

PIERWSZA MIŁOŚĆ

52

PIERWSZA MIŁOŚĆ

KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

GŁOŚNIEJ OD BOMB

PRZEMYSŁAW WOJCIESZEK

PIERWSZA MIŁOŚĆ

Jak pisał w swojej książce Robert McLiam Wilson – „wszystkie opowiadania traktują w gruncie rzeczy o miłości”¹. Miłość to bez wątpienia najpopularniejszy temat we wszystkich rodzajach artystycznego przekazu. Także w sztuce filmowej żaden problem nie dorównuje popularnością historiom miłosnym. Ze szczególną uwagą artyści przyglądają się fenomenowi pierwszej, młodzieńczej miłości. Jest to temat tyleż wdzięczny, co niebezpieczny, można go bowiem zbanalizować, sprowadzić do bezwartościowej, trywialnej anegdoty. Zaprezentowane tu filmy, to jedne z najciekawszych opisów tego niezwykłego zagadnienia w polskiej kinematografii.

W filmach *Głośniej od bomb* w reżyserii Przemysława Wojcieszka i *Pierwszej miłości* Krzysztofa Kieślowskiego oglądamy młodych, zakochanych w sobie ludzi, obserwujemy dwie miłości, ale także dwie Polski. Kasia i Marcin żyją w nowej, współczesnej Polsce. Jadzia i Roman z kolei to bohaterowie z PRL-u, którzy zachali się w sobie w latach siedemdziesiątych. Rzeczywistość, którą pokazują reżyserzy, to dwa różne światy, ale problemy młodych, wchodzących w życie ludzi, są podobne. Polska z filmu Wojcieszka jest inna niż ta z PRL-u, ukazana przez Kieślowskiego. Kasia i Marcin mogą robić zakupy w supermarketach, mogą słuchać zachodniej muzyki i wyjechać do Stanów

Zjednoczonych – wcale nie w charakterze emigrantów politycznych. Jadzia i Roman skazani byli na sklepy „Społem” i wizyty milicjantów, zainteresowanych meldunkiem młodych ludzi w mieszkaniu babci. Mimo to życie bohaterów determinują uniwersalne dla wszystkich czasów problemy: brak jasnych perspektyw na przyszłość, brak pieniędzy. Obydwie pary chcą też walczyć o swoje szczęście. W obu przypadkach wydaje się, że szanse na przetrwanie miłości i związków są raczej niewielkie, a jednak bohaterowie nie tracą nadziei i siły. Są bowiem młodzi. *Głośniej od bomb* i *Pierwsza miłość* to opowieści o młodości jako katalizatora siły i wiary we wspólną przyszłość.

Należy również zwrócić uwagę na fakt, że oba filmy prezentują różne rodzaje filmowe: *Głośniej od bomb* to film fabularny, *Pierwsza miłość* to dokument, zrealizowany zgodnie z postulatami dotyczącymi sztuki dokumentu, które Krzysztof Kieślowski zawarł w swojej pracy dyplomowej. Jednak także Przemysław Wojcieszek w sposobie opisu rzeczywistości zdradza w swym filmie dokumentalny temperament. Jego styl często porównywany jest ze społecznym i realistycznym nurtem współczesnego kina brytyjskiego, którego twórcy słyną z dokumentalnej precyzji w ukazywaniu rzeczywistości.

¹ Robert McLiam Wilson, *Ulica marzycieli*, tłum. M. Grabska-Ryńska, Katowice 2002, s.5.

PRZEMYSŁAW WOJCIESZEK

Scenarzysta i reżyser filmowy. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim i dziennikarstwo na Uniwersytecie Wrocławskim. Po nieudanej współpracy z Witoldem Adamkiem przy filmie *Poniedziałek*, do którego Wojcieszek napisał scenariusz, postanowił sam reżyserować filmy. Począwszy od zrealizowanego w 1999 roku obrazu zatytułowanego *Zabij ich wszystkich* po ostatnią produkcję *Made in Poland* z roku 2008, reżyser pozostaje wierny młodym, wchodzącym w doro-

ślność bohaterom, którzy szukają dla siebie miejsca w często absurdalnej i groteskowej rzeczywistości współczesnej Polski. Inspiracją dla jego twórczości są wczesne filmy Miloša Formana i współczesne kino brytyjskie.

Filmografia: *Poniedziałek* (1988, scenariusz), *Zabij ich wszystkich* (1999), *Głośniej od bomb* (2001), *W dół kolorowym wzgórzem* (2004), *Doskonałe popołudnie* (2005), *Made in Poland* (2008, reżyseria, scenariusz)

KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

Urodzony w 1941 r. w Warszawie, zmarł w 1996 tamże. Scenarzysta, reżyser filmów fabularnych i dokumentalnych. Twórca widowisk telewizyjnych. W latach 1978-1981 był wiceprezesem Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W roku 1964, po dwóch nieudanych próbach, Kieślowski został przyjęty na wydział reżyserski PWSFTviT. Zafascynowany twórczością Jerzego Bossaka i Kazimierza Karabasza całkowicie poświęca się twórczości dokumentalnej. Jego praca magisterska pt. *Film dokumentalny a rzeczywistość* jest jednym z najważniejszych w Polsce opracowań dotyczących kina dokumentalnego. Zgodnie z zawartymi tam postulatami realizuje pierwsze filmy: *Z miasta Łodzi*, *Byłem żołnierzem*, *Fabryka*. Z czasem reżyser odchodzi od tematyki politycznej i społecznej, by zwrócić się ku historiom bardziej intymnym i osobistym, czego najbardziej reprezentatywnym przykładem jest dokument *Pierwsza miłość*. W tym samym czasie Kieślowski zaczyna coraz częściej zdradzać zainteresowanie filmem fabularnym. Debiutem kinowym

