

Joanna en face

O filmie Feliksa Falka

PRZEMYSŁAW KANIECKI

U Falka obraz i ocena rzeczywistości wspierają się na portrecie głównego bohatera, który stanowi ucieleśnienie wszystkich jej negatywnych cech – tak skonstruowany jest jeszcze *Komornik* (2005). Działania tytułowego bohatera stają się więc automatycznie synekdochą tej rzeczywistości. Nic dziwnego, że porównywano *Komornika* do wcześniejszych filmów tego reżysera, *Wodzireja* i *Bohatera roku*, co zresztą zostało przypieczętowane wydaniem tych trzech filmów w zestawie DVD ¹. W tamtych utworach obraz i ocena rzeczywistości wspierały się na tym samym zabiegu. To, że w wypadku *Komornika* mamy do czynienia z bohaterem postępującym w swoim przekonaniu dobrze – a więc będącym pod tym względem przeciwieństwem cynicznego protagonisty *Wodzireja* – nie zmienia społecznej wymowy filmu. Wobec bieżącej współczesności Falk tak jak niegdyś, gdy był reżyserem kina moralnego niepokoju, jest artystą rozliczającym jej niesprawiedliwość, okrucieństwa i zło ².

Znamienne jednak, że Falk zajmuje nieco inną postawę – przynajmniej na pierwszy rzut oka – gdy ogląda świat teraźniejszy, i odmienną, gdy patrzy na przeszły. Ocena świata dokonywana od środka rzeczywistości, tj. obrachunek ze współczesnością, jest dokonywana nieomal interwencyjnie. Kiedy natomiast Falk opisuje przeszłość, chętnie wydobywa niejednoznaczności, chętnie zaskakuje widza, burzy jego oczekiwania, w czym również zresztą kryje się krytyka teraźniejszości. Falk bowiem polemizuje z pewnymi wyobrażeniami tej przeszłości, czy raczej uproszczeniami, uproszczeniami instrumentalnymi, polemizuje ze skłonnością takiego widzenia przez dzisiejszych sędziów. Symptomatyczne, że takie filmy Falk zaczął kręcić tak naprawdę dopiero dziś, wyraźnie w kontrze do silnego obecnie nurtu moralizatorskich rozliczeń ³.

Co prawda elementy takiego niejednoznacznego widzenia przeszłości pojawiają się u reżysera już na przykład na przełomie lat 90. i dekady minionej, w serialu *Twarze i maski*. Dzieje się tak choćby w odcinku *Dwie role. Rok 1983* – gdzie u końca fabuły dowiadujemy się, że ci, których mieliśmy za bohaterów opozycji, bynajmniej nimi nie są, a ci, których o to w żadnym wypadku nie podejrzewaliśmy, jawią się nagle w całym swoim tragicznym heroizmie. Finał ten przynosi jednak mimo całej przewrotności jasne odpowiedzi, jeśli chodzi o ocenę postaci (pytania autora filmu są nakierowane raczej na inne sektory – psychologiczne), i nie uderza w same wyobrażenia na temat rzeczywistości stanu wojennego. Ani w wyobrażenia ówczesne, czyli bohaterów filmu o ich teraźniejszości, ani w wyobrażenia widzów, czyli wyobrażenia dzisiejsze o latach 80. W fabule wszystko wyjaśniło się jeszcze w okresie, w którym toczyły się skomplikowane wypadki – i sądy na temat wy-

padków zweryfikowane zostały niejako z miejsca, jeszcze na oczach ich uczestników. Jest to więc mimo wszystko inna sytuacja niż w finale nakręconego kilka lat później, w 2009 r., *Enena*. W nim rozwiązanie zagadki i dookreślenie charakterologiczne postaci nie przynoszą równocześnie prostych odpowiedzi co do ich zachowań. Bohater, którego od początku filmu widzowie podejrzewali o to, że jest sprawcą całej krzywdy wyrządzonej w latach 70. i 80. tytułowemu bezimiennemu pacjentowi, nie zostaje przecież na koniec całkowicie w ocenie widzów „uniewinniony”, przynajmniej w zwyczajowym rozumieniu pojęcia „niewinności”. Wprost przeciwnie, jego przypadek ukazuje właśnie, jak tragiczne decyzje podejmowano w przeszłości i jak trudno jest je oceniać dziś ⁴, w zupełnie innym już czasie (akcja jest osadzona w latach 90., kiedy w trakcie „powodzi stulecia” młody doktor psychiatrii chce rozwikłać tajemniczą sprawę z doby PRL-u). Skądinąd nie można tu nie odnotować, że przy scenariuszu współpracowała z Falkiem Agnieszka Holland, czyli artystka, która szczególnie silnie dopomina się – jako reżyserka i jako komentatorka udzielająca wywiadów – o dostrzeżenie w sztuce i w ogóle w życiu społecznym wieloznaczności świata ⁵.

I również właśnie w *Joannie* Falk podejmuje grę z oczekiwaniami odbiorcy. Ale robi to w jeszcze inny sposób. Mnoży postacie, co do których zachowań można postawić pytania, a i potęguje przy tym komplikacje moralne, wyprowadzając – jedną z drugiej – kilka płaszczyzn problemowych.

Róża

Pierwszą płaszczyznę tworzy tematyka Zagłady – i tę w odczytaniach filmu podnosi się najszerzej ⁶. Interpretacja filmu w kategoriach obrazu czasu Zagłady sama się narzuca, naturalnie – Zagłada niewątpliwie stanowi oś problemową, na której jest oparta fabuła filmu. Fabuła prezentuje wojenne losy Polki z inteligentckiej rodziny krakowskiej, Joanny (Urszula Grabowska ⁷), która ukrywa w swoim domu kilkuletnią Żydówkę Różę (Sara Knothe). To przechowywanie Róży powoduje niemal wszystkie bieżące kłopoty Joanny: opieka nad dzieckiem i poczucie odpowiedzialności za dziewczynkę determinują wszelkie – poza finałowym – zachowania Joanny.

