

Dezerterzy, święci, tyrani i „kreciki”

Obraz ojca w polskim i czeskim kinie
postkomunistycznym

EWA MAZIERSKA

Upadek komunizmu wywarł ogromny wpływ na sytuację kobiet i mężczyzn w krajach byłego obozu socjalistycznego i społeczną percepcję funkcji obu płci. Nieco upraszczając, postkomunizm jest kojarzony z promowaniem w dyskursach kulturowych i wcielaniem w życie za pomocą metod politycznych i prawnych konserwatywnej wizji społeczeństwa, w której kobiety pełnią tradycyjnie kobiece, a mężczyźni tradycyjnie męskie role. Większość autorów utożsamia ten powrót do przeszłości ze wzrostem maskulinizmu w Europie Wschodniej i Środkowej¹. Peggy Watson przypisuje tę zmianę reakcji na komunistyczną politykę, która była postrzegana jako prokobieca, i uważa tę zmianę za bardzo niekorzystną, wręcz zabójczą dla współczesnych kobiet: *Spółeczeństwo obywatelskie oznacza oddanie władzy mężczyznom i wcielanie w życie maskulinizmu na wielką skalę*². Z drugiej strony, wiele kobiet z byłego obozu socjalistycznego powitało z radością, a przynajmniej z ulgą powrót do wcześniejszych ideałów. Sharon Wolchik w tekście z początku lat dziewięćdziesiątych, odnoszącym się do sytuacji kobiet w Czechosłowacji, ale zachowującym ważność w odniesieniu do innych krajów dawnego bloku wschodniego, zauważa, że codzienne trudności doświadczane przez kobiety w systemie socjalistycznym kazały im zwątpić w słuszność dążenia do ideału równości płci. Doszły do wniosku, że bardziej im się opłaca „tradycyjna nierówność”, gdyż zdejmuje z ich barków część odpowiedzialności za dobro rodziny i ich samych³. Nie podważam tezy o maskulinizmie czy patriachalizmie polityki okresu po 1989 roku, ale pragnę podchwycić rozumowanie Wolchik, sugerując, że powrót do tradycji nie miał tak jednoznacznie pozytywnego wpływu na mężczyzn, jak sugerują Watson i inne autorki. Ów patriachalizm, przynajmniej na poziomie ideologii, nakazuje bowiem mężczyźniem przyjąć na swe barki część ciężaru, który w myśl komunistycznej ideologii winien być dzielony równo między przedstawicieli obu płci. Zarazem po 1989 roku mężczyźni nie mniej niż kobiety doświadczyli i wciąż doświadczają negatywnych skutków transformacji ustrojowej w postaci wysokiego bezrobocia, niepewności zatrudnienia i emigracji zarobkowej. W rezultacie „mężczyźniem postkomunistycznemu” trudno jest pełnić tradycyjne role głowy rodziny, męża i – co mnie tu szczególnie interesuje – ojca.

O ile część współczesnych mężczyzn zrezygnowała czy odłożyła na później ojcostwo z przyczyn ekonomicznych, o tyle inni odrzucają je, ponieważ stoi ono

w konflikcie z wybranym przez nich stylem życia singla, który nie chce się angażować w trwałe związki z kobietami. Jak zauważa Krzysztof Arcimowicz w odniesieniu do polskiej kultury postkomunistycznej, model singla jest w modzie u mężczyzn dwudziesto-, trzydziesto-, a nawet czterdziestoletnich, gdyż kojarzony jest z przedłużoną młodością i całkowitą kontrolą nad własnym życiem⁴. Modę na „singlowanie” można wytłumaczyć westernizacją kultury wschodnioeuropejskiej, czego wyrazem jest zaadaptowanie terminu *single* przez język polski. Można zaryzykować tezę, że dzisiejsi młodzi polscy, czescy i słowaccy mężczyźni naśladują swych zachodnich rówieśników, którzy odkryli przyjemności tego, co Eve Sedgwick określiła terminem „kultura ornamentalna”, i odrzucili patriarchyzm (a przynajmniej niektóre jego cechy), doszedłszy do wniosku, że ideologia ta ich bardziej zniewala, niż przynosi korzyści⁵. Nic dziwnego, że męska niechęć do ojcostwa, połączona z lękiem kobiet, jak sprostać obowiązkom rodzicielskim w sytuacji wysokiego bezrobocia i niepewności zatrudnienia, wpłynęła na obniżenie już i tak niskiego przyrostu naturalnego we wspomnianych krajach. Po 1989 roku Polska, Czechosłowacja, a potem Republika Czeska i Słowacja znalazły się pośród krajów o najniższym wskaźniku dzietności w Europie, nieprzekraczającym 1,5 dziecka na kobietę. „Ojciec postkomunistyczny” to jednak nie tylko mężczyzna, który dorobił się potomstwa po roku 1989, ale i ten, którego dzieci urodziły się wcześniej i który swe koncepcje oraz intuicje wychowawcze musi dopasować do nowej rzeczywistości politycznej, ekonomicznej i społecznej albo ponieść ryzyko nieprzyjemnych konsekwencji.

Chciałabym zastanowić się nad tym, jak obraz ojca w kinie polskim i czeskim odzwierciedla naszkicowane wyżej przemiany w kulturze i społeczeństwie tych krajów. Interesuje mnie również filmowa reewaluacja ojców z poprzednich okresów, gdyż i na nią ma wpływ współczesne myślenie o rodzinie. Figura ojca, jak zauważa między innymi Roland Barthes, ma także znaczenie symboliczne⁶ i ten symbolizm w niektórych przypadkach również spróbuję rozszyfrować.