twórcy był obraz *Blizna* z 1976 roku. W tym samym roku realizuje film telewizyjny *Spokój*. Na planie filmu spotyka się z Jerzym Stuhrem, z którym trzy lata później kręci słynnego *Amatora* – jeden z najważniejszych obrazów Kina Moralnego Niepokoju. W roku 1981 powstaje *Przypadek*, film oparty na wariantowej formule dramaturgicznej. Na początku l. 80. reżyser rozpoczyna współpracę z prawnikiem i scenarzystą Krzysztofem Piesiewiczem oraz z kompozytorem Zbigniewem Preisnerem. W tym czasie Kieślowski odchodzi od realistycznego opisu rzeczywistości i zaczyna zwracać się ku tematyce duchowej i metafizycznej, czemu daje wyraz w filmie *Bez końca*, pierwszym zrealizowanym wspólnie z Krzysztofem Piesiewiczem. Kieślowski i Piesiewicz kontynuują współpracę przy bezprecedensowej realizacji *Dekalogu*. Dwa filmy z tego cyklu *Krótki film o zabijaniu* oraz *Krótki film o miłości* przyniosły Kieślowskiemu międzynarodowy rozgłos i umożliwiły pracę za granicą. W roku 1991, w ramach koprodukcji

polsko-francuskiej reżyseruje *Podwójne życie Weroniki*. Twórczość artysty wieńczy trylogia *Trzy kolory*, filmowa refleksja na temat tradycji i wartości europejskich. Pierwsza część pt. *Niebieski* dotyczyła wolności. Druga, zatytułowana *Biały* była historią o równości; trzecia – *Czerwony* – o braterstwie. Krzysztof Kieślowski zmarł w Warszawie w 1996 roku. Wcześniej ogłosił koniec swojej pracy reżyserskiej.

Filmografia, dokumentalne: *Z miasta Łodzi* (1969), *Refren* (1972), *Pierwsza*

miłość (1974), *Prześwietenie* (1974), *Życiorys* (1975), *Szpital* (1977), *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977), *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978), *Gadające głowy* (1980), fabularne: *Personel* (1975), *Blizna* (1976), *Spokój* (1976), *Amator* (1979), *Przypadek* (1981), *Bez końca* (1984), *Dekalog* (1988), *Podwójne życie Weroniki* (1991), *Trzy kolory. Niebieski* (1993), *Trzy kolory. Biały* (1993), *Trzy kolory. Czerwony* (1994)

GŁOŚNIEJ OD BOMB

Rok produkcji:	2001
Reżyseria:	Przemysław Wojcieszek
Scenariusz:	Przemysław Wojcieszek
Zdjęcia:	Jolanta Dylewska
Scenografia:	Michał Hrisulidis
Muzyka:	Bartosz Straburzyński
Obsada:	Rafał Maćkowiak (Marcin Koprowski), Sylwia Juszcak (Kaśka, dziewczyna Marcina), Andrzej Gała (Marian, wuj Marcina), Magdalena Schejbal (Jagoda, dziewczyna Dżefreja), Grażyna Krukówna (Teresa, ciotka Marcina), Krzysztof Cieczot (Dżefrej, kuzyn Marcina), Michał Tarkowski (Wiesław, ojciec Kaśki), Teresa Sawicka (Krystyna, matka Kaśki), Robert Gonera (Andrzej, przyjaciel Marcina).
Czas trwania:	87 min.

Kasia i Marcin mieszkają w prowincjonalnym miasteczku. On porzucił studia, ona dopiero o nich myśli. Marcinowi umiera ojciec. Matka nie żyje już do kilkunastu lat. Chłopak nie ma bliższej rodziny, musi sam radzić sobie z przygotowaniami do pogrzebu. Pomaga mu tylko Kasia. Rodzice Kasi chcą, by ich córka wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Dziewczynie perspektywa spędzenia sześciu miesięcy za oceanem wydaje się kusząca. Kiedy mówi o swoich zamiarach Marcinowi, chłopak załamuje się, nie wierzy, że Kasia wróci z Ameryki. Marcin miał inne plany, chciał wziąć ślub z ukochaną i, zgodnie z daną ojcu obietnicą, przejąć po nim warsztat samochodowy i spróbować

zrobić coś ważnego w miejscu, w którym żyje. Na pogrzebie zjawiają się krewni Marcina – wujek Marian z żoną, synem i jego narzeczoną – wulgarni i prymitywni nowobogacy. Wuj, który handluje uszczelkami, jest zafascynowany Stanami Zjednoczonymi. Syn wuja, Dżefrej, to prymitywny nastolatek. Wulgarnością dorównuje mu jego dziewczyna Jagoda, która za główne źródło wiedzy o życiu uważa „Bravo Girl”. Stypa, na którą prócz krewnych Marcina przyszli również rodzice Kasi, zmienia się w typowo polskie przyjęcie, suto zakrapiane alkoholem, które tradycyjnie kończy się rodzinną kłótnią. W tej atmosferze Marcin stara się przekonać Kasię, by została w Polsce.

PIERWSZA MIŁOŚĆ

Rok produkcji: 1974
Reżyseria: Krzysztof Kieślowski
Zdjęcia: Jacek Petrycki
Czas trwania: 52 min.