Kobieta mieszka samotnie w wielkim kamienicznym apartamencie, oczekując męża, który nie wrócił jeszcze po kampanii 1939 r. Oczywiście apartament *kłuje w oczy*, jak powiada jedna z postaci, toteż należy zameldować w nim kogoś dodatkowo, by nie wykwaterowano Joanny albo nie przydzielono lokatorów zupełnie przypadkowych. Joanna nie może jednak podjąć właściwych kroków ze względu na ukrywane dziecko. Skutkiem tego jest nocna rewizja, która stanowi punkt zwrotny historii. Złożono na Joannę donos, że przechowuje Żydów; jego powodem mogła być zresztą nie tylko patowa sytuacja lokatorska i czyjaś chęć zajęcia mieszkania: być może donos sprowokowała sama Róża swą dziecięcą nieostrością – w jednej ze scen poprzedzających rewizję została przecież dostrzeżona przez bawiącego się na podwórku chłopca, gdy wyglądała przez okno, rozchyliwszy firanki.

Rewizja szczęśliwie nie rozwija się według najgorszej z możliwych opcji, czyli odkrycia dziecka. Jej konsekwencją jest jednak – decydujące zresztą o przerwaniu nocnych poszukiwań – zainteresowanie, jakim obdarza kobietę niemiecki major

(Joachim Paul Assbock). I właśnie ze względu na Różę Joanna będzie zmuszona ulec Niemcowi: gdy przypadkowo odkryje on podczas złożonej kobiecie wizyty kaszlącą dziewczynkę. Ze względu na chorującą Różę, mimo wahań, Joanna przyjmie też przyslaną przez niego paczkę z żywnością i lekarstwami. Za utrzymywanie tak gorszących kontaktów zostanie ukarana przez podziemie polskie ogoleniem głowy i wyklęta przez najbliższą rodzinę.

Falk w toku wątku ukrywania Róży buduje stopniowo atmosferę zagrożenia, ze sceny na scenę odsłania przed Joanną i przed widzami, że jest ona całkowicie sama, że może liczyć tylko na siebie. Akcentuje czujność Joanny. Informacją o Róży nie może się ona z nikim podzielić, nawet z własną przeleknioną matką czy ojcem, a tym bardziej z sąsiadami czy znajomymi. Wtajemniczenie kogokolwiek w sprawę wiąże się z niebezpieczeństwem, dostrzeżenie dziecka przez kogośkolwiek może skończyć się tragicznie (wymowny jest motyw szmalcownika pojawiający się w pierwszej scenie).

Zagrożenie spiętrza się od momentu donosu, odtąd w filmie dominuje już atmosfera osaczenia. Bezustanna obawa przed tym, co na korytarzu, ciągła konieczność przyjmowania przez Joannę niespodziewanych gości czy intruzów, ciągle otwieranie i zamykanie drzwi – są lejtmotywem filmu współbudującym nastrój. Detal metalowej, w chrobotliwy, nieprzyjemny sposób hałaśliwej zasuwki, sugestywnie fotografowana przez Piotra Śliskowskiego wąska przestrzeń przy drzwiach wejściowych, przestrzeń zamknięta z trzech stron zwalistymi ścianami (duszne wrażenie ślepej uliczki) – oddają status domu jako miejsca wręcz obłożonego i akcentują samotność Joanny. Najwymowniej skomponowany zostaje kadr w scenie po wykorzystaniu seksualnym kobiety przez Niemca; opuszcza on mieszkanie, zaraz potem zaś puka do mieszkania młody chłopak z konspiracji, który chce pytać o możliwość kwaterunku – Joanna uchyla tylko drzwi i jest przez nas widziana zza nich, w wąskim ich skrawku, jakby w potrzasku. Symboliczne ujęcie jest zresztą jednym z najlepiej znanych z całego filmu, należało do głównych fotosów promocyjnych.

Falk czytelnie nawiązuje tym obrazem do *Pianisty* Polańskiego, którego widzowi zapadało w pamięć podobne ujęcie (także tu fotos oparty na tym ujęciu promował film). Również w *Pianiście* taki kadr podkreślał właśnie osaczenie i strach głównej postaci.

Jeśli pójść tropem tego nawiązania – a wydaje się, że taka interpretacja jest uprawniona – ujęcie to niejako dookreślałoby sugestywnie przed odbiorcą film Falka, a przynajmniej tę związaną z Holocaustem płaszczyznę, zakorzeniałoby ją w pewnej formule poruszania tematyki i prowadzenia opowieści. Poza tym, że *Joanna*, tak jak *Pianista*, celowo, wbrew stereotypom ukazuje różnych Polaków i różnych Niemców, także złych Polaków i dobrych Niemców⁸, jest filmem określonej tonacji. Narracja *Joanny* jest niezwykle powściągliwa, pozbawiona – poza momentami kulminacyjnymi związanymi z ogromnymi skokami emocji głównej bohaterki – wszelkiej efektowności. W utrzymanym w posępnym kluczu kolorystycznym filmie Falka nie ma prawie w ogóle humoru (może poza jedną sceną – kiedy Róża deklaruje, że polubi mleko, czy drugą – kiedy koleżanka Joanny, grana przez Kingę Preis sprzątaczką Staszka, wyklada swoją filozofię wierności mężowi w trudnych latach) i nie ma wreszcie jakichkolwiek złudzeń co do natury ukazanych czasów.

