

Siedem razy siedem,

czyli jak skonstruować horyzont sensotwórczy
w siedmiu krokach na przykładzie siedmiu filmów
Marka Koterskiego

MAGDALENA KEMPNA

*Praprzyczyną powstania Adasia byłem ja sam*¹.
Marek Koterski

Cholernie nie lubię, jak mówią o mnie „on”.
Adaś Miauczyński, *Nic śmiesznego*

Na początku było Ja... W zasadzie nawet nie „było”, a „był”, bo Ja w twórczości Marka Koterskiego² jest zdecydowanie rodzaju męskiego. Co więcej, słowo to funkcjonuje niczym nazwa własna: w sztuce *Życie wewnętrzne* jest ono odmieniane przez przypadki nie jak zaimek (ja, mnie, mnie, mnie, ze mną, o mnie...), lecz jak rzeczownik (Ja, Ja-a, Ja-emu, Ja-go, Ja-em...), zupełnie tak, jakby było imieniem. Słownikowa definicja zakłada przecież, że zaimek jest częścią mowy, która zastępuje (rzeczownik, przymiotnik, liczebnik, przysłówki lub inny zaimek), podczas gdy rzeczownik oznacza, nazywa (osoby, rzeczy, przedmioty, zjawiska...). Tymczasem w wypadku Koterskiego nie może być mowy o żadnym zastępowaniu – Ja jest podstawowe, samoistne, najważniejsze, jedyne w swoim rodzaju.

Na początku zatem był Ja... Właściwie nie „był”, ale „jest”. W książkowej wersji *Dnia świra* Koterski stwierdza wszak dobitnie: *...można cały ten tekst potraktować jako monolog bohatera, mówiącego za siebie i inne postaci (raz – myślane, raz – mówione, raz – myślane lub mówione i wykonywane równocześnie)*³.

Chociaż zatem w świecie bohatera pojawiają się inne postaci, nie ulega wątpliwości, że zostały one stworzone, wygenerowane przez samego Ja-a, niejako wydzielone przez niego z własnej swej istoty czy (pod)świadomości. Co więcej, Ja jest egocentrykiem, zatem nieustannie mówi o samym sobie i zmusza inne postaci, by mówiły do niego, o nim albo przynajmniej w jego obecności. Bez niego wszak nie mają prawa istnienia.

Trzeba zatem powiedzieć: „Ja jest”. A wiadomo przecież, komu w tradycji judeochrześcijańskiej przypisywano prawo do stwierdzenia o samym sobie „Jam Jest” lub „Jestem, Który Jestem”. Biblijna analogia nie wydaje się w tym miejscu radykalnym nadużyciem. Ja jest przecież bogiem swojego małego, klaustrofobicznego świata, a przynajmniej do takiej rangi aspiruje. Trzeba jednak od razu dodać, że charakteryzuje go niezwykła złożoność, nie tylko wydziela on z siebie inne postaci („twory-potwory”⁴, jak nazywa je Bartosz Żurawiecki), będące

personifikacjami jego obsesji, lęków, fobii, ale i w nim samym spotykają się różne pomniejsze ja – przede wszystkim ja bohatera i ja autora, każde z nich na swój sposób skomplikowane i zmienne.

Wydaje się, że trudno jest uniknąć pytań o autobiografizm filmów Koterskiego, zwłaszcza że sam reżyser na ten trop wskazuje⁵. Powstałe w wyniku gry słownej nazwisko bohatera jego filmów fabularnych (*Miauczyński – Kot-erski*) sprzyja uznaniu Adasia (czy też Marka) Miauczyńskiego za *porte-parole* autora, który sam zresztą nazywa swoją twórczość „filmową autoterapią”⁶. Jacek Kopciński zauważa jednak, że owo *alter ego* reżysera z biegiem czasu urosło do rangi *bohatera naszych czasów – sfrustrowanego inteligenta z zaścianu*⁷. Obie możliwości wcale się nie wykluczają: to, że filmy Koterskiego zostały uznane za (mniej lub bardziej krzywe) zwierciadło, w którym przegląda się współczesna Polska⁸, nie eliminuje z nich pierwiastków autobiograficznych czy terapeutycznych.

Chciałabym zwrócić uwagę na specyficzne aspekty tej „autoterapii”. Wydaje się bowiem, że sprowadzenie problemu do kwestii analizy osobistych (a nawet społecznych) fobii, kompleksów czy natręctw nie wyczerpuje tematu więzi łączącej autora z wykreowaną przez niego postacią. Jeżeli Miauczyński rzeczywiście jest bohaterem „na miarę naszych czasów”, to nie sposób nie zapytać o jego związki z tak istotnymi dzisiaj problemami, jak tożsamość czy podmiotowość. Filmy Koterskiego stanowią przecież swoisty traktat o współczesnej kondycji jednostki ludzkiej, która – pomimo lansowanej czasem przez filozofów ponowoczesności koncepcji „człowieka bez właściwości”⁹ – wciąż staje przed pytaniem o sens własnego istnienia. Twórczość reżysera z pewnych względów przypomina poszukiwanie stałych punktów oparcia w świecie, w którym *horyzont sensotwórczy nie jest czymś danym, odziedziczonym, ani tym bardziej uniwersalnym, lecz co najwyżej może być świadomym wytworem „twórczej wyobraźni jednostki”*¹⁰. Zacytowane przed chwilą sformułowanie pochodzi z jednego z tekstów Agaty Bielik-Robson komentującej założenia filozofii Charlesa Taylora. Właśnie myśli autora *Źródeł podmiotowości* wydają się szczególnie przydatnym narzędziem w interpretacji filmów Koterskiego. Nie tylko one zresztą. Najlepszy poradnik pt. *Jak ustalić własne horyzonty sensotwórcze?* jest wpisany w filmy samego reżysera. Poradnik to jednak szczególny, w pewien sposób pokrywający się z oryginalną strategią autorską przyjętą przez twórcę. Po chwili zastanowienia można w jego obrębie wyróżnić siedem głównych punktów – kroków prowadzących do wyznaczenia nowych horyzontów sensotwórczych. Do ich scharakteryzowania wybieram – dość przewrotnie i tendencyjnie zresztą (wszak wiadomo, że 7 jest ulubioną cyfrą reżysera) – siedem myśli wyjętych z monologów Adasia Miauczyńskiego.