Dezertery

Pierwsze zjawisko, które zwróciło moją uwagę, to niewielka liczba młodych ojców w polskich i czeskich filmach zrealizowanych po 1989 roku. Ekranowi mężczyźni w wieku dwudziestu kilku czy trzydziestu kilku lat są przeważnie bezdzietni, unikają trwalszych relacji z kobietami i sami zachowują się jak dzieci – są więc typowymi singlami. Można także zauważyć wśród mężczyzn bardziej złowieszcze sposoby unikania rodzicielskich obowiązków – przez porzucanie kobiet będących matkami ich dzieci. Filmy, które przedstawiają mężczyzn tego rodzaju lub tylko czynią do nich aluzje (ponieważ często zniknęli już oni z życia kobiet oczekujących potomstwa), powstawały zwłaszcza w Polsce, gdzie nowe prawo antyaborcyjne, wprowadzone w 1993 roku, było szczególnie restrykcyjne w porównaniu z tym, które obowiązywało wcześniej⁷. Należy tu wymienić *Farbę* Michała Rosy (1997), *Nic* Doroty Kędzierzawskiej (1998), *Patrzę na ciebie Marysiu* Łukasza Barczyka (1999), *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego (2004) oraz *Ono* Małgorzaty Szumowskiej (2004). Młody „Casanova” (Maciej Stuhr) w *Weselu* przybywa na przyjęcie weselne kobiety, która jest z nim w ciąży, ale nie w roli pana młodego, lecz by uwiecznić kamerą jej ślub z innym mężczyzną.

W *Patrzę na ciebie Marysiu* dwudziestodwuletni Michał (Michał Bukowski), pracujący jako początkujący psychiatra w szpitalu i mieszkający ze swą dziewczyną Marysią w wynajętym mieszkaniu, nie czuje się samodzielny, czego świadectwem jest odpowiedź udzielona koleżance dziennikarce na pytanie, czy chciałby mieć dzieci: *Tak, ale jeszcze nie teraz*. Nic dziwnego, że Michał nie ukrywa niezadowolenia, gdy Marysia oznajmia mu, że spodziewa się dziecka. Sugeruje, by ciążę usunąć, Marysia nie zgadza się jednak, a jej odmowa rozpoczyna serię nieszczęśliwych dla Michała wydarzeń, z problemami w pracy łącznie. W końcu, podczas pośpiesznie zorganizowanego ślubu z Marysią, Michał załamuje się. Przyszłość dziecka bohaterów filmu Barczyka pozostaje nieznana, ale można się spodziewać, że ciężar jego wychowywania spadnie na Marysię. Inny mężczyzna, stosownie do swego wieku i postawy życiowej noszący przydomek „Młody” (Rafał Mohr) w *Egoistach* (2000) Mariusza Trelińskiego, odurza się alkoholem i narkotykami, kiedy jego narzeczona leży na porodówce, co znów jest znakiem lęku przed przekroczeniem progu dorosłości mierzonego gotowością do ojcostwa. Najbardziej drastyczny przypadek unikania odpowiedzialności rodzicielskiej przedstawiony jest w *Nic*, gdzie mąż i ojciec trójki dzieci (Janusz Panasewicz) najpierw straszy swą żonę, że ukarze ją, gdy ta zrobi „coś głupiego”, później udaje, że jest nieświadomy ciąży swej żony, a w końcu ukrywa się, gdy ona w łazience rodzi ich czwarte dziecko i je zabija.

Negatywna wartość dziecka, które ma się urodzić, przejawia się także wysoką ceną, jaką młode matki i ich rodziny muszą płacić, aby polscy mężczyźni zgodzili się zostać ojcami „oficjalnymi”. Pan młody z *Wesela* za ożenienie się z ciężarną Wojnarówną żąda prezentu w postaci sportowego samochodu. Także autor *Egoistów* sugeruje, że „Młody” żeni się ze swą dziewczyną dlatego, że jej rodzice są w stanie zapewnić mu poziom życia, który odpowiada jego wybujałym ambicjom konsumpcyjnym. Analogicznie, młode kobiety, jeśli zajdą w ciążę, będąc pannami, muszą obniżyć swe wymagania względem partnerów. Taka ciążowo-mażeńska ekonomia została przedstawiona w *Torowisku* (1999) Urszuli Urbaniak, którego ciężarna bohaterka wychodzi za mąż za najmniej atrakcyjnego kawalera w swoim miasteczku.

Z wyjątkiem *Nic*, którego autorka raz po raz kieruje kamerę na „nieobecnego” ojca, w pozostałych filmach mężczyzna, który odmawia przyjęcia odpowiedzialności za swe dziecko, unika osądu, zarówno otoczenia, jak i autora filmu. W rezultacie można odnieść wrażenie, że w przeciwieństwie do macierzyństwa, które jest obowiązkiem kobiety, ojcostwo jest prawem mężczyzny, z którego może, ale nie musi korzystać.

W Czechach, gdzie prawo dotyczące aborcji nie zmieniło się po upadku komunizmu, motyw mężczyzny uciekającego przed ojcostwem występuje rzadziej i jest przedstawiany w sposób bardziej zawoalowany. Niemniej również można go odnaleźć. Jedną z głównych postaci *Szczęścia* (*Šťěstí*, 2005) w reżyserii Bohdana Slámy jest Dáša, matka dwóch małych chłopców, których ojciec porzucił, gdy na świat przyszło drugie dziecko. Kiedy film się zaczyna, Dáša ma romans z żonatym mężczyzną. Choć on twierdzi, że ją kocha, nie chce jednak przyjąć odpowiedzialności za jej dzieci, co prowadzi młodą kobietę do załamania nerwowego. Gdy Dáša zostaje zabrana do szpitala psychiatrycznego i tam oczekuje narodzin trzeciego dziecka, jego ojciec sprowadza do jej mieszkaniu swą nową,

bezdzielną kochankę. *Powrót idioty* Saży Gedeona (*Návrat idiota*, 1999), przedstawia romans młodej kobiety z mężczyzną, którego żona oczekuje ich pierwszego dziecka. Choć okoliczności ich związku nie są w filmie wyjaśnione, można się domyślić, że kochanka pozwala żonatemu mężczyźnie uciec od niewoli domowego ogniska i załagodzić lęk przed zbliżającą się odpowiedzialnością za kolejnego członka rodziny.