Jeden z najważniejszych filmów dokumentalnych Krzysztofa Kieślowskiego, ukazuje rok z życia dwojga młodych ludzi, którzy nagle dowiadują się, że zostaną rodzicami. Sytuacja jest skomplikowana, ponieważ obydwójce jeszcze się uczą, nie mają zawodów, źródła utrzymania ani własnego mieszkania. Mimo to decydują się na ślub i razem oczekują narodzin dziecka. Kieślowski dokumentuje konsekwencje tej decyzji: problemy w urzędach

i w szkole, remont pierwszego, wspólnego mieszkania, w końcu ślub i narodziny córki bohaterów. Obserwacje reżysera, choć wnikliwe, są niezwykle subtelne. Kieślowski prezentuje niezwykle obraz dwojga młodych ludzi, którzy będąc nastolatkami, nagle muszą stać się dorośli i odpowiedzialni, których uczucia wystawione zostają na najpoważniejszą życiową próbę

GŁOŚNIEJ OD BOMB

NOWA RZECZYWISTOŚĆ, NOWY BOHATER

Film *Głośniej od bomb* Przemysława Wojcieszka jest jedną z najciekawszych polskich produkcji filmowych powstałych po 1989 roku. Data powstania filmu jest bardzo ważna. Nie tylko w kontekście dokumentu Kieślowskiego, który jest obrazem zupełnie innej Polski. Film Wojcieszka to zjawisko wyjątkowe na tle innych tytułów zrealizowanych w naszym kraju po transformacji. Reżyser proponował nie tylko ciekawy sposób opisu i diagnozy nowej rzeczywistości, ale także zupełnie nowy typ bohatera.

Postać filmowa jest kategorią, która bez wątpienia dominuje w obrazie Wojcieszka. Między innymi ze względu na konstrukcję fabuły. Akcja filmu koncentruje się właściwie tylko na jednym wydarzeniu: śmierci ojca głównego bohatera i przygotowaniach do pogrzebu. W sumie mamy tu tylko trzy sekwencje: przygotowanie do pogrzebu, sam pogrzeb i stypę.²

Ich dramaturgicznym kontrapunktem są natomiast plany Kasi związane z wyjazdem do Stanów Zjednoczonych. Wojcieszek opowiada historię swoich bohaterów prostymi obrazami, budowanymi wokół mikrowydarzeń i dialogów, które często dynamizują akcję, spełniając tym samym rolę wydarzeń sensu stricto. Można zatem powiedzieć, że w filmie niewiele się dzieje. Reżyser znalazł jednak ekwiwalent „dziania się” i przeniósł dramaturgiczne akcenty z wydarzeń na bohaterów i panoramę prowincji, która z czasem zmienia się w portret zbiorowy Polaków w nowej rzeczywistości.

Aby zrozumieć charakter obrazu Wojcieszka, warto przywołać definicję bohatera filmowego: „Bohater (ang. film hero, franc. personnage) jedna z głównych postaci dzieła filmowego (zarówno tragiczna, jak i komediowa), znajdująca się w centrum uwagi reżysera. Wokół niego koncentruje się akcja i zbudowany zostaje świat przedstawiony dzieła. Bohater indywidualny lub zbiorowy – będący ośrodkiem działania pozostałych, jest elementem łączącym w różnoraki sposób wszystkie elementy utworu. Bohater filmowy przedstawiany jest zazwyczaj nie za pomocą charakterystyki, lecz poprzez ukazanie motywów i sposobów działania <<„action is charakter” – akcja określa postać>> (...).³

Należy też zwrócić uwagę na fakt, że Wojcieszek całkowicie odciął się od przeszłości. Historyczny kontekst opisu nowej rzeczywistości okazał się całkowicie nieprzydatny właśnie ze względu na bohaterów. To perspektywa ich spojrzenia na kraj i miejsce, w którym żyją, jest dla filmu najważniejsza. Główni bohaterowie należą bowiem do pokolenia urodzonego w latach 80., które o wolną Polskę nie musiało walczyć, które nie pamięta dobrze

3 *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 2003, s. 114. Dalsza część definicji: „Nazywanie postaci bohaterem wiąże się też z nastawieniem widza, który musi uznać ją za wyjątkową, godną emocjonalnego odbioru. Stąd też jedna z definicji, mówiąca, że bohater to ta postać, którą widz wybiera. Nierzadko prowadzi to do identyfikacji odbiorcy z bohaterem. Bohater nie może istnieć w świecie pozbawionym wartości, gdyż wówczas jego świadomość ulegnie dezintegracji. Stąd też ukształtował się model antybohatera – postaci reprezentującej degradację natury ludzkiej wobec upadku wartości” (definicja autorstwa Olgi Katafiasz).

pierwszych wolnych wyborów i zna już tylko nową Polskę. Postawa postaci z filmu Wojcieszka sprawia jednak, że wyróżniają się one na tle innych bohaterów polskiej kinematografii po '89 roku.

BOHATEROWIE KINA POLSKIEGO PO '89 ROKU

Oryginalność bohaterów filmu Wojcieszka będzie wyraźniejsza, gdy porównamy ich z innymi postaciami polskich filmów zrealizowanych po transformacji. Autorka książki *„Egoista” czy Edi? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans* podzieliła bohaterów polskiego kina na następujące grupy:

- bohaterów czasu przełomu
- tych którzy wybrali zło
- inteligentów
- plebejuszy
- bohaterów trzydziestoletnich.⁴

Podział – co oczywiste – akcentuje czas przełomu jako cezurę, która ukształtowała nowy wizerunek polskiego bohatera filmowego. W typologii i opisach postaci filmowych, zaprezentowanych przez autorkę książki, istotne znaczenie ma w związku z tym wiek bohaterów, a zatem moment, w jakim wkraczali oni w nową rzeczywistość. Bohater nowego polskiego kina charakteryzowany jest przede wszystkim w kontekście wyborów i decyzji zdeterminowanych przez przemiany polityczne i wolnorynkowe, status społeczny i majątkowy, środowisko, z jakiego się wywodzi, stosunek do tradycji i historii. Spośród wszystkich filmowych postaci najkorzystniej prezentują się plebejusze, ludzie prości, wrażliwi na ludzką krzywdę, obdarzeni – jak żadna inna grupa bohaterów – pierwiastkiem empatycznym.