1. Sprawiam wrażenie kogoś, ale jestem nikim

Miauczyński z *Dnia świra* boi się spojrzeć w lustro podczas golenia. Nie chce napotkać własnego spojrzenia. Mogłoby się to wydawać dziwne: oto *Ja* unika konfrontacji z samym sobą. A przecież to on jest stwórcą i centrum własnego świata. Szczególnie widoczne jest to w scenariuszach i dramatach Koterskiego, w których – niczym w *Kartotece* Tadeusza Różewicza – wszystkie pojawiające się postaci są zredukowane do fantazmatów, wspomnień i wyobrażeń głównego bohatera. W filmach owe poboczne postaci nabierają życia, charakterystycznych

rysów, być może dlatego, że – jak zauważa Żurawiecki – *kino (...), wciąż bardziej mimetyczne niż teatr, domaga się różnorodności, dopuszczenia innych do głosu (...)*¹¹. Co więcej, Koterski obsadza w rolach drugo- i trzecioplanowych, a nawet epizodycznych, aktorów o bardzo wyrazistych rysach i ekspresji. W samym tylko *Dniu świra* Andrzej Grabowski (popularny w ostatnich latach dzięki roli w serialu *Świat według Kiepskich*) kreuje postać sąsiada-ksenofoba, Bożena Dykiel pojawia się jako uprzykrzająca się Adasiowi sąsiadka z psem, a Piotr Machalica jako psychoanalitik z bródką doradzający bohaterowi swym głębokim, spokojnym głosem podjęcie długiej i bolesnej dla niego kuracji. Dzięki obsadzeniu w epizodycznych rolach aktorów o konkretnym wizerunku artystycznym Koterski uzyskuje ciekawy efekt – postaci z jego filmów rzeczywiście „nabierają życia”, ale też ich wyrazistość zostaje zredukowana do jednego, charakterystycznego rysu, co ostatecznie nie zmienia faktu, że zostają pozbawione własnej podmiotowości, bo *poza „Ja” nie ma podmiotu*¹². Chociaż większość z tych figur (bo o ludziach nie można tu raczej mówić) napawa bohatera wstrętem, lękiem, irytacją, w najlepszym zaś razie wyrzutami sumienia i idealistycznymi tęsknotami, nie boi się im spojrzeć w oczy. Lęka się samego siebie: *Staram się widzieć tylko ruch ostrza po skórze, a nie oglądać raczej swej twarzy w całości, bo pod własnym spojrzeniem widzę minę jakąś, a przecież wiem najlepiej, że jestem nijaki.*

Sprawiam wrażenie kogoś, ale jestem nikim. Nie jestem tym, na kogo akurat wyglądam.

*Pod rysami mężczyzny truchleję ze strachu*¹³.

Poczucie braku, niedopełnienia, wewnętrznego pęknięcia determinuje zachowanie bohatera. I nie chodzi tu tylko o niepowodzenia życiowe (niedająca satysfakcji praca, rozbita rodzina itd.), ale o jak najbardziej podstawowe przekonanie o amorficzności, nieistnieniu trwałego centrum własnej osobowości. *Ja* wie, że jest aktorem przywdziewającym najróżniejsze maski, pod którymi kryje się istotny brak. Co ciekawe, podobny motyw pojawia się w didaskaliach *Domu wariatów*, którego autor odnotowuje odnośnie do postaci Ojca, iż *jego intonacje są niespodziewane, jak z różnych bajek. Nawet fragmenty tej samej kwestii bywają z różnych konwencji. Jakby go żadna nie zadowalała jako własna. Lub jakby chciał żyć w różnych: we wszystkich innych, byle nie w swojej*¹⁴. Miauczyński żywi lęk przed nieustanną „sztafetą pokoleń” (mowa o tym w *Dniu świra*, zaś we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* motyw ten wręcz organizuje całą fabułę), nic dziwnego więc w tym, że problemy z własną tożsamością (podobnie jak skłonność do uzależnień w ostatnim z filmów reżysera) interpretuje jako niechciane dziedzictwo, bagaż przejęty od poprzedniej generacji. Nie bez znaczenia wydaje się przy tym fakt, że w roli Ojca w *Domu wariatów* Koterski obsadził jednego z najwybitniejszych aktorów polskich – Tadeusza Łomnickiego. Któż bowiem, jeśli nie doskonały artysta, byłby w stanie oddać owe *niespodziewane zmiany intonacji*, pokazać, że grana postać składa się z wielu nieprzystających do siebie elementów pochodzących z w gruncie rzeczy „z innych bajek”?