Ojcowie jak matki

Z drugiej strony w polskim kinie postkomunistycznym nie brakuje filmów o mężczyznach, którzy są doskonałymi zastępczymi bądź samotnymi ojcami. Znajdziemy ich w *Tacie* Macieja Ślesickiego (1995), *Historiach miłosnych* Jerzego Stuhra (1997), *Jutro będzie niebo* Jarosława Marszewskiego (2001), *Edim* Piotra Trzaskalskiego (2002) i *Zmruż oczy* Andrzeja Jakimowskiego (2003). Liczba tych filmów jest wysoka nie tylko bezwzględnie, ale także w porównaniu z liczbą filmów przedstawiających samotne matki. Co ważniejsze, w filmach przedstawiających ojców jako surogaty matek problem rodzicielstwa zwykle jest umieszczony w centrum fabuły, podczas gdy w filmach ukazujących samotne matki jest on spychany na margines narracji. Najczęściej powodem, dla którego mężczyzna zajmuje miejsce matki, jest jej nieobecność bądź niezdolność do zajmowania się własnym dzieckiem. W *Tacie* ojciec (Bogusław Linda) decyduje się przyjąć wyłączną odpowiedzialność za córkę, ośmioletnią Kasię, gdy odkrywa, że jej matka jest psychicznie chora i niebezpieczna dla własnego dziecka, a babcia Kasi to okrutny potwór pragnący trzymać dziewczynkę w niewoli. Tytułowy bohater *Ediego*, bezdomny zbieracz złomu (Henryk Gołębiewski), zostaje zmuszony do opieki nad niemowlęciem, gdyż bracia dziewczyny, która dziecko urodziła, są przekonani, że jest ono owocem gwałtu, jakiego dokonał na niej Edi. Jedną z opowieści zawartych w *Historiach miłosnych* przedstawia księdza (Jerzy Stuhr), który porzuca Kościół, odkrywając, że jego córka po śmierci matki znalazła się w sierocińcu. Były nauczyciel ze *Zmruż oczy* (Zbigniew Zamachowski) opiekuje się dziewczynką, która uciekła od rodziców.

Filmy o samotnych ojcach podkreślają fakt ogromnego poświęcenia mężczyzn przyjmujących na siebie wyłączną odpowiedzialność za dziecko. Weźmy, na przykład, księdza z *Historii miłosnych* stojącego przed wyborem: zaopiekować się swą córką i porzucić powołanie, utracić pozycję społeczną i stabilną sytuację materialną albo odrzucić dziecko i zachować dotychczasowe przywileje. Dylemat księdza najlepiej obrazuje rozmowa, którą przeprowadza z biskupem, próbującym odwieść go od powziętej decyzji przez wskazanie na rzekomą wyższość jego obowiązków wobec Boga, Kościoła i parafian niż dziecka-bękarta. Niemal tak samo trudna jest sytuacja Michała z *Taty*, który mimo pomocy opiekunek do dzieci z trudem godzi rodzicielstwo oraz pracę zawodową i stopniowo traci możliwości zarabkowania, popadając w długi. Edi musi się zajmować dzieckiem, praktycznie nie mając środków do życia.

Kiedy mężczyzna nie jest biologicznym ojcem dziecka, którym się zajmuje, autorzy filmów przekonują nas, że dzieje się to w najlepiej pojętym interesie dziecka, w przeciwieństwie do filmów o adopcyjnych matkach, w których to filmach korzyści są raczej po stronie kobiet niż dzieci. Samotni ojcowie stawiają

dobro dzieci na pierwszym miejscu i doskonale się z nimi rozumieją. Nigdy też nie mają im za złe, że przez nie coś ważnego stracili. Taka postawa budzi szczególnie podziw w *Edim*, gdyż jego bohater nie tylko zostaje zmuszony do zaopiekowania się dzieckiem, które nie jest jego, ale zostaje ukarany kastracją za rzekomy grzech spółnienia go.

Z wyjątkiem *Ediego*, który opiekuje się niemowlęciem płci męskiej, wszyscy wspomniani mężczyźni zajmują się dziewczynkami w wieku od siedmiu do jedenastu lat. Głęboko rozczarowani kobietami (a często wręcz całym światem) w pewien sposób rzutują na swe małe partnerki własny ideał kobiecości, oczekując, by traktowały ich jak mentorów, a niekiedy także by się nimi opiekowały. Oczekiwania te przeważnie zostają spełnione. Weźmy dziewczynkę z *Jutro będzie niebo*, która dosłownie i metaforycznie pomaga odnaleźć utracony szlak mężczyźnie zagubionemu w drodze, czy Kasię z *Taty*, która z poświęceniem gotuje dla swego ojca. Reasumując, córki zastępczych i samotnych ojców akceptują miejsce w społeczeństwie, które przypisuje kobietom patriarchalna tradycja.

Harmonia istniejąca między mężczyzną a dzieckiem jest również wyrażana środkami wizualnymi, na przykład przez umieszczanie ich w jednym kadrze na tle nietkniętego przez cywilizację pejzażu, jak na przykład w scenie z *Ediego*, kiedy Edi i dziecko leżą na pomoście, a wokół rozciąga się malownicze jezioro. Podobnie, w *Zmruż oczy* przyjaźń między „Małą” a jej byłym nauczycielem rozwija się na tle „zacofanej” Suwalszczyzny, gdzie nawet uchował się jeden orzeł, a może sokół, którym dziewczynka i jej dorosły przyjaciel się zajmują. Taki sposób korzystania z *mise-en-scène* sugeruje naturalność i czystość relacji między dzieckiem a opiekującym się nim mężczyzną, co można podsumować sformułowaniem „raj odzyskany”, i w konsekwencji relacja tak staje się uprzywilejowana wobec wszelkich innych związków, w których się to dziecko znajdowało i może jeszcze znaleźć.

W omawianych tu filmach obecność matki i ojca (bądź zastępczego ojca) w życiu dziecka jest przedstawiana jako sytuacja, w której obydwie te funkcje są nie do pogodzenia. Kiedy tylko mężczyzna przyjmie rolę opiekuna dziecka, matka musi dosłownie i metaforycznie zniknąć z ekranu. Jeśli nie uczyni tego dobrowolnie, na przykład umierając albo wyjeżdżając za granicę, zostaje zniszczona, jak w *Tacie*, z pożytkiem dla dziecka i ekwilibrium narracyjnego. Podobnie, jeśli matka powtórnie podejmie swe rodzicielskie obowiązki, ojciec zostanie zmuszony do odejścia – tak dzieje się w *Edim* w *Edim*. Takie rozwiązanie jawi się jednak jako łamiąca serce niesprawiedliwość, a nie powrót do naturalnego porządku rzeczy.