Bohaterowie czasu przełomu „wadzą się z historią”⁵ Trzydziestolatkowie to często ludzie tchórzliwi, wycofani, pozbawieni wiary we własne możliwości. Z kolei współcześni filmowi inteligenci zazwyczaj bierni i skłóceni ze sobą, ukazywani są przez filmowców w opozycji do inteligentów rodem z Kina Moralnego Niepokoju, którzy udowadniają tym samym, że inteligencja po '89 roku przestała być elitą. Współczesna Polska ma nową elitę. Są nią ci wszyscy, którzy stali się celebrytami dzięki statusowi majątkowemu, a nie wykształceniu i inteligencji. Elity to ludzie zamożni, wielbiciele niebezpiecznych zabaw w najdroższych klubach, twarze z pierwszych stron brukowców, będące symbolami mitu sukcesu i najnowszych trendów w modzie.

Kasia i Marcin znaleźli się w grupie inteligentów. To przyporządkowanie może początkowo zaskakiwać, zważywszy na fakt, że dziewczyna jeszcze nie zdała matury, a chłopak dopiero myśli o studiach. Obydwoje jednak wykazują głód wiedzy, potrzebę jej pomnażania. Wiedza i kompetencje to dla nich kapitał na przyszłość i świadoma inwestycja, która będzie procentować. Taka postawa sprawia, że Kasia i Marcin są bohaterami działającymi, najbardziej aktywnymi postaciami współczesnego polskiego kina. To oni zdecydowanie przeciwstawiają się traumie przemian. Przeszłość nie jest dla nich przedmiotem kultu, a teraźniejszość nie stanowi przeszkody nie do pokonania. Kapitalizm to sytuacja zastana, która mnoży przeciwności, ale jednocześnie wyzwala wolę działania. Postawa bohaterów Wojcieszka zyskuje na znaczeniu, gdy porównamy ich z innymi filmowymi inteligentami: z biernym

⁴ Zob. Katarzyna Taras, *„Egoista” czy Edi? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans*, Warszawa 2007, s. 15

⁵ Ibidem, s. 130

wykładowcą akademickim ze *Spisu cudzo-
łożnic* i, bliźniaczo podobnym, bohaterem
z *Historii miłosnych*; z wiecznie hamlety-
zującym, pogrążonym w depresji Adasiem
Miauczyńskim z *Dnia świra*, czy wreszcie
ze współczesnymi dekadentami, czyli
Egoistami Mariusza Trelińskiego. Kultura
polska przyzwyczała odbiorców do zbun-
towanych inteligentów. Współczesny
polski film pozwala jednak zapomnieć
widzom o tej ich cesze. Wojcieszek – jakby
na przekór tym trendom – konstruktywny
bunt uczynił cechą konstytutywną wize-
runku Marcina. Ciekawe jest także to,
co swym buntem chłopak chce osiągnąć.
Źródła i cele buntu głównego bohatera
wpisują w film subtelną polemikę z ideą,
jakże ważnego dla literatury polskiej –
buntu romantycznego, który, obok buntu
inteligenta, jest jednym z najważniejszych
symboli polskich tekstów kultury.

Wojcieszek zrobił film o antyroman-
tycznej rzeczywistości. Pokazał świat nie
tylko nieprzyjazny romantikom, ale także
taki, w którym miejsca dla nich po prostu
nie ma. Nie znaczy to, że reżyser kryty-
kuje ów stan rzeczy. Wojcieszek uważa
antyromantyczną rzeczywistość za oczy-
wistą konsekwencję przemian społecz-
nych, politycznych i historycznych. Nowa
Polska z *Głośnieją od bomb* nie potrze-
buje romantyków, lecz twórczych ideal-
istów. Marcin jest takim idealistą. Nie ma
zamiaru walczyć o rzeczy wielkie, nie chce
zdobywać świata. Chce jedynie znaleźć
swoje miejsce w tym świecie. Pragnie je
wywalczyć uczciwą pracą i nauką, i to
w miejscu, w którym żyje: na prowincji,
w Polsce drugiej kategorii – tandetnej
i nieprzyjaznej młodym inteligentom.
Można zatem zaryzykować tezę, że obok
polemiki z przydatnością romantycz-
nych ideałów we współczesnym świecie,
w filmie pojawia się – zmodyfikowana na

potrzeby owej współczesności – pochwała
ideałów pozytywistycznych.

W *Głośnieją od bomb* reżyser rozciąga
jednak swój filmowy dyskurs na inne
archetypy polskiej kultury i robi to
w sposób nader przewrotny. Archetypem
polskiej obyczajowości i mentalności jest
bez wątpienia obraz wesela polskiego. Do
niego odnosi się także film Wojcieszka,
choć *de facto* mamy tu do czynienia ze
stypą, a nie z weselem. Jednak satyryczny
opis tego wydarzenia zaproponowany
przez twórcę filmu sprawia, iż poczę-
stunek po pogrzebie nabiera znamion
iście weselnych. Jest więc ostra popijawa,
są rodzinne kłótnie, zakończone bijatyką,
co więcej – na stypie gra ulubiony przez
zmarłego zespół. Polska stypa zamienia się
wówczas w typowo polskie wesele. Polak
bowiem, bez względu na sytuację, zawsze
jest taki sam.⁶

Reżyser krytykuje jednak nie tylko to,
co w polskiej kulturze i obyczajowości
stałe. Wojcieszek rozciąga swój krytyczny
dyskurs również na nowsze zjawiska.
Głośnieją od bomb to także satyra na
„kulturę supermarketu”⁷, które głównymi
beneficjentami – w perspektywie przyjętej
przez autora filmu – są młodzi ludzie.