Oczywiście nie upodrzędniam tu w jakikolwiek sposób *Joanny* wobec *Pianisty* (tym bardziej że mówię o jednym tylko poziomie konstrukcji całego filmu). Akcentuję jedynie takie tropy aluzyjne, po jakie reżyserzy ostatecznie często sięgają w komunikacji z widzem – gdy wykorzystują skojarzenia z jakimiś ważnymi utworami, odwołują się do pewnej konwencji mówienia, by osadzić odbiór filmu w określonym kontekście. Sam *Pianista* również przecież wyraźnie był ustawiany przez Polańskiego w kontekście innego utworu, *Listy Schindlera* Spielberga. Przy czym był ustawiany polemicznie – i to właśnie polemicznie w tych aspektach, które wydają się tak ważne dla formuły przyjętej przez Falka. Otóż Polański posłużył się co najmniej dwukrotnie aluzją pośrednią⁹, przetwarzając charakterystyczny motyw z filmu Spielberga. Po pierwsze znamienne zawiesza scenę zakwaterowania w getcie. U Spielberga, gdy rodzina wprowadzała się do getta, stwierdzała po wejściu do nowego domu, że *mogło być gorzej* – co jednak zaraz otrzymało humorystyczny kontrapunkt w wejściu licznej grupy współlokatorów. Dokładnie te same słowa padają, gdy do przydzielonego im mieszkania wchodzi członkowie rodziny Szpilmanów – u Polańskiego nie ma jednak żadnej żartobliwej kontynuacji sceny, przez co reżyser pozwala wybrzmieć głęboko dramatycznej sytuacji bohaterów w chwili upokarzającego przesiedlenia i dyskretnie sygnalizuje, że nie wolno mu jej fabularnie osładzać¹⁰; a puentą tej części filmu będzie obserwowanie przez rodzinę budowy muru getta. I po drugie odwołuje się do jednej z najsławniejszych scen *Listy*, w której niemiecki żołnierz chciał zabić Żyda, ale okazało się, że zabrakło mu w pistolecie naboju. Zirykowany, okładał mężczyznę, ale w przypływie łaski darował mu życie. U Polańskiego Niemiec po prostu metodycznie przeładowuje magazynek i kontynuuje przerwana czynność. Widz, który doznawał na seansie filmu Spielberga pewnego rodzaju pokrzepienia, niewiele z niego odnajdzie podczas projekcji filmu Polańskiego¹¹.

Autor *Pianisty* odcinał się w ten sposób od polorów najgłośniejszego filmu o Zagładzie. Zwracał uwagę widza na to, że świadomie wybrał drogę pozbawioną atrakcyjnych – w standardowym filmie koniecznych – elementów kompozycyjnych. Swoista konstrukcyjna powściągliwość utworu chroni przed niebezpieczeństwem (a przynajmniej zmniejsza je) przekroczenia granicy „niestosowności” obrazu Zagłady¹². Taką też formułę miała mieć omawiana płaszczyzna filmu Falka.

Joanna

W *Joannie* można dopatrywać się też – choć nie wiem, czy jest to odczytanie, pod którym podpisałby się sam reżyser – jeszcze jednego nawiązania. Film byłby więc swoistą odpowiedzią na inny, również dziejący się w wojennym Krakowie film wojenny, stawiający na pierwszym planie kobiety, na *Katyń* Wajdy (przy którego scenariuszu zresztą Falk współpracował). *Joanna* podejmuje problematykę kobiecego heroizmu, ale ukazując go na tle całej panoramy różnych postaw, bohaterских i niebohaterских, pokazuje martyrologię nieoczywistą, zapłatą w kategorii względności – czego m.in. brak zarzucano filmowi Wajdy. Ponadto *Joannę* można by potraktować (rozpatrując już poza kategoriami polemiki) jako *Katyń à rebours*: Wajda opowiadał wszakże o dociekaniu prawdy, potrzebie prawdy, oczekiwaniu wyjaśnienia okoliczności zdarzeń, Falk w swoim filmie chce opowiedzieć

o czymś diametralnie przeciwnym. Są to dwie płaszczyzny, które zostają nadbudowane na omówionym planie *Joanny* związanym z Holocaustem.

Na opowieść o próbie ocalenia małej Żydówki nakłada Falk wzór żywotu Joanny d'Arc. Czyli opowieści o kobiecie, która podjąwszy się samodzielnie misji, dokonała bohaterskich czynów, ale musiała ponieść tego konsekwencje i złożyć ofiarę.

Figura Dziewicy Orleańskiej przypomniana zostaje za pomocą kilku istotnych elementów. Oczywiście, czytelna aluzja kryje się już w samym tytule, ponadto jednak Falk podkreśla religijność swojej bohaterki, jej czystość (tu w sensie wierności mężowi), wprowadza do fabuły język francuski w konwersacjach z Niemcem; Joanna znajduje Różę (nomen omen!), którą się zaopiekuje, która okaże się jej życiową „misją”, nie przypadkiem w kościele, podczas modlitwy (a w całym filmie ważną rolę odgrywa chóralna muzyka Bartłomieja Gliniaka, niewątpliwie uwrażliwiająca widza na poziom przenośni); wreszcie ogolona głowa bohaterki – równocześnie stanowiąc symboliczny odpowiednik aktu spalania na stosie – przypomina wyobrażenia francuskiej bohaterki. Historia Joanny odnajduje więc metaforyczną wykładnię, otwierając film na interpretację w kategoriach utworu o poświęceniu, ofiarności, świętości. Falk prowokuje też jednak widza do skonfrontowania współczesnej opowieści z jej „pierwowzorem” z historii kultury.