Zastępcze ojcostwo jest również częstym wątkiem w kinie czeskim, na przykład w *Szczęściu*, w którym Toník (Pavel Liška) i Monika, w której Toník się kocha, podejmują opiekę nad dziećmi psychicznie niestabilnej Dáśy. W tym przypadku jednak dzieci nie dzielą, lecz łączą zastępczych rodziców, uświadamiając im, jak wiele dla siebie znaczą. Kiedy Toník i Monika tracą dzieci, cała rodzina się rozpada. Podobną sytuację znajdziemy w *Horem pádem* Jana Hřebejka (*W górę i w dół*, 2004). Bezdzietna para, Franta (Jiří Macháček) i Mila, której władze nie pozwalają na adopcję ze względu na przeszłość Franty jako rasistowskiego chuligana futbolowego, kupuje ciemnoskóre dziecko od ludzi zajmujących się szmuglowaniem nielegalnych emigrantów. Obecność niemowlęcia niezwykle zmienia Frantę – staje się on troskliwym i dumnym ojcem, dla którego rasa

dziecka nie ma znaczenia i który próbuje zerwać ze swymi koleżkami. Kiedy jednak rodzice dziecka przybywają, by je odzyskać, małżeństwo Franty i Mili rozpada się, a mężczyzna powraca do swych dawnych, chuligańskich zwyczajów.

Najlepiej znanym filmem o ojcu zastępczym jest nagrodzony Oscarem *Kola* (1996) Jan Svěráka. Akcja toczy się w roku 1988, a więc w końcowym stadium systemu komunistycznego w Czechosłowacji. Pięćdziesięciopięcioletni František (Zdeněk Svěrák) dla pieniędzy zawiera fikcyjne małżeństwo z Rosjanką Nadieżdą. Kiedy kobieta wyjeżdża do Niemiec, a jej matka umiera, František musi się zaopiekować synem Nadieżdy, kilkuletnim Kolą. Z początku czyni to niechętnie, próbując podrzucić chłopca służbom społecznym, ale stopniowo przyzwyczajają się do obecności Koli i swej nowej roli jego opiekuna. Kiedy matka wróci po chłopca, by zabrać go do Niemiec zachodnich, František i Kola pożegnają się jak najlepsi przyjaciele, którzy wiele się od siebie nawzajem nauczyli, włączając w to podstawy języka czeskiego i rosyjskiego. Czujemy nawet, że właściwe miejsce chłopca jest raczej przy jego nowym ojcu niż przy matce. Jak w *Edim* fabuła jest skonstruowana w taki sposób, że przybrany ojciec i prawdziwa matka nie mogą się opiekować dzieckiem jednocześnie i tylko samotne ojcostwo umożliwia mężczyźnie opanowanie tej sztuki. Inaczej jednak niż w polskim filmie, w *Koli* mężczyzna i kobieta nie stają się antagonistami; po prostu zawiłości życia w socjalizmie są takie, że muszą się pożegnać.

Kolę można odebrać dosłownie, jako historię kilkorga ludzi osadzoną w pewnych warunkach historycznych i przez nie ukształtowaną. Można również ten film odczytać jako alegoryczną opowieść o zmianie stosunków między okupującymi a okupowanymi narodami wewnątrz bloku wschodniego, jaka nastąpiła pod koniec rządów komunizmu. Rosjanie, którzy po drugiej wojnie światowej w oficjalnym dyskursie pełnili rolę „ojców Czechów i Słowaków” i stosownie do tej roli się zachowywali, karcąc swe „dzieci” za wszelkie próby niesubordynacji, w filmie Svěráka sami zostali zredukowani do roli dzieci potrzebujących czeskiej pomocy i opieki. Mały Kola ucieleśnia tę nową sytuację, ale nie jest on w filmie jedynym Rosjaninem, którego dotknął los bezradnego dziecka. Innymi osobami zinfantyliizowanymi przez meandry polityki są matka Koli, która potrzebuje czechosłowackich dokumentów, by wyemigrować na Zachód, i radzieccy żołnierze, którzy w teorii strzegą pokoju w Czechosłowacji, ale bynajmniej nie trzymają Czechów pod ciężkim butem, lecz – zagubieni na obcej ziemi – pragną pozostać w dobrych stosunkach ze swymi gospodarzami. Dla kontrastu František, który wcześniej został wyrzucony z zespołu filharmonii za antykomunistyczne zachowanie, musi podjąć się funkcji przewodnika Rosjan zagubionych w jego kraju. Przyjmuje tę rolę niechętnie, ale ostatecznie dobrze ją wypełnia. Jego zachowanie zapowiada nadejście nowej epoki w stosunkach czesko-rosyjskich, epoki opartej na partnerstwie, a może nawet na wielkodusznym patriarchalizmie ze strony Czechów.

Zarówno dosłownie, jak i metaforycznie można odebrać także film Jana Hřebejka *Musíme si pomáhat* (*Musíme si pomáhat*, 2000), którego akcja toczy się podczas ostatniej wojny. W centrum fabuły znajduje się bezdzielne małżeństwo, Josef (Bolek Polívka) i Marie. Przyjaźnią się oni z Volksdeutschem Horstem (Jaroslav Dušek), a jednocześnie przyjmują do swego domu Żyda (Csongor Kassai). Ta decyzja skłania Josefa i Marie do wielu kompromisów, takich jak

zatrudnienie się przez Josefa w przedsiębiorstwie należącym do Niemca Bendego. Ostatecznie, by uchronić się przed odkryciem ich sekretu, Marie i David zostają zmuszeni do spółdenia dziecka za wiedzą i zgodą Josefa. W ten sposób Josef staje się ojcem dziecka, które spłodził ktoś inny. Narodziny ich syna, w których pomaga Horst, występując w roli akuszerki (co ocala go przed marnym losem, jaki spotyka innych kolaborantów), zbiegają się z oswobodzeniem Czechosłowacji przez armię radziecką. Ten fakt, jak również biblijne imiona rodziców dziecka czynią z ich syna „czechosłowackiego Mesjasza” – owoc trudnej współpracy różnych narodowości i sił politycznych tworzących przedwojenną Czechosłowację. Z perspektywy dzisiejszej wiedzy możemy powiedzieć, że ten czechosłowacki Mesjasz, jak prawdziwy Chrystus, został ukrzyżowany – komunistyczny pucz z roku 1948 i nadejście stalinizmu oznaczały bowiem odrzucenie pluralizmu w czechosłowackiej polityce, życiu społecznym i kulturze. O tym fakcie Hřebejk pozwala nam jednak zapomnieć, ciesząc się z ocalenia, rzeczywistego i moralnego, bohaterów filmu.