Warto dodać, że problem aktorstwa jest niezwykle ważny w świetle oryginalnej strategii autorskiej Koterskiego. Skoro sam Adaś „wie”, że „jest aktorem”, obsadzenie głównej roli musi być związane z poszukiwaniem wyrazistej osobowości artystycznej, zdolnej skierować uwagę widza nie tylko na to, co postać przekazuje, ale i jak to robi. Inaczej mówiąc, w doborze aktorów Koterski kieruje

się zasadą: powinien grać tak, żeby było widać, iż postać jest nieudolnym aktorem w teatrze własnego życia. Z tego powodu reżyser współpracuje chętnie z artystami o bogatych doświadczeniach teatralnych, charakteryzującymi się, tak jak Cezary Pazura (odtwórca głównej roli w *Nic śmiesznego* i *Ajlawju*), oryginalną ekspresją, ocierającą się o przesadę czy nawet groteskę. Z drugiej strony Koterski wprowadza do swoich filmów swoisty element gry z *emploi* swoich aktorów: Marek Kondrat, kojarzony głównie z rolami „wrażliwych twardzieli”, w dwóch ostatnich filmach reżysera kreuje postaci „(nad)wrażliwych”, owszem, ale raczej nieudaczników niż twardzieli. I doprawdy przewrotna jest scena z *Dnia świra*, w której Adaś widzi siebie jako „filmowego mena”, który zamiast opłukać usta wodą po umyciu zębów, zaciąga się głęboko papierosowym dymem i popija resztki pasty alkoholowej. Nie bez znaczenia wydaje się też fakt, że Andrzej Chyra, jedna z najpopularniejszych w ostatnich sezonach polskich gwiazd, odtwórca młodego Adasia we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, wystawił w 1994 roku na deskach warszawskiego Teatru Stara Prochownia sztukę *Z dziejów alkoholizmu w Polsce*. Zatem z co najmniej kilku względów aktor mógł się okazać wymarzoną współpracownikiem dla Koterskiego (nie dość, że zdolnym i uznanym, to jeszcze doświadczonym w realizowaniu projektów związanych z mówieniem o problemie bardzo ważnym w ostatnim filmie twórcy).

Pomimo świadomości własnej słabości i przekonania, że nikt nie byłby w stanie przedstawić go w gorszym świetle niż on sam, Miauczyński jest egocentrykiem i narcyzem. Wszak postrzega siebie jako człowieka w głębi wrażliwego, artystę o wielkim potencjale, ukrytego herosa, któremu potrzebny jest tylko odpowiedni impuls (na przykład wielka miłość) do pełnego rozwinięcia skrzydeł. Przysmykając oko na fakt, iż to on sam jest źródłem irytacji i lęków i że to własne fobie i kompleksy sterują jego zachowaniem, jest skłonny raczej w świecie zewnętrznym niż w samym sobie upatrywać czynników stojących na przeszkodzie jego rozwojowi i osiągnięciu szczęścia.

Wewnętrznie sprzeczna, wydawałoby się, sytuacja znajduje uzasadnienie w koncepcji podmiotowości nowoczesnej, dla której – według Agaty Bielik-Robson – *centralnym pojęciem jest hybris: pojęcie paradoksalne, wyrażające jednocześnie świadomość słabości własnej osobowości i przekonanie, że jest to słabość wyjątkowa, jedyna w swoim rodzaju, niepowtarzalna, a jako taka godna utrwalenia w bycie. (...) Istotą podmiotowości jest jej słabość (...), na której jednocześnie buduje ona swoje prawo do chwały*¹⁵. W takim właśnie – niewyrażonym wprost – przekonaniu kryją się źródła narcyzmu Adasia. Choć bowiem cierpiący i tragiczny, bohater znajduje przewrotną satysfakcję we własnej słabości uwznioślającej go jako tego, kto więcej czuje i myśli, ma wyostrzoną samoświadomość pozwalającą dostrzec własne braki, intensywniej niż inni reaguje na zło świata, ma aspiracje i dążenia obce zwykłym śmiertelnikom, których zresztą nazwie w *Dniu świra* „barachłem”.

Hybris to jednak nie wszystko. Adaś wydaje się nośnikiem wielu cech charakterystycznych dla wykształconego przez nowoczesność podmiotu: jest przywiązany do koncepcji silnego „ja”, indywidualizm stanowi dla niego bezwzględna wartość, właściwy jest mu – przytłumiony co prawda przez negatywne doświadczenia – idealizm związany z kreowaniem własnego losu wedle wewnętrznych potrzeb (dlatego w *Dniu świra* jest polonistą z powołania). Wszystkie te właści-

wości Koterski ukazuje w formie zwyrodniałej: przywiązanie do własnego „ja” staje się równoznaczne z zamknięciem się na innego, idealizm okazuje się pułapką bez wyjścia i gorzkim rozczarowaniem, indywidualizm zaś – prawem do narcyzmu, który w konsekwencji zamyka dostęp do świata bohatera jakimkolwiek innym podmiotom.

Pobrzmiwają tu echa problemów istotnych dla najnowszej filozofii. Charles Taylor, opisując w *Etyce autentyczności* kontrowersje związane ze współczesnym stanem kultury (głównie duchowej), zauważa, że *indywidualizm oznacza skupienie się na sobie, a w konsekwencji oderwanie (a nawet nieświadomość) szerszych kwestii czy problemów (...) wykraczających poza jednostkę. (...) Wydaje się też bezsporne, że kultura (...) przybrała formy trywialne i egotyczne*¹⁶.

Miauczyński jest zatem „bohaterem naszych czasów” w specyficznym sensie, nie tylko jako wcielenie narodowych kompleksów i stereotypów. I warto od razu zauważyć: tożsamość postaci wyraźnie oddziela się od tożsamości autora. Pierwszy krok ustalania nowych horyzontów sensotwórczych polega na próbie przezwyciężenia podmiotowości nowoczesnej w jej zwyrodniałych kształtach, odzyskania lub odbudowania tego, co istotne, przywrócenia „ja” właściwego mu miejsca. Krok ten nieuchronnie pociąga za sobą drugi – uważne przyjrzenie się ograniczeniom, jakie jednostka nakłada na samą siebie, analizę i interpretację własnych kompleksów i fobii.