Otóż z zestawienia losu bohaterki z żywotem Joanny d'Arc wynika przykra refleksja o nieoddziaływaniu świętości współczesnej bohaterki na otoczenie. Joanna Kurska w przeciwieństwie do Joanny d'Arc nie rozacza bynajmniej aury niepokoju metafizycznego, nie prowokuje otoczenia do nowego postrzegania rzeczywistości (nie dzieje się tak nawet wówczas, gdy są to święta Narodzenia Pańskiego) i do czynu. Joanna nie porywa przecież ludzi do ratowania Żydów, nikt z rodziny nie idzie za nią w uniesieniu, by wypełniła się jej misja. Z drugiej strony nie jest przecież chyba tak, że nagle w pomagających jej Niemcu czy Staszce dokonała się jakaś głęboka przemiana, że odkryli oni w sobie pokłady dobra, z których odtąd dzielnie poczną czerpać. Albo że koleżanka Joanny, pracująca w urzędzie miejskim (Monika Kwiatkowska), którą ta prosi o rozeznanie, co się stało z osobami aresztowanym podczas łapanek w kawiarni, gdzie była matka Róży, stara się i poznaje pewne informacje opromieniona blaskiem koleżanki – nie, ona zdobywa się na trud i niebezpieczeństwo ze względu na prośbę Joanny, robi to dla niej, a nie pod jej wpływem. Tak samo postąpi Niemiec, zauroczony piękną Polką, i tak samo Staszka. U Falka nie ma żadnych przemian, a czas, w którym rozgrywa się fabuła, nie okaże się momentem przełomowym w poszczególnych życiorysach postaci stykających się ze „świętą”. Falk nie opowiada historii o olśniewającej wszystkich wokół eksplozji niezwykłości (takiej historii, jaką jest żywot bohaterki francuskiej), o pozytywnym tąpnięciu świata pod wpływem wyróżniającej się jednostki. Wprost przeciwnie. Opowiada właśnie historię o niezwykłości przeoczzonej, także celowo przeoczzonej, historię o pozorach i o niejednoznacznościach.

Problematyka niejednoznaczności wspiera się na kilku punktach, a jednym z nich jest cała warstwa tła okupacyjnego, przełamująca w filmie mity na temat okupacji, mity heroiczne. Chciałoby się przecież zobaczyć w filmie rzesze ludzi, którzy pomagają Joannie, zastępy entuzjastycznie reagujących na wiadomość o pomocy Żydom, angażujących się w ratunek i walkę¹³. Widzimy tymczasem ludzi zastraszonych, unikających jakiegokolwiek zaangażowania, załatwiających małe sprawy życia codziennego, handlujących, krzątających się.

Ludzie są elegancko ubrani, chętnie siedzą w kawiarniach i spotykają się towarzysko, ale na niemal każdym kroku w filmie – wątek samej Joanny jest tu szczególnie wymowny – obserwujemy degradację inteligencji, widzimy ludzi, którzy wykonują prace fizyczne, zatroskanych o prozę powszedniości. Matka Joanny odkryła w sobie talenty krawcowej, sama zaś Joanna najpierw pracuje jako kelnerka, później jako sprzątaczką; ta „zmiana ról” to w sztuce dość typowy obraz okupacyjnej codzienności (choćby pamiętna postać profesora handlarza na stacyjce z *Pożegnań* Dygata i adaptacji Hasa – rola Stanisława Miłskiego), Falk uczynił jednak z tej kwestii wyrazisty lejtmotyw filmu, w dodatku właśnie z niego wyluskując sygnały świadczące o konformizmie społecznym. Egzystencja pod auspicjami okupanta toczy się pod pewnymi względami wcale nieodległym od niewojennego trybem, wszystko funkcjonuje w miarę normalnie, ludzie się przystosowali, bo i trzeba jakoś żyć – ostatecznie taki akcent w filmie cokolwiek rozmija się z oczekiwaniami odbiorcy, który by nastawiał się na widowisko skrojone według pseudopatriotycznej sztampy; *polski urzędnik siedzący za biurkiem pod portretem Hitlera – rzadki obraz w naszym kinie* – podkreśla Tadeusz Sobolewski, gdy komentuje w recenzji z filmu tę wizję okupacji ¹⁴.

Skromne natomiast ułamki filmowego obrazu armii polskiej są nie tylko właśnie nieokazale, ale też zupełnie pozbawione funkcji gloryfikującej działalność wojska i konspiracji, do jakiej odbiorcy zdążyli przywyknąć i jakiej, chcąc nie chcąc, oczekują. Oczywiście, młody żołnierz podziemia Jurek Krasucki (Sebastian Ryś) jawi się widzowi jak najbardziej zgodnie z wyobrazeniami o konspiracyjnych młodych inteligentach, jego sylwetka wręcz emanuje etosem pokoleniowym, który przeszedł do tradycji kultury. Słyszymy też o jakichś jego ważnych zadaniach i na takie wiadomości możemy nadbudować domysł działań jego organizacji i w ogóle istnienie w świecie okupacyjnym jakiejś alternatywnej rzeczywistości dla tej mieszczańskiej, zahukanej. Z drugiej jednak strony zwraca uwagę motyw męża siostry Joanny, na pewno byłego żołnierza, który – wbrew wyobrażeniom mężczyzny w sile wieku podczas wojny – przeżywa depresję, staje się alkoholikiem i zaczyna wręcz zagrażać bezpieczeństwu nie tylko własnemu, ale też żony i córki (problemy z załamaniem męża muszą być poważne, skoro siostra decyduje się tymczasowo oddać dziewczynkę pod opiekę dziadków). Samo zaś funkcjonujące podziemie wejdzie w rolę kata Joanny, wykonując na niej niesłuszny wyrok – oszpecające, spychające w infamię ogolenie włosów.