Bezplodny Josef jest stale porównywany przez Hřebejka z prawdziwymi mężczyznami i prawdziwymi ojcami: Horstem, Bindem i sąsiadem Josefa – Simáckiem, zaangażowanym w podziemną walkę z faszystami. Każdy z tych mężczyzn ma dzieci, a Simáček ma ich wręcz całą gromadę. A jednak, w ostatecznym rachunku, Josef okaże się lepszym człowiekiem i ojcem niż tamci. Mężczyzna bowiem bardzo kocha swe dziecko, jak ukazuje to ostatnia, surrealna scena, w której z dumą pokazuje on synka ludziom spotkanym na ulicy (wśród nich są ci, którzy wojny nie przeżyli). Horst z kolei przyznaje, że jest wyobcowany ze swej rodziny za sprawą ambitnej żony, która zmusiła go do robienia kariery przez wysługiwanie się Niemcom. Binde kocha ojczyznę bardziej niż rodzinę i nie waha się wysłać trzech synów, w tym najmłodszego, który jest jeszcze dzieckiem, na pewną śmierć w walce o powiększenie Rzeszy. Simáček nie krzywdzi wprawdzie swoich dzieci, ale nigdy nie widać, by się nimi zajmował. Co ważniejsze jednak, jeśli dobry ojciec ma być też dobrym człowiekiem, Simáček nie spełnia kryterium dobrego ojcostwa, gdyż jest hipokrytą i tchórzem. Traktuje bowiem Josefa z pogardą za jego flirt z Niemcami i po wojnie chce być traktowany przez wszystkich jako patriota-bohater, a przecież kiedy David zwrócił się do niego o pomoc, Simáček mu jej nie udzielił, lecz próbował wydać go policji.

Krytycy porównywali *Musimy sobie pomagać* z filmem Jana Jakuba Kolskiego *Daleko od okna* (2000)⁸. Nic dziwnego, filmy te łączy fabuła (bezdietne małżeństwo podczas wojny przyjmuje pod swój dach Żyda, co prowadzi do narodzin dziecka), ikonografia (obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus w domach obu par, czeskiej i polskiej) i konstrukcja postaci. Z perspektywy, którą tu przyjmuję, najciekawsze jest jednak przedstawienie roli ojców i dzieci. Jak wspominałam, u Hřebejka dziecko uszczęśliwia rodziców, ocala grzeszników, łączy rodziny i narody, zarazem stanowiąc most między przeszłością a przyszłością zniszczonego wojną kraju. U Kolskiego natomiast dziecko unieszczęśliwia całą trójkę rodziców (biologiczną matkę, przybraną matkę i ojca), ucieleśniając zarazem niemożność pokonania antagonizmów polsko-żydowskich. Odmienny ton filmu polskiego i czeskiego Manuela Gretkowskiego słusznie tłumaczy różnicą narodowych tradycji, a nawet wrażliwości: polskiej romantycznej i czeskiej racjo-



Tato, reż. Maciej Ślesicki (1995)

nalistycznej⁹. Tym także, po części, można wytłumaczyć międzynarodowy sukces Hřebejka, znacznie przekraczający zagraniczne sukcesy filmu Kolskiego.

To, że w polskich filmach o zastępczych ojcach matka musi zniknąć, by umożliwić ojcu spełnienie jego obowiązków, a w czeskich przeważnie nie jest to konieczne, można potraktować jako wskaźnik antykobiecych sentymentów, jakie ujawniły się w tych krajach po upadku muru berlińskiego. W Polsce wydają się one szczególnie silne, wpływając nawet na myślenie o roli kobiety w rodzinie. Warto też zauważyć, że niemal zawsze dobrzy ojcowie samotni bądź zastępczy, tak w filmach polskich, jak i czeskich, to mężczyźni znajdujący się na marginesie społeczeństwa: nieudacznicy, ekscentrycy, dysydenci, impotenci. Takie łączenie dobrego ojcostwa z outsiderstwem uważam za zjawisko niepokojące, gdyż sugeruje ono, że żaden „normalny” mężczyzna, a już na pewno nie ten, któremu marzy się sukces, nie zainwestuje energii w wychowywanie dziecka.

Ojcowie trujący

Kolejna grupa, którą chcę się zająć w tym esej, to ojcowie toksyczni, którzy niszczą swe dzieci przez okrucieństwo, nazbyt autorytarny bądź niesprawiedliwy stosunek do nich, zaniedbywanie ich lub brak zrozumienia. „Zatrucie” jest przeważnie mimowolne i często idzie w parze z autodestrukcją, choć zdarzają się mężczyźni, którzy niszczą swe dzieci metodycznie i celowo.

W czeskim kinie najbardziej wyraziste portrety ojców toksycznych można odnaleźć w *Pelíšky (Pod jedným dachem, 1999)* Jan Hřebejka, *Zabiť Sekala (Je třeba zabít Sekala, 1998)* Vladimíra Michálka i *Mandragorze (1997)* – czeskiej produkcji Polaka Wiktora Grodeckiego. Akcja *Pod jedným dachem* rozgrywa się w okresie świąt Bożego Narodzenia 1967 i w ostatnich dniach przed inwazją wojsk Paktu Warszawskiego w sierpniu 1968 roku. W jednym bloku mieszkają dwie rodziny; głową jednej jest Sebek (Miroslav Donutil), oficer wręcz karykaturalnie wierny komunistycznemu reżimowi, drugiej – Kraus (Jiří Kodet), weteran antykomunistycznej opozycji. Choć obaj niemłodzi już mężczyźni wyznają przeciwne poglądy polityczne, mają podobny, autorytarny stosunek do swych nastoletnich dzieci, Michala i Jitki. Na darmo jednak oczekują oni, że dzieci będą ich naśladować. Młodzi odrzucają metody wychowawcze starszego pokolenia i nie interesują się polityką. Ich rzeczywistość to świat zachodniej muzyki i zachodnich strojów, który jest również ucieczką przed powagą i surowością zasad starszych. Choć między rodzicami i dziećmi trwa nieustanny konflikt, nie kończy się on jednak ucieczką dzieci z domu czy całkowitym zerwaniem komunikacji międzypokoleniowej. Co najwyżej prowadzi u młodzieży do „ucieczki wewnętrznej”, w świat marzeń i sztuki czy mediów¹⁰.