2. Kto mi pisze to życie?

Strach przed napotkaniem własnego spojrzenia w lustrze, choć podstawowy, nie jest bynajmniej jedynym lękiem żywionym przez Adasia. Każdy z filmów Koterskiego jest opowieścią o najróżniejszych (choć w gruncie rzeczy wywodzących się z tego samego źródła) obawach. Zwrot „boję się” przewija się w twórczości reżysera niczym litania. Adaś boi się między innymi: śmierci (przede wszystkim swojej i matki), chorób (zwłaszcza „birgera”, „chiwejtja” i „alcchajmera”), telewizji, homoseksualistów, własnej matki (i tego, że mógłby ją zabić), ogólnie ludzi („hałstry”, „barachła”), psów (zwłaszcza dużych i czarnych), bycia Polakiem, porannego wstawania i bezsenności. W *Porno* (1989) lęk przed tym, że ukochana kobieta mogłaby go kiedyś rzucić lub że związek z nią mógłby się okazać pułapką, skłania bohatera do opuszczenia miłości swego życia. We *Wszyscy jesteście Chrystusami* raz po raz odzywa się w nim strach przed powieleniem błędów własnego ojca z jednej i przed przekazaniem złych wzorców synowi z drugiej strony. Najbardziej dotkliwe są chyba jednak te obawy, o których mówi Adaś w *Dniu świra*: *Boję się rano wstać. Boję się dnia. Codziennie. Rano boję się otworzyć oczy. Ze strachu przed świtem. Zupełnie nie wiem, co zrobić z nadchodzącym dniem. (...) Mam niby jakieś obowiązki, a przecież – pustka: jakby zupełnie nie miało znaczenia, czy wstanę czy nie wstanę, czy zrobię coś czy nie zrobię. Higiena, jedzenie, praca, jedzenie, praca, palenie, proszki, sen*¹⁷.

Codzienny lęk ma zatem w wypadku Miauczyńskiego szczególny charakter – nie tak straszne jest to, co mogłoby go spotkać, ale to, że nic istotnego go nie spotka. A nie spotka, bo przecież nie wiadomo, co zrobić z kolejnym dniem, w rzeczy samej nie jest ważne, jakie działania się podejmie – dojmujące uczucie



Dom wariatów, reż. Marek Koterski (1984)



Porno, reż. Marek Koterski (1989)

Ajlawju, reż. Marek Koterski (1999)



puszki wewnętrznej i tak pozostanie. Adaś boi się przede wszystkim przyjęcia odpowiedzialności za własne życie i czyny, próbuje ją przerzucić na świat zewnętrzny (co w *Dniu świra* wyrazi się w dramatycznym pytaniu: *Kto mi pisze to życie?!),* zupełnie tak, jakby spoglądał na swoje istnienie jak na niezbyt udany scenariusz.

Świat Miauczyńskiego przypomina klatkę, pułapkę. Dostępu do niego bronią z jednej strony fobie i kompleksy bohatera, z drugiej – codzienne rytuały przypominające objawy nerwicy natręctw: każdy dzień rozgrywa się wedle ustalonego porządku, każda czynność jest opracowana i zaplanowana do najdrobniejszego szczegółu, by wspomnieć chociaż ceremoniał zasiadania do pracy, mieszanie kawy z mlekiem (cztery obroty łyżki w prawo, trzy w lewo), popijanie tabletek do siedmiu z oblizaniem warg po czwartym łyku itd. Owe desperackie próby nadania własnemu życiu jakiegoś sensu i porządku mają w gruncie rzeczy katastrofalne skutki. W jednej ze scen *Ajlawju* (1999) spotkanie Adasia (Cezary Pazura) z Gosią (Katarzyna Figura) kończy się porażką, ponieważ bohater, odliczający niecierpliwie w myślach minuty, które pozostały mu do zaśnięcia o odpowiedniej porze, nie potrafi otworzyć się na to, co mówi do niego ukochana. Odpowiedź na pytanie: *Kto mi pisze to życie?! jest prosta: to sam Adaś opracowuje harmonogram każdego dnia w najdrobniejszych szczegółach niczym w precyzyjnym scenopisie, nie pozostawiając marginesu na jakiegokolwiek odchylenia czy zmiany.*

Bywa jednak i tak, że bohater uświadamia sobie własną odpowiedzialność za beznadziejną sytuację, w której się znalazł. W *Dniu świra* cytuje wszak (niedokładnie zresztą), zapamiętany – jak sam twierdzi – „z przeczystej młodości”, charakterystyczny fragment *Ziemi, planety ludzi* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego: *Towarzyszu podróży... zbudowałeś byt swój zasklepiając – jak termit – wyloty ku światłu, i zwinąłeś się w kłębek w kokonie nawyków, w dławiącym rytuale codziennego życia; i choć przyprawia cię on co dzień o szaleństwo, mozolnie wzniosłeś szaniec z tego rytuału – przeciw wichrom, przyptywom, gwiazdom i... uczuciom. Dość trudu cię kosztuje, by co dnia zapomnieć swej kondycji człowieka. Teraz glina z której zostałeś utworzony – wyschła i stwardniała: nikt już się nie dobudzi w tobie astronoma, muzyka, altruisty, poety... człowieka... którzy zamieszkiwali może ciebie kiedyś...*¹⁸

Bohater nie stracił zatem jeszcze samoświadomości potrzebnej do wprowadzenia istotnej zmiany, której z pewnością pragnie. Nie bez powodu zarzeka się w *Życiu wewnętrznym*:

3. Ale ja się wyzwolę. Stanę się atrakcyjny i odmienię swój los

Lista pragnień Miauczyńskiego jest prawie tak rozbudowana jak spis jego lęków. Czego pragnie Adaś? Po pierwsze, wielkiej miłości, takiej rodem z *Mistrza i Małgorzaty*¹⁹. Najlepiej oczywiście byłoby, gdyby była to cudem odzyskana miłość pierwsza, o której najwięcej mówi się w *Porno*. Oprócz tego: „być pierwszym” (a nie, jak w *Nic śmiesznego* /1995/, wciąż drugim – synem, reżyserem, a nawet trupem w kostnicy...), zdobyć sławę i pieniądze, „posiąść język angielski” (ewentualnie niemiecki), rzucić palenie i inne nałogi, spełnić się zawodowo, ochronić syna przed złem świata. Przede wszystkim zaś Miauczyński pragnie być

Kimś, chce usunąć wewnętrzny brak, poczucie pustki, słabość tkwiącą u źródeł jego własnej podmiotowości.