Joanna wpisuje się więc pod pewnymi względami w nurt demitologizacyjny. Niewątpliwie wchodzi w konflikt z dotyczącą przeszłości wojennej autonarracją społeczności, która przez dziesiątki lat budowała polską tożsamość ¹⁵. Falk nie podważa co prawda toposu heroicznego, który drastycznie naruszają inne sławne z tego powodu utwory czy projekty, jak choćby wydany przez Ośrodek Karta *Egzekutor* Stanisława Dąbskiego, wspomnienia AK-owskiego żołnierza wykonującego wyroki, czy mocno dyskutowana produkcja filmu *Tajemnica Westerplatte* Pawła Chochlewa z rzekomymi obrazoburczymi scenami (produkcja zawieszana z powodu – jak określali sytuację obrońcy Chochlewa – cenzury przewencyjnej ¹⁶). Nie, reżyser nie ma intencji dekonstruowania tyrtejskiego wymiaru działalności armii polskiej podczas wojny; poza sugestią nikłości podziemia w konkretnym mieście Falk w ogóle prawie nie dotyka tego aspektu, natomiast owszem, jak wskazują wyżej, zahacza o mit tyrtejski gloryfikujący Polaków jako zbiorowość (choć też



nie robi tego w takich rejestrach, w jakich czynią to choćby opowieści związane z Jedwabnem, m.in. książki Jana Tomasza Grossa, *My z Jedwabnego* Anny Bikont, *Nasza klasa* Tadeusz Słobodzianka czy realizowany przez Władysława Pasikowskiego – po długiej karencji – scenariusz filmowy pt. *Pokłosie/Kadisz*¹⁷⁾. W wypadku działalności podziemia autor *Joanny* pyta tylko o jeden z jej aspektów instytucjonalnych – związanych z władzą nad społeczeństwem, które pilnuje własnego morale. A nawet bardziej stawia akcent na „wyroku” wydanym właśnie przez samo społeczeństwo (bo przecież to nie sam sąd podziemny jest dla Joanny najokrutniejszy, ale ludzkie języki, których żadne argumenty obrony już nigdy nie powstrzymają). Koncentruje się na płaszczyźnie osądu, na mechanizmie rujnącego reputację pomówienia.

Inni

W tym właśnie aspekcie jest zakorzeniona istota problematyki owego interesującego mnie niejednoznacznego widzenia przeszłości przez Falka. Problematyka dyskusji z osądami jest niewątpliwie najbardziej intrygującym poziomem odczytania filmu, a też stanowi jeden z ważniejszych wątków problemowych bieżącej twórczości autora. Jak już sygnalizowałem, Falk pogłębia tendencję dostrzegalną we wcześniejszym filmie; odmiennie jednak niż w wypadku *Enena* widzowie poznają skomplikowaną historię od wewnątrz, od strony samej Joanny, znając intencje głównej postaci, toteż od samego początku potrafią zająć stanowisko w jej kwestii. Jednocześnie są świadomi, że znają fakty, których nie znają osoby w fabule dokonujące osądu bohaterki – niesłusznego. Reżyser co jakiś czas zresztą przekazuje w skrócie widzowi, jak jawi się Joanna otoczeniu, pokazuje bohaterkę z punktu widzenia postaci postronnych: tak dzieje się w scenie, w której Niemiec wychodzi z jej domu, co obserwuje Jurek Krasucki czekający na możliwość rozmówienia się w sprawie zamieszkania, i tak dzieje się w scenie, kiedy major przekazuje przed kamienicą Joannie wiadomość o śmierci jej męża, a kobieta, znajdując się na granicy omdlenia, opiera się o mężczyznę (co wygląda, jakby przytulała się do żołnierza; w kadr wcinają się wówczas sylwetki zdziwionych sytuacją przechodzących).

Różniąc się od *Enena* w tym punkcie konstrukcji, *Joanna* jednocześnie w innych punktach zbliża się do formuły tamtego filmu. Falk bowiem chętnie zaskakuje widzów, jeśli chodzi o ich ocenę postaci drugo- i trzecioplanowych. Niemiec okazuje się przecież, jak wzmiankowałem, w gruncie rzeczy postacią raczej szlachetną: wykorzystuje Joannę, ale to on później najwydatniej pomaga jej materialnie – nie licząc już na bliższe kontakty – oraz zdobywa dla niej informację o losach męża. Sprzątaczką Staszka natomiast, której początkowo widzowie nie byłiby skłonni posądzać o szczególne predyspozycje do postępów szlachetnych i która też w początku rozmowy z Joanną o pomocy dla ukrywanego dziecka wypowiada kwestie cokolwiek niewzniosłe – ni stąd, ni zowąd okazuje się porządną kobietą, gotową mimo wszystko podjąć ryzyko ratunku. Przypadki tych postaci współbudują traktującą o niejednoznacznościach warstwę filmu.

Falk idzie jednak dalej. Właściwie nieomal ociera się o granicę oskarżenia osób odpowiedzialnych za upodlenie i w konsekwencji załamanie Joanny. W wyostrożonej na te aspekty lekturze filmu „świętość” bohaterki uderzałaby rykoszetem w wizerunek sprawców jej tragedii, a sama *Joanna* byłaby także filmem o hipokryzji. O hipokryzji ukrytej pod pozorami cnoty, a więc o kolejnym przykładzie niejednoznaczności. Poza bowiem postaciami, co do których widz od samego początku żywi obawy bądź ma do nich sceptyczny dystans, a które ostatecznie widzów pozytywnie zaskakują, są też w filmie postacie szybko przez scenarzystę-reżysera kompromitowane. Może nie kompromitowane zupełnie, bo łatwo znaleźć dla nich usprawiedliwienia, niemniej wywołujące niesmak. Takimi postaciami są dozorczyńni kamienicy oraz rodzice Joanny.