Obok „kultury supermarketu” w filmie
odnaleźć można także gorzką refleksję na
temat, konsekwentnie pielęgnowanego
przez Polaków, mitu wielkiej Ameryki.
Tym bardziej teraz, gdy przemiany poli-
tyczne pozwalają naszym rodakom
nieco śmieiej myśleć o USA. Głównym
wyznawcą tego mitu jest wuj Marian,

6 W jednym z wywiadów reżyser wspomina, że
początkowo film miał opowiadać właśnie o weselu.
Jednak ze względu na brak funduszy na statystów
zamieniono wesele na skromniejszą uroczystość,
czyli stypę.

7 Zob. Tomasz Tiuryn, *Głośnieją od bomb* [na:]
<http://film.gazeta.pl/film/1,22535,1045878.html>

który z głębokim przekonaniem wyowiada banalne frazesy w stylu: „Kultura amerykańska jest najwyższą z kultur”, a nazywa Stany Zjednoczone: „ojczyzną światowego pokoju i naszym największym sojusznikiem”⁸.

Przeciwagą dla zapatrzenia wuja w Amerykę jest postawa Kasi, która ostatecznie rezygnuje z kuszącej propozycji wyjazdu do USA. Idealizm dziewczyny jest wzruszający. Kasia zostaje nie tylko w Polsce, ale także na polskiej prowincji – z miłości. Postawa ta w jakimś stopniu nobilituje polską prowincję, w sposób zresztą zupełnie inny niż to do tej pory czyniono w naszej kinematografii. By uszlachetnić jej ekranowy wizerunek, filmowcy zazwyczaj mitologizują prowincję lub ją estetyzują. W filmie Wojcieszka to postawa bohatera nobilituje prowincję. Młodzi ludzie zostają na prowincji: brzydkiej, bez ekonomicznego zaplecza, oddalonej od ośrodków kultury; zostają w miejscu, które teoretycznie nie daje im szans na lepsze jutro. A jednak decydują się na to. Prowincja staje się ważna, bo ktoś zostaje na niej z miłości, a ktoś inny – bo wierzy, że coś można tu zdziałać. Zyskuje także polski bohater filmowy, który w postaciach Kasi i Marcina zdecydowanie przeciwstawia się traumie przemian po '89 roku.⁹

Należy podkreślić, że taka postawa charakteryzuje nie tylko postaci pierwszoplanowe. Znajomi głównych bohaterów, Magda i Andrzej, także zostali na prowincji. Tu znaleźli swoje miejsce i dom. Są nauczycielami. Wiedzą, że prawdopodobnie nic wielkiego ich tu nie spotka, ale sprawiają wrażenie ludzi prawdziwie ze swojego życia zadowolonych.

Wiedzą, kim są, co mogą, a co ich ogranicza i nauczyli się z tym żyć. Jest w tej postawie coś rodem z filmów Felliniego. Bohater *Osiem i pół* osiąga bowiem ten sam rodzaj wiedzy o sobie. Wie, że z ograniczeniami i fobiami walczyć nie sposób, trzeba nauczyć się z nimi żyć. Magda i Andrzej też zdają sobie z tego sprawę i ta świadomość jest ich siłą.

K A R Y K A T U R A I B R Y T Y J S K I R E A L I Z M

Satyryczny i groteskowy opis wydarzeń jest jednak mocno osadzony w realizmie. Wojcieszek powiedział o swoim obrazie: „To romantyczna komedia, która nie rozgrywa się w warszawskich mieszkaniach, jak u Wereśniaka, tylko na prowincji. Jest trochę brudniej, wszystko jest bardziej szare. Bardzo mi zależało, aby zachować klimat takiego małego realizmu, jaki obecny jest w filmach czeskich czy brytyjskich lat 80. Miejscami postacie „rysowane są grubą kreską”, aby było mocniej. Taka jest właśnie rodzina głównego bohatera. Ale mimo tej karykatury jej członkowie traktują się dość serio, mają poważne problemy. Ich przeżycia i pragnienia są wiarygodne. Pozwalają się widzowi identyfikować z tymi postaciami.”¹⁰ Kontekst związany z kinem czeskim i filmowym obrazem współczesnej Anglii, jest dla utworu Wojcieszka bardzo istotny. Sposób, w jaki twórca potraktował świat przedstawiony, a przede wszystkim swoich bohaterów, jest transpozycją stylu brytyjskich reżyserów, zwłaszcza tych uważanych za kontynuatorów kina młodych gniewnych. Na szczególną uwagę zasługuje w tym przypadku twórczość Mike’a Leigh, mistrza w portretowaniu zwykłego człowieka i zwykłej rodziny, ze wszystkimi ich niedoskonałościami i problemami.

8 Zob. Katarzyna Taras, op. cit. s. 115

9 Zob. Ibidem, s. 117.

10

Elementy karykatury w portretach jego bohaterów nigdy nie umniejszają realizmu świata przedstawionego i powagi podejmowanych kwestii. Wojcieszek za angielskim reżyserem powtarza, że rzeczywistość jest groteskowa i karykaturalna, dlatego też taki portret bohatera najlepiej pasuje do jego opisu świata.¹¹ Obu

11Styl filmów Mike'a Leigh nazywa się często hiperrealistycznym, właśnie ze względu na połączenie realistycznego opisu rzeczywistości z groteskowymi portretami postaci filmowych.

reżyserów zbliża też do siebie charakterologiczny anty-idealizm w ukazywaniu postaci – nawet te najbardziej szlachetne spośród mają wady. Leigh i Wojcieszek mówią bez ogródek o głupocie i prymitywizmie człowieka. Nie starają się też go usprawiedliwiać. Obaj prezentują bardzo bolesny rodzaj szczerości wobec świata. Jednocześnie z prawdziwie ludzkim zrozumieniem pochyłają się nad jego niedoskonałością.