Według Taylora wszyscy jesteśmy spadkobiercami zakorzenionego w romantyzmie ideału autentyczności, przypisującego, zdaniem filozofa, *kluczową rolę moralną nawiązaniu przez każdego z nas kontaktu z samym sobą – z naszą własną wewnętrzną naturą – który możemy zawsze zgubić: częściowo w rezultacie nacisków wymuszających zewnętrzny konformizm, ale także w wyniku instrumentalnego podejścia do samego siebie, które może pozbawić nas zdolności słyszenia tego wewnętrznego głosu. (...) Wierność samemu sobie oznacza wierność własnej oryginalności, tzn. temu, co tylko ja sam mogę odkryć i wysłować. Artykułując to, zarazem określam siebie samego. Realizuję pewną potencję, która jest swoiście moja*²⁰. Problem Adasia polega na tym, że jest wynaturzonym wcieleniem tego ideału: chociaż wierzy we własną oryginalność i tkwiącą w nim potencję, pozwala na to, by kontakt z samym sobą stał się jedyną dostępną mu rzeczywistością. Tymczasem Taylor zwraca uwagę na swoistą dwuwymiarowość autentyczności: *...autentyczność (A) oznacza (i) twórczość i konstruowanie, a także odkrywanie, (ii) oryginalność, a często (iii) sprzeciw wobec zasad społecznych (...). Ale jest też prawdą (...), iż autentyczność (B) wymaga (i) otwarcia na horyzonty znaczenia (bo inaczej twórczość straci tło, bez którego popada w miałość) oraz (ii) samookreślenia w dialogu. Trzeba naturalnie przyznać, że oba te zestawy roszczeń mogą wchodzić w konflikt. Niemniej jednak oczywistym błędem jest proste uprzywilejowanie jednego kosztem drugiego – np. (A) kosztem (B) czy na odwrót*²¹.

Nawiązując do skonstruowanego przez Taylora modelu, można powiedzieć, że Miauczyński pragnie (A), ale zamyka się na (B). Możliwość dialogu jest w jego wypadku wykluczona, nie lepiej jest z otwarciem się na horyzonty znaczenia, przez które Taylor rozumie „rzeczy istotne”, takie jak natura, historia, Bóg, obowiązki obywatelskie, altruizm²². Adaś chce być (i jest) celem sam dla siebie, nie znajduje zewnętrznych punktów odniesienia, więc każde niepowodzenie tylko powiększa jego wewnętrzny brak.

O tym, że Miauczyński jest wynaturzonym wyznawcą ideału autentyczności, najlepiej świadczy *credo* wygłoszone przez niego pod koniec *Nic śmiesznego*: *Pierwsze: Pamiętaj, że każdy dzień jest walką, ale walcz na dystans... Drugie: za swe niepowodzenia obwiniaj tylko siebie... Trzecie: Staraj się nie wstawać z upadku z pustymi rękami*²³.

Odważne przeciwstawianie się światu, nonkonformizm, dystans, odpowiedzialność, samodyscyplina, świadome kreowanie własnej osobowości... – wszystko to brzmi pięknie, ale prawda jest taka, że Adaś wygłasza swoje przesłanie na kilka minut przed żalosną śmiercią w stanie całkowitego upojenia alkoholowego, wykonując karykaturalne gesty bokserskie, a po ostatnich słowach upada na podłogę.

Problem ideału autentyczności nie dotyczy jednakże tylko Adasia Miauczyńskiego. Na wyższym, metatekstowym poziomie można go odnieść do samego Marka Koterskiego. Taylor wszak podkreśla: *...odkrywam siebie poprzez moje dzieło, poprzez to, co tworzę jako artysta*²⁴. Twórczość, rozumiana jako forma ekspresji, jest zatem istotnym krokiem do niezbędnego dla zachowania autentyczności „kontakty z samym sobą”, poznania siebie. I odwrotnie: akt (samo)poznania – zgodnie z koncepcjami romantycznymi – przypomina akt twórczy. Oto istotne znaczenie „autoterapii filmowej” Marka Koterskiego. Trzeci krok wyznaczania

własnych granic sensotwórczych polega na uznaniu wagi dwóch elementów: kreatywności i poszukiwania „rzeczy istotnych” – pierwsza przejawia się w oryginalnym filmowym stylu i języku Koterskiego, drugie – w podejmowaniu tematów, które tradycja pozostawiła nam, Polakom, jako potencjalne „horyzonty znaczenia”.

4. I zawsze będę nikim bez języka

Powyższy cytat z *Ajlawju* w prymarnym kontekście odnosi się do nieustannych zmaganiń Miauczyńskiego z przyswojeniem sobie obcych języków, głównie angielskiego (w *Życiu wewnętrznym* jest to niemiecki). Problem sięga jednak głębiej. Czwarty krok na drodze wyznaczania nowych horyzontów sensotwórczych stanowią bowiem poszukiwania związane ze sposobami wysławiania.