Inaczej jest w *Mandragorze*. Samotny ojciec (Jiří Kodeš) z filmu Grodeckiego, pracujący w staroświeckiej fabryce w prowincjonalnym miasteczku, jest tak nieustępliwy w kwestii tego, jak powinno się żyć i tak nietolerancyjny wobec swego syna Marka, że nastolatek ucieka z domu i wyjeżdża do Pragi. Ucieczka kończy się tragicznie dla Marka, a pośrednio także dla jego ojca, gdyż chłopak poddaje się wszelkim możliwym pokusom i pułapkom wielkiego świata, stając się męską prostytutką, narkomanem, w końcu chorym na AIDS. Marek, oczywiście, umiera i to kilka metrów od ojca, który wybrał się do Pragi na poszukiwanie marnotrawnego syna.



Edi, reż. Piotr Trzaskalski (2002)

Życie zatruwa synowi także ojciec Sekala w wojennym filmie *Michalka*, choć robi to w inny sposób. Sekal (Bogusław Linda), nieślubne dziecko bogatego gospodarza, jest stygmatyzowany przez ludzi ze wsi i nawet przez własnego ojca jako „bękart”. Z upokorzenia wynika u niego chęć ucieczki, a potem odwetu. W rezultacie Sekal wysługuje się faszystom i terroryzuje sąsiadów, grożąc im obozem koncentracyjnym i śmiercią, jeśli nie sprzedadzą bądź nie oddadzą mu swej ziemi. To z kolei jeszcze powiększa przepaść między Sekalem a resztą wioski i w końcu prowadzi do wydania na niego wyroku przez wioskową starszyznę. Wśród mężczyzn skazujących Sekala na śmierć jest jego własny ojciec, dlatego śmierć faszystowskiego kolaboranta – choć nie ginie on z ręki mężczyzny, który go spłodził (ten jest zbyt tchórzliwy, by tego dokonać) – ma aspekt edypalny. To, że w pojedynku syna z ojcem zwycięża ten drugi, można potraktować jako świadectwo patologii i regresu społeczeństwa przedstawianego przez *Michalka*.

O ile w czeskich i słowackich filmach konflikt między ojcem a synem prowadził do ucieczki syna, dosłownej bądź metaforycznej – przyjęcia innego sposobu życia i wartości, to w polskich filmach syn toksycznego ojca, jeśli od niego ucieka, to później w pewnym sensie powraca, upodabniając się do niego. Przykład takiego scenariusza został zaproponowany w *Pręgach* Magdaleny Piekorz (2004). Jego bohater, nastoletni Wojtek, podobnie jak Marek z filmu *Grodeckiego*, dusi się w domu swego staroświeckiego, samotnego ojca (Jan Frycz), który skórzany pas uważa za najlepszą metodę wychowawczą. Jak Marek, Wojtek decyduje się uciec z domu i nigdy się już nie spotyka z ojcem. Inaczej jednak niż bohater *Grodeckiego* nie staje się homoseksualistą czy dekadentem, lecz zdradza podobne wartości i upodabania się do ojca, ceniąc sobie porządek, czystość, wytrzymałość i dyscyplinę. Jak on wpada w złość, gdy ktoś z jego otoczenia nie podporządkowuje mu się. Na szczęście Wojtek spotyka dziewczynę, która wyplenia z niego ziarno posiane przez ojca. Tania zachodzi w ciążę, co daje nadzieję, że błędne koło męskiej agresji i samotności zostanie przerwane. Z podobną sytuacją, choć

zajmującą mniej istotne miejsce w opowiadanej historii, mamy do czynienia w *Komorniku* Feliksa Falka (2005). W tym przypadku syn (Andrzej Chyra) próbuje uciec od egoistycznego i może autystycznego ojca, który świata nie widzi poza swoimi gołębiami. Jednak jak przysłowiowe jabłko spada niedaleko od jabłoni – sam zostaje zimnym, nieczułym na cudze potrzeby urzędnikiem.

Inaczej relacja toksycznego ojca i „zatrawanego” syna została przedstawiona we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* Marka Koterskiego (2006). W tym przypadku ojciec (Andrzej Chyra, potem Marek Kondrat) nie jest wprawdzie okrutny ani autorytarny, lecz jest alkoholikiem, co prowadzi do rozpadu małżeństwa rodziców, a także ciągłego lęku, wstydu i nienawiści syna do ojca. Alkoholizm ojca jest też przyczyną (choć może niejedyną) uzależnienia syna od narkotyków. Odwrotnie niż autorzy *Pręg*, Koterski daje jednak swym bohaterom czas na naprawienie relacji. Cały film ma formę terapeutycznej sesji, podczas której ojciec i syn, siedząc naprzeciwko siebie, narzekają jeden na drugiego, ale zarazem wiele sobie tłumaczą i proszą o przebaczenie. Koterski pokazuje również, że od pewnego momentu relacja syna i ojca odwraca się: syn zaczyna zachowywać się tak, jakby był ojcem, pomagając rodzicowi przetrzymać atak alkoholowy, a ojciec godzi się na pozycję dziecka – aż przyjdzie moment, że dorosły syn znów, jak w dzieciństwie, będzie potrzebował jego pomocy. W ten sposób *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* jest bodajże pierwszym polskim filmem ukazującym ojca i syna jako partnerów na ich codziennej drodze krzyżowej.

Toksyczny ojciec to postać zakorzeniona w komunistycznej przeszłości i to w różnym sensie. Po pierwsze, przedstawieni mężczyźni wychowywali się w systemie socjalistycznym i co ważniejsze – przesiąknęli tradycjami i wartościami tego systemu. Zwłaszcza autorytarność mają we krwi, nawet jeśli, jak ojciec z *Pod jednym dachem*, są dysydentami politycznymi. Postać ta również ujawnia podobieństwo do ojców z filmów sprzed 1989 roku. Czescy toksyczni ojcowie mogą się kojarzyć zwłaszcza z ojcami z filmów nowej fali z lat sześćdziesiątych, na przykład z zagranym przez Jana Vostrčila ojcem Petra z *Czarnego Piotrusia* (*Černý Petr*, 1964) Miloša Formana. W polskim kinie zły ojciec (choć nierodzony) pojawia się między innymi w *Nożu w wodzie* Romana Polańskiego (1961) i *Wśród nocnej ciszy* Tadeusza Chmielewskiego (1978), opartym skądinąd na czeskim pierwowzorze – powieści Ladislava Fuksa. W porównaniu z postaciami z wcześniejszych filmów zmieniła się reakcja młodego pokolenia na „zatrucie” przez ojców. Dzisiejsi synowie są mniej wytrzymali – uciekają od rodziców i nie wracają, dlatego jedyną szansą dla autorytarnego ojca, który nie chce stracić syna, jest zmienić samego siebie.