I dozorczyńni (Stanisława Celińska), i rodzice (Halina Łabonarska, Leszek Pi-skorz) mają w filmie profil postaci religijnych. Wiadomo, że *Joanna* wywodzi się z rodziny katolickiej, dozorczyńni zaś zaraz w pierwszej scenie, w jakiej ją widzimy, powołuje się w rozmowie na pokładanie wiary w Boga. Już wkrótce jednak okaże się kobietą niebezpieczną, niespecjalnie nawet kryjącą swoje wścibstwo, wścibstwo wycelowane w Joannę, groźne dla niej, bo mające na celu odkrycie, kogóż ona ukrywa, matka zaś zadziwi Joannę swoją powściągliwą niechęcią wobec jakiegokolwiek angażowania się w poszukiwanie informacji o aresztowanych, a już w ogóle w pomoc Żydom. Ostatecznie to dozorczyńni będzie, jak się domyślamy, głównym oskarżycielem Joanny posądzonej o utrzymywanie najbardziej niestosownych kontaktów intymnych (jak akcentuje Andrzej Luter: *ktoś donosi Niemcom, a ktoś donosi podziemi*? W jej [*Joanny*] sytuacji nie wiadomo, co jest gorsze¹⁸; gdy *Joanna* wraca do domu po wyroku, mówi do Róży: – *To nie twoja wina. – A czyja? – Złych ludzi. (...) Skrzywdzili mnie. Zeszmacili. Jestem nikim*). Rodzice zaś wyprą się córki (*Nie pokazuj się nam. Może kiedyś, jak ludzie zapomną*), i to wyprą się w okresie, w którym takie potraktowanie członka rodziny jawi się najbardziej jaskrawo – tuż przed Bożym Narodzeniem. W Wigilię *Joanna* pozostanie zdana sama na siebie; autor filmu wyraźnie sugeruje, że to właśnie głównie dojmujące poczucie samotności, samotności w hańbie, mniej nawet niż samo załamanie po wiadomości o śmierci męża, przeważa o domniemanym podjęciu przez Joannę decyzji samobójstwa (przecież jeszcze po otrzymaniu tej wiadomości *Joanna* wykazywała wolę życia, czego świadectwem jest podjęcie próby sprzedaży pianina). Jak już zaznaczyłem, trudno jednoznacznie ocenić dozorczynię, przekonaną że wykonuje tylko swój patriotyczny obowiązek – choć można by to ująć i w kategoriach jej życiowego speł-

nienia się w roli plotkary, intrygantki – i trudno ocenić jednoznacznie rodziców Joanny kierujących się dobrem rodziny; dopuszczalna jest wszelako (i sugerowana przez reżysera) ich ocena w jednym punkcie: nie kierują się oni jednak zasadą miłości chrześcijańskiej, tak bardzo rzekomo im drogiej¹⁹. Skądinąd nie przypadkiem chyba właśnie bardzo tradycjonalistyczny, mieszczański Kraków ustanowił Falk miastem, w którym rozgrywa się cały dramat²⁰.

Mocno naświetlał istnienie w filmie tej płaszczyzny niejednoznaczności Sobolewski. Rozpatrując ją w swojej recenzji i podnosząc przy tym ważne dla filmu wyróżnienie perspektywy osobowej i ogólnej, zaznacza krytyk: *Dobro i zło są tu pozbawione masek, jakie nakłada im zbiorowość. „Joanna” powstała jako reakcja na sytuację współczesną, gdy kwestie moralności i wiary wywleka się na sztandary, łącząc je ze zbiorowością, z narodem, z partią*²¹. Dobitnie zwerbalizowana zostaje więc w recenzji domysłna u Falka „kontra”, owo wystąpienie reżysera przeciwko racjom powierzchownym, niezniuansowanym, podatnym też na instrumentalizację, przeciwko łatwemu ocenianiu, zwłaszcza ocenianiu wyborów człowieka postawionego w sytuacjach granicznych. W czym tkwi zresztą uniwersalny wymiar opowieści – a więc także aktualny, związany z bieżącymi dyskusjami, zwłaszcza nad lustracją²². Wspomniane wyżej ujęcie widzianej zza drzwi twarzy Joanny, widzianej z zewnątrz, fragmentarycznie, nabiera tu nowej nośności symbolicznej.

PRZEMYSŁAW KANIECKI

¹ Zob. podnoszącą podobieństwa recenzję trój-paka DVD: B. Hollender, *Jeden wodzirej na różne czasy*, „Rzeczpospolita” z 1 VI 2011; zob. także porównanie w recenzji filmu – K. J. Zarębski, „Komornik”, „Kino” 2005, nr 10, s. 34. Por. jednak obronę reżysera przed nazbyt daleko idącymi porównaniami, prowadzącymi do szufladkowania *Komornika* – K. J. Zarębski, *Nie nakręciłem „Wodzireja 3”*, „Kino” 2005, nr 10, s. 33; skądinąd reżyser przyznaje tu, że w scenariuszu *Komornika* pociągały go pewne podobieństwa bohaterów, zaś kilkanaście lat wcześniej, po nakręceniu *Końca gry* (zresztą znów bliskiego pod omawianym kątem ww. filmom), przyznał, że powrót do *Wodzireja* mógłby być intrygujący, A. Horoszczak, *O grach i nostalgii wieku* – mówi Feliks Falk, „Kino” 1992, nr 5, s. 16.

² Por. wywiad J. Mazurkiewicza i E. Michalskiej, *Poetyka kina społecznego*, „Cinema Polska” 2005, nr 10, s. 55.

³ Nie kryje tego zresztą w autokomentarzach, zob. wywiady: Z. Pietrasika, *Nic nie jest oczywiste. Rozmowa z Feliksem Falkiem*, „Polityka” 2010, nr 48, i B. Hollender, *Ciągle wierzę w kino ambitne*, „Rzeczpospolita” 4 IX 2009.

⁴ Akcent na finał filmu padł m.in. w recenzji Z. Pietrasika („Enen”, „Polityka” 2009,

nr 36): *ostatnia scena nie da spokoju widzowi, który, czy tego chce, czy nie, zostaje postawiony w roli sędziego ludzkich sumień. I długo będzie się zastanawiał, zanim wyda wyrok*.

⁵ Zob. choćby M. Sadowska, *Agnieszka Holland*, „Przekrój” 2006, nr 48; wywiad M. Żakowskiej *Kto zabił Rosie Larsen*, „Duży Format” (dod. do „Gazety Wyborczej”) 2011, nr 33.