Jedną z cech twórczości Marka Koterskiego jest oryginalny język, jakim posługują się postaci z jego filmów, o czym wielokrotnie już pisano²⁵. Co więcej, zgodnie z przyjętym przez reżysera założeniem, że polszczyzna jest dodatkowym bohaterem jego tekstów²⁶, w *dramatis personae*, jakie autor zamieszcza w książkowym wydaniu *Domu wariatów*, „Język” pojawia się jako jedna z występujących w sztuce postaci.

Przyczyny zainteresowania Koterskiego współczesnym językiem są ogólnie znane. W jednym z wywiadów reżyser stwierdza: *Już w czasie „Domu wariatów” uzmysłowilem sobie, że mamy do czynienia z bankructwem języka jako sposobu komunikacji. Zygmunt Kałużyński świetnie swego czasu zauważył, że Polacy nie rozmawiają ze sobą, tylko albo duszą w sobie, duszą, duszą, a potem następuje wymiana tyrad. To wygląda na rozmowę, ale każdy dokańcza tylko swoje myśli. My mamy utamaną gałkę odbioru*²⁷.

Jednak owo zanikanie podstawowej, społecznej funkcji języka jako narzędzia porozumienia stanowi tylko jedną stronę medalu. Drugi aspekt dotyczy umiejętności wykorzystywania języka do mówienia o sprawach istotnych. Koterski koncentruje się zwłaszcza na różnicy dzielącej język pisany (wciąż jeszcze stosunkowo mocno obwarowany licznymi przepisami i normami) od mówionego (czyli znacznie bardziej swobodnego)²⁸. Druga z odmian nieuchronnie zakłada spontaniczność i być może dlatego więcej wnosi do charakterystyki podmiotu mówiącego. W tym kontekście świadectwo językowe, jakie wystawiają samym sobie bohaterowie filmów reżysera, jest druzgocące. Pisze Tadeusz Sobołowski: *Jego [Miauczyńskiego] język jest karykaturą współczesnej polszczyzny, pełnej powtórzeń, rozmamłanej, bezkształtnej. Dylemat, jak mówić – „tą” czy „tę” – oznacza tu podstawową niepewność: kim jestem? Jaką rolę mam grać? Niepewność wyraża się we wtrącanym natrętnie słówku „jakby”. Właściwie całe życie Miauczyńskiego (...) można określić słówkiem „jakby”*²⁹.

Językowe (przede wszystkim składniowe i fleksyjne) problemy Miauczyńskiego można zatem odczytać jako symptom owego wewnętrznego braku, który bohater sam w sobie wyczuwa. Bo przecież silna, autentyczna podmiotowość wymaga sprawnego języka, za pomocą którego mogłaby siebie wyrazić. Zwraca na to uwagę Bielik-Robson, parafrazując myśli Charlesa Taylora zawarte w *Philosophical Papers*: *Po pierwsze, język pozwala na „przejście od tego, co nieokreślone do tego, co wyartykułowane i wyraźne” (...). Zdaniem Taylora bowiem człowiek, jako „language animal”, zdolny jest do doświadczania tylko i wyłącznie*



Wszyscy jesteśmy Chrystusami, reż. Marek Koterski (2006)



w wymiarze językowym: tylko wtedy rzeczywiście wie, co przeżywa. Po drugie, narracyjne użycie języka sprawia, że nasz sposób przeżywania staje się plastyczny i podatny na zmiany w trakcie nabywania „nowego słownika”. Uświadamiając sobie twórczą rolę autointerpretacji, człowiek staje się również świadomy możliwości głębokiej samoprzemiany (...). Po trzecie, język narracji pozwala jednostce usytuować się w dobrze zdefiniowanym horyzoncie etycznym³⁰.

Język Adasia nie sprzyja wyjaśnianiu czegokolwiek, nieustanne problemy z morfologią wręcz zacierają oczywistość pewnych opozycji (na przykład rodzaj męski – rodzaj żeński; w *Nic śmiesznego* Adaś waha się pomiędzy powiedzeniem „tym penisem” a „tą penisą”). Monologi bohatera nie układają się też w spójne narracje (co najwyżej w zbiory epizodów), które ułatwiłyby autointerpretację (inaczej rzecz ma się we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*). Jeszcze mniej prawdopodobne jest, by ów język pozwolił bohaterowi określić swe horyzonty etyczne.

Charakterystyczna polszczyzna bohaterów filmów i sztuk reżysera stanowi element wypracowanego przez twórcę własnego języka artystycznego. Przecież przez monologi Miauczyńskiego *przebiwychyna trzynastogłoskowiec*³¹. To, co na płaszczyźnie czysto diegetycznej wydawać by się mogło nieuporządkowaną, chaotyczną mową zagubionego w świecie Adasia, na płaszczyźnie metafilmowej okazuje się jednak materia języka okiełznanego, nawiązującego do najważniejszego polskiego metrum, próbującego usytuować się jakoś względem tradycji. Taki świadomie kształtowany i podlegający refleksji język zbliża się do Taylorowskiego ideału, przede wszystkim zaś służy autointerpretacji, próbom wyjaśnienia, zrozumienia własnego zaplecza kulturowego, odkrycia powodów słabości współczesnej polszczyzny mówionej, zbliżenia się do życia, w konfrontacji z którym rodzi się często bezsilność, skłaniająca na przykład do nasycenia słownictwa zwrotami ekspresyjnymi i wulgaryzmami. Taki język jest częścią charakterystycznej strategii autorskiej, na którą w wypadku Koterskiego składają się też takie elementy, jak łącząca wszystkie fabuły postać głównego bohatera czy wątki autobiograficzne.