Ojcowie dementywni i „kreciki”

Inny typ ojca, który pojawił się w kinie po 1989 roku, nazwałam dementywnym. Demencja, którą mam na myśli, niekiedy jest dosłowna – polega na rzeczywistej utracie pamięci. Przybiera też niekiedy łagodniejszą, metaforyczną postać – zatrzaśnięcia się w przeszłości i obojętności na teraźniejszość bądź niezrozumienia tego, co się wokół dzieje. Demencja idzie w parze z niską pozycją w rodzinie, co jest oczywiste, gdyż człowiekiem, który nie rozumie tego, co się wokół niego dzieje, trzeba się stale zajmować, prawie jak dzieckiem. Ojcowie demen-

tywni są więc często pantoflarzami bądź „krecikami”, zdominowanymi przez żony i uciekającymi przed nimi do swej małej norki – stałego miejsca przed telewizorem czy nieszkodliwego hobby.

W czeskim kinie tacy ojcowie pojawiają się w *Powrocie idioty* Gedeona, *Samotnych* Davida Ondříčka (*Samotáři*, 2000), *Szczęściu* i *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Petra Zelenki (*Príbehy obyčejného šílenství*, 2005). Określenie „krecik” zapożyczyłam z filmu Gedeona – tak dwie dorosłe córki tytułują swego niskiego, otyłego, niezaradnego i całkowicie nieorientowanego w ich problemach ojca (Pavel Marek). Ojciec Hanki (František Němec) w *Samotnych* jest tak zdominowany przez żonę, że nawet nie ma prawa powiedzieć, jak się czuje. To ona mówi mu, że jest szczęśliwy, choć w istocie wcale nie jest. Ojciec Petra (Miroslav Krobot) w *Opowieściach o zwyczajnym szaleństwie* jest uważany przez swą małżonkę za kompletnego sklerotyka, który powinien mieszkać w szpitalu dla umysłowo chorych. Mężem (Bolek Polívka) pogardza także żona ze *Szczęścia*, uważając, że wywiera on zły wpływ na ich dorosłą córkę. Wszyscy ci mężczyźni tęsknią, jak się wydaje, za poprzednią, komunistyczną epoką – jej tradycjami i wartościami. Najlepiej widać to w *Opowieściach o zwyczajnym szaleństwie*, gdzie ojciec, który pracował wcześniej jako lektor kroniki filmowej, wciąż nie może się uwolnić od czytanych przez siebie i znanych w całym kraju tekstów propagandowych. Nostalgia ojca ze *Szczęścia* za komunistycznymi czasami ujawnia się w odradzaniu córce wyjazdu do USA, gdzie przebywa jej chłopak, choć w Czechach najprawdopodobniej nic ciekawego jej nie czeka. Rzecz znamienna, niektórzy z tych mężczyzn w ostatecznym rozrachunku okazują się bardziej otwarci na zmiany i lepiej przystosowani do rzeczywistości niż ich energiczne żony i dzieci. Na przykład w *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* to matka w końcu trafia do szpitala psychiatrycznego, podczas gdy ojciec dzięki romansowi z młodszą kobietą nabiera werwy.

W polskim filmie demencja w sensie dosłownym atakuje ojca Wiktora (Tomasz Lengren) z trzeciej, morskiej noweli *Ody do radości* (2005, reż. Maciej Migas). Ten otyły, zaniedbany i uwięziony przed staroświeckim telewizorem mężczyzna uczy się na pamięć odpowiedzi na pytania zadawane w teleturniejach, licząc na wygraną. Takie wkuwanie obnaża jednak tylko jego amnezję i lęk przed opuszczeniem domowych pieleszy, a zwłaszcza oddaleniem się od energicznej, utrzymującej cały dom małżonki. Ostatecznie ojciec nie wyjedzie na eliminacje do Warszawy, może dlatego, że nie znajdzie notesu z odpowiedziami na pytania, a może dlatego, że przestraszy się podróży. Wiktor znajdzie ojca na krańcu plaży; morze w tym przypadku aż nazbyt czytelnie symbolizuje próg, którego starszy mężczyzna nie jest w stanie przekroczyć. Próżno dodawać, że taki ojciec nie jest modelem dla swego syna. To już raczej syn, choć sam zagubiony i obawiający się przyszłości, musi mu pomagać. W tym samym filmie, w pierwszej noweli *Śląsk* Anny Kazejak-Dawid, pojawia się inny ojciec uwięziony w przeszłości – ojciec Agi (Juliusz Krzysztof Warunek). Aktywista „Solidarności”, strajkujący o to, by władze nie zamknęły kopalni, nie chce przyjąć do wiadomości (co dla jego córki i żony jest oczywiste), że czas „Solidarności” i wielkich strajków minął, że przyszła pora na przystosowanie się do innego świata, w którym liczy się indywidualna przedsiębiorczość, a nie solidarność masy. Ojciec Maćka (Olgiert Łukaszewicz) z *Amoku* (1998) Natalii Korynckiej-Gruz nie jest tak dementyny

jak ojciec Wiktora, ale też zamyka się we własnym świecie, restaurując figurki świętych, i nie rozumie syna marzącego o szybkich zarobkach na giełdzie. A jednak, w tym przypadku, jak w czeskim *Szczęściu*, ojca recepta na życie okaże się skuteczniejsza niż metoda syna, który w swej pogoni za sukcesem straci wszystko. Podobny, może jeszcze bardziej gorzki triumf, odniesie przywiązany do tradycji ojciec z *Długu* Krzysztofa Krauzego (1999).