PIERWSZA MIŁOŚĆ

PIERWSZA MIŁOŚĆ W PRL-U

Rzeczywistość PRL-u bez wątpienia zdeterminowała życie bohaterów dokumentu Krzysztofa Kieślowskiego *Pierwsza miłość*. Jego film to nie tylko historia ciężarnej, nieletniej dziewczyny i jej chłopaka, to także panorama Polski lat 70. Filmowy opis warunków bytowania dwojga młodych jest syntetyczną egzemplifikacją sytuacji większości obywateli naszego kraju, skazanych na różne niedogodności, które ufundowała swoim mieszkańcom Polska Ludowa. Biurokracja, problemy mieszkaniowe i finansowe, ostracyzm, na który zostaje skazana w szkole ciężarna uczennica, to podstawowe problemy bohaterów filmu, których życie jest punktem odniesienia dla życia w PRL-u w ogóle. Filmowy opis ówczesnej rzeczywistości zawiera także podstawowe pytanie: czy miłość tych dwojga, zderzona z ich bardzo młodym wiekiem i licznymi problemami, przetrwa próbę przyspieszonego wchodzenia w dorosłość? Na poziomie dzieła filmowego odpowiedź na to pytanie pozostaje w sferze spekulacji. Dostarczyło jej jednak później prawdziwe życie dwojga, ukazane w nakrę-

conym po latach filmie Wierzbickiego.¹² Zanim jednak do tego doszło, odpowiedź na pytanie o przyszłość bohaterów pozostawała kwestią domysłów oraz analizy ich charakterów i poczynań. Przede wszystkim Jadzia i Roman podjęli więc decyzję o wspólnym życiu. Był to dla reżysera punkt wyjścia dla obserwacji tego, do jakiego stopnia zdeterminowani są jego bohaterowie, by razem o wspólne życie walczyć. Słowo „walka” nie zostało tu użyte przypadkowo. Młodzi ludzie, by sprostac rzeczywistości, muszą stoczyć prawdziwie ciężką walkę z prozą życia. A czynią to z determinacją równą tej, którą wykazywali protagoniści filmu Wojcieszka. I choć *Pierwsza miłość* i *Głośniejsze od bomb* ukazują dwie różne Polski, to postaci z tych filmów są na swój sposób do siebie podobne. Kasia i Marcin stoją w opozycji do zagubionych i biernych bohaterów współczesnego polskiego kina, podobnie jak kiedyś Jadzia i Roman stali w opozycji do oportunistów i programowego pesymizmu

12Po latach, już po śmierci Krzysztofa Kieślowskiego, w 2000 roku, Krzysztof Wierzbicki, asystent Kieślowskiego, odnalazł bohaterów filmu w Kanadzie i zrealizował film dokumentalny pt. *Horoskop* przedstawiający ich dalsze losy.

bohaterów Kina Moralnego Niepokoju. Kieślowski, by najpełniej zaprezentować tę walkę młodych ludzi o wspólne życie i szczęście, postanowił zawierzyć dramaturgię rzeczywistości.

KIEŚŁOWSKIEGO DRAMATURGIA RZECZYWISTOŚCI

Przygoda Krzysztofa Kieślowskiego z filmem zaczęła się właśnie od dokumentu. Był uczniem Jerzego Bossaka i entuzjastą twórczości Kazimierza Karasza. Filmy obu tych reżyserów ukształtowały postawę twórczą Kieślowskiego-dokumentalisty. Spośród tytułów, które najsilniej wpłynęły na styl reżysera, należy wymienić *Muzykantów* Karasza. To w nich właśnie widział Kieślowski modelową realizację, fundamentalnej dla jego twórczości, dramaturgii rzeczywistości. Jednakże, co dla autora *Trzech kolorów* było niezwykle istotne, Karasz nie tylko pokazał w swoim filmie, jak naturalny bieg wydarzeń może kształtować dramaturgię dokumentu. Pokazał także, jak nie tracić zainteresowania człowiekiem i jak koncentrować uwagę widza na jego twarzy. Rzeczywistość wyznaczała zatem strukturę filmu, człowiek zaś – jego treść.

Bliska Kieślowskiemu była również strategia autorska Bossaka, silne zaangażowanie społeczne – charakterystyczne dla „czarnej serii” polskiego dokumentu – oraz „potrzeba opisywania rzeczywistości nieprzedstawionej”. Kieślowski uważał, że dokumentalista kierujący się tymi zasadami powinien odkrywać zasady rządzące światem i jego strukturę, nie ingerując przy tym w rzeczywistość. Realizator filmu dokumentalnego był w jego rozumieniu „reżyserem wiedzy o faktach”.