5. Kto ja jestem? Polak mały. Mały, zawistny i podły

Piąty krok konstruowania horyzontów sensotwórczych wiąże się z próbą określenia swojego miejsca na tle wspólnoty i kulturowanej (a może zaniechanej) przez nią tradycji³². Jedną z najbardziej charakterystycznych scen *Dnia świra* ukazują Adasia, który przy akompaniamencie własnego głosu czytającego *Stępy akermani* „płyń” w czarnym Mickiewiczowskim płaszczu ponad linią osiedlowego żywopłotu, na tle szarego bloku stojącego przy ulicy Polaka 7. Polskość stanowi dla Marka Koterskiego jeden z punktów, do których należy się odnieść, by móc odpowiedzieć na pytanie „Kim jestem?” Według Taylora pytanie to *czepie swe pierwotne znaczenie z rozmowy między ludźmi. Określam to, kim jestem, poprzez określenie miejsca, z którego mówię, miejsca w drzewie genealogicznym, w przestrzeni społecznej, w geografii społecznych pozycji i funkcji, w innych związkach z ludźmi, których kocham, oraz, co nie mniej ważne, w przestrzeni moralnej i duchowej orientacji, wewnątrz której wchodzę w najistotniejsze dla określenia mojego życia związki*³³.

Wypadek Miauczyńskiego jest pod tym względem dość skomplikowany. W początkowej partii *Domu wariatów* Koterski przedstawia swojego bohatera dobijającego się do rodzinnego domu. Sytuacja bez precedensu w twórczości

reżysera: oto *Ja* próbuje dotrzeć do innych, „swoich”, określa samego siebie jako istotę przynależącą do jakiejś wspólnoty. Szybko jednak sam zauważa jakąś nie-szczerość (a może bezcelowość) własnego zachowania:

ADAŚ (*pochopnie*) Dobry wieczór...

MAMA Czekaj no! (...)

ADAŚ Dobry wie-e-e... (*...ale jednak nie*) Co ja mówię!...

MAMA Co?!

ADAŚ Nic nie mówię³⁴.

Okrzyk „Co ja mówię!” jest niezwykle charakterystyczny, stanowi jak gdyby sygnał uświadomienia sobie beznadziejności sytuacji, wchodzenia w konwencję, która w konfrontacji z faktycznym stanem relacji rodzinnych może jedynie brzmieć fałszywie. Po przekroczeniu progu domu okaże się, że o żadnej opartej na autentycznym dialogu więzi między bohaterem a członkami jego rodziny mowy być nie może.

Podobnie niemożliwe jest z perspektywy bohatera określenie samego siebie na tle większej wspólnoty – na przykład narodowej. Będąc polskim inteligentem z krwi i kości, Miauczyński zajmuje jedynie rolę obserwatora polskości, którą zdaje się zresztą postrzegać w konwencji złego kabaretu, jak w scenie z *Dnia świra*, w której ogląda obrady sejmu w telewizji: rozproszone po stadionie grupki polityków-szalikowców kłócą się o to, czyja racja jest „bardziej mojsza niż twojsza”, po czym wydzierają sobie nawzajem wielką flagę narodową; z rozdarcia materiału kapią krople krwi.

A przecież Miauczyński jest spadkobiercą wielkiej tradycji romantycznej w jej specyficznie polskiej, tyrtejsko-martyrologicznej wersji, która przez całe dziesięciolecie określała kształt naszej kultury. W głębi duszy marzy o byciu wielkim romantycznym indywidualistą, poetą czy wieszczem. Na lekcji o *Sonetach krymskich* przemawia do swoich uczniów trzynastozgłoskowcem, podobnie zresztą jak do „braci i sióstr” polonistów w stylizowanej na *Odę do młodości*³⁵ przemowie. Tyle że dla Miauczyńskiego romantyzm jest w zasadzie szansą przegraną, zbiorem ideałów zaprzepaszczonych. Inaczej jest w wypadku Koterskiego³⁶, który na płaszczyźnie wyborów artystycznych określa sam siebie między innymi w odniesieniu do romantyzmu, dialogując z jego ideami (heroizm, indywidualizm, wzorzec bohatera) i środkami przekazu (trzynastozgłoskowiec). Tam gdzie Adaś zatrzymuje się i wypowiada swoje litanijskie „Boję się”, reżyser podejmuje określone wybory. Wygląda na to, że „filmowa autoterapia” Koterskiego polega między innymi na egzorcyzmowaniu z samego siebie Miauczyńskiego, rozumianego jako personifikacja wszelkich kompleksów, ale i niemożności określenia siebie w stosunku do świata.

Jednakże Adasiowi także dana jest szansa wyjścia poza własny klaustrofobiczny świat – możliwości pozytywnego skonstruowania własnej podmiotowości tkwią w jego relacjach z synem. Charakterystyczny w tym kontekście jest monolog wewnętrzny, który bohater snuje tuż po swojej śmierci w zakończeniu *Nic śmiesznego*: *I jak ja stanę przed Bogiem? (...) Co będę reprezentował (...)?* (...) *Humanista – bez łaciny i greki? Inteligent bez choćby angielskiego. Rosyjski słabo i w razie czego – dankeszen. Z ledwie liżniętą rodzimą klasyką, która mnie zresztą żenuje i nudzi. Z nie przeczytaną Biblią, ledwie zaczęłym Proustem i Joycem. (...) Z nie zbudowanym domem... nie zasadzonym drzewem...*³⁷

W chwili kiedy Adaś kończy swój monolog, w drzwiach pokoju staje jego syn, Sylwester. Z triady, która według przysłowia określa „powinności” mężczyzny – zbudować dom, zasadzić drzewo, mieć syna – udało się bohaterowi zrealizować trzeci element. Zamilknięcie Adasia w momencie pojawienia się Sylwestra wynika być może z uświadomienia sobie (po czasie), że największą zmarnowaną szansą nie było wcale zaniechanie nauki języka angielskiego czy lektury Joyce’a, a przeoczenie możliwości nawiązania autentycznej więzi z inną osobą, spełnienia się w roli ojca.