Ojciec dementyny i „krecik” to postaci nie tylko przepełnione nostalgią za komunistyczną przeszłością czy jakimiś jej aspektami, ale i postaci znane z socjalistycznej rzeczywistości i socjalistycznego kina. Zostali uformowani w trakcie takich procesów, jak nacjonalizacja i urbanizacja, które zamknęły mężczyzn w małych mieszkaniach bez ogródków i warsztatów, uniemożliwiając im przekazywanie fachowej wiedzy synom, co zdaniem Roberta Bly’a jest koniecznym warunkiem wychowania¹¹, i ograniczając dostępne przyjemności do czytania gazety i oglądania telewizji. W czeskim kinie taki typ unieśmiertnili Forman w *Miłości blondynki* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) i Papoušek w sadze o Homolkach z lat siedemdziesiątych. Nocne wypady Krecika z filmu Gedeona do lodówki to wręcz kalka z czeskich filmów z lat sześćdziesiątych – apetyt na jedzenie w obu przypadkach stanowi metaforę seksualnego i każdego innego niespełnienia mężczyzny, a także jest sposobem zrekompensowania sobie braku władzy w społeczeństwie i rodzinie. W polskim kinie minionych dekad typ „krecika” był mniej rozpowszechniony, być może ze względu na dominację romantycznego typu męskości, ale też mogliśmy go spotkać, na przykład w *Polowaniu na muchy* (1969) Andrzeja Wajdy, komediach Barei i Gruzy, a nade wszystko w *Domu wariatów* (1984) Marka Koterskiego. O ile jednak w filmach epoki komunizmu taki rodzaj męskości był bezlitośnie wyśmiewany, w filmach współczesnych jego ocena nie jest jednoznaczna. Autorzy częściej traktują go z sympatią, co się wiąże z rozczarowaniem postkomunistycznego kina sytuacją, która nastąpiła po 1989 roku i z jego nostalgicznym charakterem¹². Choć „krecik” i ojciec dementyny pod wieloma względami różnią się od tyrana i ojca toksycznego łączy ich ważna cecha – mentalne oddalenie od młodszego pokolenia. Synowie i córki mogą ich lubić, ale nie zamierzają się od nich uczyć ani tym bardziej ich naśladować; i *vice versa* – starsi nie chcą iść śladem młodszych. Jest to pesymistyczny obraz relacji pokoleń, ale warto podkreślić, że z wyjątkiem okresu realizmu socjalistycznego (jego adekwatność do przedstawianej rzeczywistości jest wątpliwa) życie rodzinne przedstawiane w kinie polskim i czechosłowackim było zawsze dalekie od harmonii.

Czasem łatwiej jest zobaczyć UFO niż własnego ojca

Tytuł konkluzji mego artykułu zapożyczyłam z filmu *Samotni* – powyższe słowa wypowiada Vesna, dziewczyna, która przybywa z Macedonii do Pragi w poszukiwaniu ojca, którego nie zna. Słowa te odnoszą się bezpośrednio do jej sytuacji, ale można je zastosować także do wielu innych ojców i dzieci, przedstawianych w tym artykule. „Postkomunistycznych ojców” trudno jest odnaleźć, zrozumieć i pokochać, a jeśli okazuje się to możliwe, to owi ojcowie przeważnie prawdziwymi ojcami nie są. Paradoksalnie, zły czy nieobecny ojciec może wywrzeć większy wpływ na życie i tożsamość dziecka, szczególnie płci męskiej, niż

ojciec troskliwy i bliski. Czyni bowiem wyrwę w tożsamości dziecka, którą bardzo trudno jest potem wypełnić. W sumie postkomunistyczne kino przynosi dość pesymistyczną wizję ojcostwa. Jeśli ta diagnoza trafnie odzwierciedla pozafilmową rzeczywistość, to trudno się dziwić, że młodzi (i nie tak bardzo młodzi) mężczyźni znad Wisły i Węławy wybierają życie bezdzietne.

EWA MAZIERSKA

- ¹ Por. G. Kligman, *The Social legacy of Communism: Women, Children and the Feminisation of Poverty*, w: *The Social Legacy of Communism*, J. Millar, S. Wolchik (wyd.), Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 252-270; P. Watson, *Eastern Europe's Silent Revolution: Gender, „Sociology”*, 1993, 27, 3, s. 471-487, *The Rise of Masculinism in Eastern Europe*, w: M. Threlfall (wyd.) *Mapping the Women's Movement*, Verso, London: 1996, *(Anti)Feminism after Communism*, w: A. Oakley and J. Mitchell (wyd.) *Who's Afraid of Feminism?* Penguin, London 1997; M. Molyneux, *The „Woman Question” in the Age of Communism's Collapse*, w: M. Evans (wyd.), *The Woman Question*; Sage, London 1994, s. 303-330, S. Gal and G. Kligman, *The Politics of Gender after Socialism: A Comparative Historical Essay*, Princeton University Press, Princeton 2000; A. Graff, *Świat bez kobiet*, W.A.B., Warszawa 2001.
- ² P. Watson, *The Rise of Masculinism*, dz. cyt., s. 217.
- ³ Por. S. Wolchik, *Czechoslovakia in Transition: Politics, Economics and Society*, Printer Publishers, London 1991, s. 204.
- ⁴ Por. K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach: Prawda, fałsz, Stereotyp*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, s. 212-214.
- ⁵ Por. B. Ehrenreich, *The Decline of Patriarchy*, w: M. Berger (wyd.) *Constructing Masculinity*, Routledge, London 1995.
- ⁶ Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, K.R., Warszawa 1997.
- ⁷ Por. M. Fuszara, *Abortion and the Formation of the Public Sphere in Poland*, w: N. Funk, M. Mueller (wyd.), *Gender Politics and Post-Communism*, Routledge, London 1993, s. 240-252.
- ⁸ Por. A. Horton, Karlovy Vary: *Concern for the Devil*, „Kinoeye”, 10, 2001, http://www.ce-review.org/99/10/kinoeye10_horton1.html; M. Gretkowska, Scheda, „Wprost”, 2002, nr 1007, s. 108.
- ⁹ Por. M. Gretkowska dz. cyt.
- ¹⁰ Ten dobrotliwy ton *Pod jednym dachem* Andrew Horton tłumaczy tym, że film został wyprodukowany przez czeską telewizję i adresowany do rodzimej publiczności (por. A. Horton, *Summer of Discontent: Jan Hřebejk's „Pelisky”*, „Kinoeye”, 10, http://www.ce-review.org/99/10/kinoeye10_horton1.html 1999).
- ¹¹ Por. R. Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, tłum. J. Tittenbrun, Rebis, Poznań 1993.
- ¹² Por. E. Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Leve*, Peter Lang, Oxford 2007.