Tytuł pracy dyplomowej Krzysztofa Kieślowskiego brzmiał „Film dokumen-

talny a rzeczywistość”. Autor dowodził w niej, że istotą dobrego filmu dokumentalnego jest prawdziwa dramaturgia ukryta w rzeczywistości, którą reżyser powinien odnaleźć i poddać film jej naturalnemu biegowi. Artysta postulował by filmowcy, zamiast opowiadać o rzeczywistości, zaczęli opowiadać rzeczywistością¹³. Zwrócił też uwagę na rzecz tyleż oczywistą, co dla sztuki najważniejszą – na życie człowieka, które należy, jego zdaniem „(...) uczynić pretekstem i treścią filmu równocześnie. Tak jak wygląda, jak trwa, jak biegnie. Z całym inwentarzem.”¹⁴ Dla Kieślowskiego elementem, który organizował cały materiał filmowy, był temat. To on narzucał „czas rozpoczęcia realizacji, jej miejsce, długość filmu.”¹⁵

Obraz *Pierwsza miłość* jest najbardziej reprezentatywnym dla powyższych koncepcji filmem reżysera. Dokument rozpoczyna się, gdy główna bohaterka, Jadzia, nieletnia i niezamężna dziewczyna, dowiaduje się, że jest w ciąży. Zatem, co oczywiste, to właśnie ciąża wyznaczać ma dramaturgię filmu. Wszystkie kolejne wydarzenia będą zaś jej bezpośrednim następstwem: decyzja o ślubie i sam ślub, wizyty w urzędach, problemy w szkole, remont małego mieszkania, a nawet spotkania z przyjaciółmi. Co więcej, w sposób naturalny temat realizuje jeszcze inną koncepcję artysty, który twierdził, że film powinien mieć strukturę „ciasta rosnącego w piekarniku” lub „masła topniejącego na patelni”. Jednym słowem, w filmie musi czegoś przy-

13Zob. Krzysztof Kieślowski, *Dramaturgia rzeczywistości*, „Film na Świecie” nr 3/4 (388 / 389); przedruk fragmentu pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem prof. Jerzego Bossaka na Wydziale Reżyserii PWSTiF w 1968 roku.

14Ibidem

15Krzysztof Kieślowski, op. cit.

bywać albo ubywać. Kieślowski oczywiście pozwala widzowi na coś więcej, niż tylko obserwację samych wydarzeń. Towarzysząc z kamerą Jadzi i Romanowi, pokazuje konkretnych ludzi, których znamy z imienia i nazwiska i obserwujemy w najbardziej intymnych momentach ich wspólnego życia. To bohaterowie koncentrują całą naszą uwagę. Najważniejsze są bowiem ich reakcje i emocje, twarze, gesty i wypowiedzane słowa.

Choć film opowiada historię dwóch osób, uwagę widza absorbuje przede wszystkim dziewczyna. To niezwykle postać. Choć tak młoda i niewykształcona, jest osobą skłoną do głębokiej refleksji i rzeczowej analizy własnej sytuacji.¹⁶ Ogromne wrażenie robi jej odwaga i bezkompromisowość. To właśnie w postawie Jadzi konkretyzuje się sens sformułowania „walka” o swoje. Cichy, uległy, niezbyt zaradny Roman, jest w pewnym sensie cieniem swojej partnerki.

Bohaterowie pełnią w filmie Kieślowskiego jeszcze jedną ważną funkcję. Otóż reżyser, w swoich filmach dokumentalnych, między innymi w *Szpitalu*, *Urzędzie*, *Fabryce*, przedstawia konkretne instytucje oraz ich funkcjonowanie w oderwaniu od czysto personalnych konotacji. W *Pierwszej miłości* działanie instytucji obserwujemy przede wszystkim w perspektywie ich wpływu na życie autentycznych postaci. Wydarzenia w filmie tracą więc swój anonimowy charakter. Równocześnie jednak urzędowe zmagania Jadzi i Romana pozwalają reżyserowi na ukazanie syntezy „prawdziwych warunków, w jakich zawiązuje się i rozwija polska rodzina w PRL lat 70.”¹⁷

¹⁶Zob. wypowiedź Jacka Petryckiego [na:] http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_pierwsza_milosc_kieslowski

¹⁷

HOROSKOP, CZYLI CIAĞ DALSZY

W początkowym założeniu *Pierwsza miłość* miała być pierwszą częścią większego projektu. Kieślowski chciał towarzyszyć swoim bohaterom z kamerą przez kolejne lata, aż do momentu, gdy ich córeczka Ewa – której narodziny obserwowaliśmy w dokumencie – osiągnie pełnoletniość. Reżyser zrezygnował jednak z tej koncepcji. Decyzja miała podłoże czysto etyczne. Twórca uznał, że kontynuacja tematu wiązałaby się ze zbyt poważną ingerencją w prywatne życie bohaterów. Z tego też powodu Kieślowski z czasem w ogóle zrezygnował z realizacji filmów dokumentalnych. Potrzeba głębokiej analizy ludzkiej natury i życia w jego najintymniejszych aspektach, na poziomie przekazu dokumentalnego wydawała mu się nieetyczna.

Jednak po latach Krzysztof Wierzbicki¹⁸, asystent Kieślowskiego, postanowił odnaleźć bohaterów *Pierwszej*

¹⁸Krzysztof Wierzbicki – urodzony w roku 1942, twórca filmów dokumentalnych, współpracował jako asystent i drugi reżyser z Krzysztofem Kieślowskim przy realizacji *Życiorysu*, *Z punktu widzenia nocnego portiera*, *Siedmiu kobiet w różnym wieku*. Od roku 1977 samodzielnie realizuje filmy dokumentalne. Jego obrazy *Trzeci sprawiedliwy* i *Pierwszy egzamin* zostały wyróżnione na festiwalu w Oberhausen. Obraz *I'm so-so* otrzymał Grand Prix na festiwalu w Marsylii oraz nagrodę za najlepszy film dokumentalny w Karlovych Varach. Kontynuacja tematu z *Pierwszej miłości* nie była jedynym tego typu przedsięwzięciem reżysera. W 2004 roku wykorzystał pomysł Kieślowskiego z *Gadających głów* i zrealizował dokument *Gadające głowy II*. Podobnie jak w przypadku *Horoskopu*, Wierzbicki zaczyna swój film fragmentami dokumentu Kieślowskiego. Niektórzy bohaterowie pierwszej części mogli nawet skomentować swoje wypowiedzi sprzed lat. Druga część filmu dokładnie odwołuje się do koncepcji Kieślowskiego: bohaterom – od rocznego dziecka, po 103-letnią staruszkę, zadawane są te same pytania.