⁶ Zob. np. *Ratowanie Żydów – film a historia. Zapis debaty, która odbyła się po pokazie filmu „Joanna” Feliksa Falka*, oprac. B. Kwieciński, „Ekran” 2011, nr 1-2.

⁷ Podobno rolę pisał reżyser-scenarzysta z myślą o tej aktorce – Ł. Maciejewski, *Delikatna, a pyskuje...*, „Film” 2010, nr 11, s. 36.

⁸ Jak mówił sam Polański (*Polacy. Żydzi. Niemcy*). Rozmawiali Marek Beylin i Adam Michnik, „Gazeta Wyborcza” z 25-26 V 2002), chodziło mu o pokazanie pewnego momentu w historii naszego kraju, momentu, który pamiętam z najdrobniejszych szczegółami, o pokazanie człowieka, który jest otoczony postaciami pozytywnymi i negatywnymi. Są dobrzy i źli Polacy, Żydzi, Niemcy. Tak – byli też dobrzy Niemcy. Wie pan, który Niemiec był dobry? Ten, który uratował Szpilmana.

⁹ Posługuję się terminem w znaczeniu proponowanym przez K. Górskiego, *Aluzja literacka*.

Istota zjawiska i jego typologia, w: tegoż, *Rozważania teoretyczne. Literatura. Muzyka. Teatr*, Lublin 1984, s. 193 i n.

¹⁰ Jednocześnie zaś może być to pewna polemika z powszechnymi zawyżonymi wyobrażeniami o gęstości zaludnienia w mieszkaniach getta warszawskiego. Gunnar S. Paulsson (*Utajone miasto. Żydzi po aryjskiej stronie Warszawy (1940-1945)*, tłum. E. Olender-Dmowska, red. nauk. B. Engelking-Boni, J. Leociak, Kraków 2009, s. 174) podaje, że gęstość zasiedlenia tuż po utworzeniu getta wynosiła 2,94 mieszkańca na jedną izbę, a w marcu 1941 r. (okres największej populacji w getcie, kiedy przebywało w nim 460 tys. ludzi) – 3,29. Tymczasem nawet badania historyczne często przywołują bardzo mylne szacunki niemieckie (*absurdalne*, jak określa wyliczenia z tych raportów Paulsson) i przytaczają liczby dużo wyższe: 6-7 mieszkańców na izbę, co tylko – podkreśla badacz – prowadzi do zniekształcania historii i mnożenia białych plam. Rzeczywistość warszawskiego getta była wystarczająco okropna nawet bez uciekania się do takiej przesady (tamże, s. 175). Paulsson przywołuje też przykład omawianej sceny z *Listy* utwierdzającej tego rodzaju wyobrażenia.

¹¹ Na to drugie nawiązanie do sceny Spielberga zwrócił uwagę w recenzji filmu T. Sobolewski, „*Pianista*” z *happy endem*, „Gazeta Wyborcza” z 25-26 V 2002. Na marginesie motywu egzekucji warto jednak zasygnalizować, że faktycznie zdarzały się sytuacje darowania życia – gdy np. urywał się sznur szubieniczny; wypadki takie przywołuje Jacek Leociak, *Wjście z grobu*, „Teksty Drugie” 2004 nr 5 (przy czym autor wypadki ocalań z egzekucji nie tyle ujmuje w kategoriach szczęścia, ile ukazuje *traumę wskrzeszenia*). Skądinąd omawiany „dialog” między Spielbergiem a Polańskim rozwinęła w swoim filmie z 2011 r. Holland – jeszcze bardziej uwieloznaczając motyw rozstrzelania. We *W ciemności* bohater jest ocalany przed strzałem przez zwierzchnika żołnierza, który jednak w zamian zabija innego Żyda, mniej zdrowego. A bohater musi mu za to podziękować.

¹² Por. uwagi Holland w wywiadzie Jana Strzałki (*Filmowe zwierciadła Holocaustu*, „Tygodnik Powszechny” z 30 III 2003) o niebezpieczeństwie kiczu, trywialności. Przyszła reżyserka *W ciemności* stawia pytanie retoryczne: czy [w ogóle] można opowiedzieć o jego grozie przy pomocy stereotypowych środków narracji filmowej? *Szczerze mówiąc: sama nie wiem*. Por. uwagi P. Kwiecińskiego, „*Iść po*

slonecznej stronie”. *Shoah jako doświadczenie cywilizacyjne w filmowej twórczości Andrzeja Wajdy*. *Wybrane aspekty*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitariski, Kraków 2003, s. 316-320. Na temat samego kiczu Holocaustu zob. m.in. L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2; por. P. Czaplinski, *Zagłada i profanacja*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.

¹³ Tak się złożyło, że akurat czas wprowadzenia filmu na ekrany nałożył się na moment publikacji ważnej, a mogącej stanowić kontekst dla *Joanny*, książki Leociaka *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Kraków 2010; badacz pisze we wstępnych uwagach (s. 9): *Polskiemu dyskursowi o pomocy wciąż zagrażają trzy demony. Demon rywalizacji (w martyrologii, w bezinteresowności, w szlachetności); demon statystyki (liczenie tych, którzy ratowali, i tych, którzy za ratowanie zostali zabici, aby dowieść tezy, że „im więcej, tym lepiej”); demon trywializacji (bo przecież masowość pomocy stawia pod znakiem zapytania podkreślaną wszem i wobec heroiczną czynu)*.

¹⁴ T. Sobolewski, *Falka opowieść wigilijna*, „Gazeta Wyborcza” z 27-28 XI 2010.

¹⁵ A jeśli wchodzi w konflikt, to jest opowieścią kontrnarracyjną, czyli *de facto* zagrażającą tej tożsamości. Zob. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 94-97 (omówienie koncepcji Davida Carra; przy czym dla porządku terminologicznego trzeba nadmienić, że pojęcie *narracji* – traktowane oczywiście jako kategoria szersza niż np. teoretycznoliteracka – odnosi się tu nie do tekstu kulturowego i jego struktury, ale do samego aktu umysłu ujmującego na bieżąco doświadczenie: już bowiem doświadczenie ma według badacza strukturę narracyjną). Pytanie, dlaczego „kontrnarracyjna” *Joanna* nie budziła wielkich kontrowersji, pozostaje otwarte i godne badań. Najprostsza odpowiedź, którą można by w badaniach takich traktować jako tezę, byłoby domniemanie, że autonarracja okupacyjna w wielu miejscach uległa już w ostatnich latach modyfikacji, natomiast elementy, które pozostają w niej żywe, zlokalizować można by przez wskazanie projektów artystycznych czy naukowych najżywiej wciąż dyskutowanych.

¹⁶ Zob. m.in. *Cenzura przewencyjna na Westerplatte*. Z Jackiem Lipskim rozmawiają Jerzy Armata i Małgorzata I. Niemczyńska, http://wyborcza.pl/1,76842,5650640,Cenzura_prewencyjna_na_Westerplatte.html#ixzz1b1a0qJsA, B. Gondek, R. Daszczyński,

Obrona Westerplatte, „Gazeta Wyborcza” 28 VIII 2008; R. Pawłowski, *Druga obrona Westerplatte*, „GW” z 30-31 XII 2008. Podaję przykładowe teksty broniące filmu podczas wielkiej dyskusji, jaka przetoczyła się w mediach – zob. bibliografię filmu na Film Polski.pl.

¹⁷ Zob. D. Subbotko, *Władek siedzi nocą na balkonie*, „Duży Format”, dod. do „Gazety Wyborczej”, z 21 VII 2011; B. Hollender, *W cieniu zbrodni*, „Rzeczpospolita” z 20 VII 2011.

¹⁸ A. Luter, *Joanna*, „Kino” 2010, nr 12.

¹⁹ W katolickim wątku także kryje się więc – jak się wydaje – aluzja do historii Joanny d’Arc, którą przecież na stosie postawili ludzie Kościoła. Zaznaczmy jednak: film nie ma bynajmniej wydźwięku antykościelnego. To przecież właśnie katolickie zakonnice ocala Różę. Filmowi zresztą postawiono zarzut, co zdumiewające, wprost przeciwny. W recenzji – notabene publikowanej na łamach „Tygodnika Powszechnego” (Anita Piotrowska, *Spóźnione rekwizyty*, nr 50 z 2010) – w związku z tą ostatnią sceną wątku Różę czytamy: *Czy tak dalece posunięta poprawność nie kłóci się z gorzką prawdą o tamtych czasach, o nie zawsze chwalebnej postawie polskiego katolicyzmu wobec Zagłady?* Recenzentka nie dostrzega innych elementów filmu, które wskazałem powyżej. Z drugiej strony należy podkreślić, że stwierdzenie, iż rodzina Joanny wykluczyła ją z powodu jej pomagania Żydom, co rzekomo byłoby niezgodne z pojmowaniem przez nich religijności (por. wypowiedź T. Sobolewskiego w dyskusji *Ratowanie Żydów...* s. 84), nie jest zgodne z treścią filmu; rodzina wyklucza Joannę ze względu na jej wyrok.

²⁰ Choć sam reżyser sugerował, że o umieszczeniu akcji w Krakowie – poza jego względną niewielkością oraz fotogenicznością (*Ratowanie Żydów...* s. 86) – zdecydował inny argument: *Tam było bardzo słabe podziemie,*

zdarzało się, że młodzi ludzie, którzy rwali się do walki z okupantem, wyjeżdżali do Warszawy, i – jak się mówiło – dopiero tu oddychali wolnością. Z drugiej strony trzeba pamiętać, że Kraków był naszpikowany Niemcami, na każdym kroku byli Niemcy. Ale opór był zdecydowanie mniejszy niż w Warszawie, to są fakty, które sprawdzałem, zanim rozpocząłem zdjęcia (z cytowanego wywiadu Pietrasika). Łączy się to z płaszczyzną demitologizacji, o której piszę wyżej.

²¹ T. Sobolewski, *Falka opowieść...* Taka możliwość odczytania filmu niepokoiła oczywiście publicystów prawicowych. Piotr Zaremba – w wyważonej zresztą recenzji (*Świat ulatwiony*, „Rzeczpospolita” z 30 XII 2010), w której docenił walory filmu – zauważa, że ponieważ nakazom zbiorowości zostaje przeciwstawiona w *Joannie* perspektywa jednostki, może to prowadzić do rozważań nad patriotyzmem (patriotyzm jest zdefiniowany w artykule jako *solidarność ze zbiorowością*). Mimo że Falk: *Chciał po prostu pokazać, że świat jest złożony*, to sam film może zostać, zdaniem Zaremby, *użyty jako amunicja* w sporze o reguły wytyczane przez zbiorowość, o patriotyzm. W sporze, którego strony mają dziś nierówne szanse – podkreśla krytyk, uruchamiając typową retorykę pravicową ostatnich lat. Co do kwestii owej dyskusji – muszę to podkreślić – osobiście nie uznaję jej za szkodliwą (podobnie jak mam inne wyobrażenia patriotyzmu).

²² *Czy taka sytuacja nie mogłaby zdarzyć się w każdym innym czasie?* – pyta wprost, skądinąd na łamach „Rzeczpospolitej”, B. Hollender (*Wojenna historia i dziś aktualna*, nr z 24 XI 2010). – *Ilu ludzi niesłusznie dotknęło lustracyjne podejrzenie o współpracę z SB? Ilu przeżyło dramat po znalezieniu swojego nazwiska na liście agentów?* Zob. także np. J. Rakowiecki, *Tragedia i wzruszenie*, „Film” 2010, nr 11, s. 83.