miłości. Jego spotkanie z Jadzią, Romanem i ich dziećmi zaowocowało filmem pod tytułem *Horoskop*. Dokument rozpoczynają fragmenty znane z *Pierwszej miłości* – bohaterka dowiaduje się od lekarza, że jest w ciąży. W dalszej części Wierzbicki domontował materiał nakręcony jeszcze przez Kieślowskiego, którego reżyser nigdy nie wykorzystał. Teraz fragmenty ukazujące kryzys małżeński bohaterów stały się łącznikiem między przeszłością i teraźniejszością.

Jadzia i Roman dostali wreszcie własne mieszkanie, ale proza życia zaczyna niszczyć ich związek. Uczucia przegrywają w konfrontacji z codziennymi problemami. Moskalowie zaczynają myśleć o rozstaniu. Ostatecznie chęć bycia razem zwycięża, a bohaterowie wygrywają kolejną walkę o swój związek. Dorobili się nawet własnego domu i samochodu. W latach 80. sprzedają jednak cały majątek i wyjeżdżają do Niemiec. Dwa lata później podejmują decyzję o emigracji do Kanady.

Zasadnicza część *Horoskopu* rozgrywa się właśnie tam. Moskalowie mieszkają w Kelowna. Roman pracuje na północy kraju, w związku z czym kilka miesięcy w roku nie ma go w domu, w którym czekają na niego Jadzia i dwójka ich młodszych dzieci: Karolina i Konrad. Najciekawszy jednak wątek dotyczy najstarszej, mieszkającej w Edmonton, córki bohaterów – Ewy. W życiorysie dziewczyny odnajdujemy bowiem transpozycję losów jej matki. Kiedy Ewa miała siedemnaście lat, podobnie jak Jadzia, urodziła bowiem swoje pierwsze dziecko – również córkę. Kiedy Wierzbicki kręci swój film, Ewa spodziewa się już drugiego dziecka. W Edmonton pojawia się Jadzia. Tam też obie bohaterki oglądają materiał nakręcony niegdyś przez Krzysztofa Kieślowskiego. Za sprawą taśmy filmowej

udają się w sentymentalną podróż do czasów i do świata, którego Ewa tak naprawdę nie zna. Reżyser zadaje przy okazji jeszcze jedno pytanie – czy tamtą rzeczywistość, świat z *Pierwszej miłości* jej bohaterowie uznają za swój? Film *Horoskop* przedstawia bowiem, niby tych samych, a jednak zupełnie innych bohaterów. Z trudem odnajdujemy w nich Jadzię i Romana, sfilmowanych kiedyś przez Kieślowskiego. Młodzi ludzie, którzy w latach siedemdziesiątych, oczekując na swoje pierwsze dziecko, remontowali koszmarne małe mieszkanko babci, dzisiaj mają dom w Kanadzie i wcale nie myślą o spokojnej starości, choć są już dziadkami. Zaskakuje zwłaszcza przemiana bohatera. Niezaradny niegdyś Roman wykonuje obecnie niebezpieczną, ale dobrze płatną pracę i wciąż szuka nowych możliwości. Moskalowie, którym właśnie rodzi się kolejny wnuk, myślą o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych i założeniu w Chicago polskiej piekarni. Fakt, że w ogóle się na tym nie znają, zupełnie im nie przeszkadza. Wydaje się, że nauka nowego zawodu nie stanowi dla nich żadnego problemu. Dorosli i poważni ludzie, dla których stabilizacja powinna być dobrem najwyższym, zupełnie jej nie potrzebują. Cały czas szukają czegoś nowego, nowych miejsc i nowych wyzwań. Wszędzie są u siebie.

Filmowi Wierzbickiego brak dramaturgicznej spójności dokumentu Kieślowskiego. Dramaturgię rzeczywistości zastąpiła tu dygresyjna formuła dokumentu, bliższa w swoim ostatecznym kształcie *cinema vérité*. Wierzbicki nie opowiada, jak chciał tego Kieślowski, rzeczywistością. Pozwala za to opowiadać bohaterom, których wypowiedzi kształtują dramaturgię filmu.



ZAGADNIENIA DO DYSKUSJI

- Twórczość dokumentalna Krzysztofa Kieślowskiego.
- Nowy bohater w literaturze i filmie polskim po 1989 roku.
- Znaczenie toposu miłości romantycznej w kulturze współczesnej.
- Kultura „supermarketów” i „tabloidów” – geneza zjawiska.

B I B L I O G R A F I A

Rafał Marszałek, *Pamflet na kino codzienne*, Kraków 1974

Bolesław Michalek, *Notes filmowy*, Warszawa 1981 (Rozdział IV fragment pt. *Film dokumentalny, sztuka dokumentalna*)

Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004

Mirosław Przyłipiak, *Kino bezpośrednie (1960-1963)*, Gdańsk 2008

Katarzyna Taras, „Egoista” czy *Edi? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans*, Warszawa 2007

Film na Świecie nr 3 / 4 (388 / 389)

W broszurze wykorzystano kadry z filmów:

Tytuł	Reżyser	Rok	Licencjodawca
Głośniej od bomb	Przemysław Wojcieszek	2001	SF Zebra
Pierwsza miłość	Krzysztof Kieślowski	1974	



**Filmoteka
Szkolna**

Program edukacyjny Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej
www.filmotekaszkolna.pl