Relacja Adasia i Sylwestra w kolejnych filmach jest naznaczona niejednoznacznością. Jeszcze w *Życiu wewnętrznym* Miauczyński przeżył kilka chwil wzruszenia, gdy na jednej z taśm z rozmówkami niemieckimi usłyszał przypadkowe nagranie własnej rozmowy z synem. *Nic śmiesznego* przyniosło obraz zmarnowanej szansy – bohater zbyt późno uświadomił sobie, że to Sylwester był najbardziej przywiązany do niego osobą. W *Ajlawju* Koterski ukazał istną sztafetę nieporozumień: ilekroć syn próbował nawiązać kontakt z ojcem, ten był za bardzo pogrążony w swoim wewnętrznym świecie (i odwrotnie). Filmy te są wyrazistymi wskazaniem na autentyczną wartość szczerzej więzi ojcowsko-synowskiej – wartość, której zamknięty w swoim paranoicznym świecie Adaś nie potrafi dostrzec ani wykorzystać. Dostrzega ją jednak Koterski – autentyczna relacja oparta na bezinteresownej miłości staje się jednym z elementów do zrozumienia beznadziejności sytuacji Adasia, tym samym zostaje ustalony jeden z wyznaczników horyzontu znaczeń, „istotna rzecz”, na podstawie której można kształtować trwałą podmiotowość. I nie bez znaczenia wydaje się fakt (wszak mowa tu ciągle o pewnej „filmowej autoterapii”), że w ostatnich filmach w roli Sylwestra Miauczyńskiego można było oglądać Michała Koterskiego. Syn reżysera, oprócz tego, że doskonale wpisuje się w tak ceniony przez twórcę model aktora o wyrazistej ekspresji i charakterystycznych rysach, stanowi sygnał metatekstowości. Oto kolejna ze związanych z motywami autobiograficznymi wskazówek pozostawionych przez autora, który obsadzając w jednej z najważniejszych ról syna, mówi, że pod traktowanymi często z ironicznym dystansem problemami Miauczyńskiego kryje się autentyczna troska i dążenie do nazwania tego, co naprawdę ważne w życiu samego reżysera.

Wszyscy jesteśmy Chrystusami na tle wcześniejszych dzieł stanowi sygnał pewnego przekroczenia zakłętej, jak mogłoby się wydawać, do tej pory granicy. Oto już w początkowej scenie Adaś i Sylwester siedzą przy jednym stole, naprzeciwko siebie. Syn ma na głowie koronę cierniową, wydawać by się więc mogło, że oto znowu bohatera nawiedził jakiś fantom jego wyobraźni – tym razem upersonifikowany wyrzut sumienia. Konstrukcja filmu skłania jednak do innych wniosków. Rozmowa przy stole jest w gruncie rzeczy spotkaniem dwóch podmiotów: opowieść Adasia o chorobie alkoholowej zostanie skonfrontowana z opowieścią Sylwestra, na którego życie zachowanie ojca wpłynęło w zasadniczy sposób. Po raz pierwszy w twórczości Koterskiego pojawia się zestawienie dwóch punktów widzenia, autentyczny dialog. Nie chodzi tutaj bynajmniej o sceny, w których Adaś, stojąc na pokładzie statku-baru „Jutrzenka”, „rozmawia” ze znajdującym się na brzegu Sylwestrem – te fragmenty funkcjonują na takiej samej zasadzie, jak we wcześniejszych filmach motyw „nawiedzania” bohatera przez figury jego (pod)świadomości. Istotne jest za to spotkanie przy jednym stole,



Dzień świra, reż. Marek Koterski (2002)

wymiana poglądów, dialog, otwarcie się na drugą osobę. W pewnym momencie tej rozmowy-spowiedzi obaj bohaterowie pozwalają sobie na przerwę po to, by wspólnie zrobić kogel-mogel – najlepszy to dowód na to, że Adaś nie rozmawia tym razem z samym sobą, ale z drugim – i co najważniejsze – bliskim sobie człowiekiem.

6. Chyba przeginasz, Dżizus

Wszyscy jesteśmy Chrystusami z pewnych punktów widzenia stanowi otwarcie nowego rozdziału w twórczości Marka Koterskiego. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że jest to chyba pierwsze dzieło autora tak bogate w rozmaite nawiązania. Tytuł jest aluzją do jednej z wypowiedzi bohatera *Upadku* Alberta Camusa. Warto ją w tym miejscu przytoczyć w jej oryginalnym kontekście: *Nie sposób bowiem powiedzieć, że nie ma już litości, wielcy bogowie, nie przestajemy o niej mówić. Tylko że nie uniewinnia się nikogo. Na martwej niewinności rozmnażają się sędziowie, sędziowie wszystkich ras, sędziowie Chrystusa i Antychrysta (...). My także, rzecz prosta, musimy w tym brać udział. (...) A zatem, skoro wszyscy jesteśmy sędziami, wszyscy jesteśmy winni, jedni wobec drugich, wszyscy jesteśmy Chrystusami na nasz obrzydliwy sposób, wszyscy kolejno ukrzyżowani nic nie wiedząc o tym*³⁸.

Można by się zastanawiać, jakie znaczenia niesie tytuł filmu Koterskiego. Dlaczego „wszyscy jesteśmy Chrystusami”? Pierwsza odpowiedź jest prosta: chodzi o topos niezawinionego cierpienia, zadawanie bliskim osobom bólu, który może się kojarzyć z wkładaniem na ich ramiona ciężkiego krzyża. W filmie kilkakrotnie powraca motyw ukrzyżowania (przebijania włócznią, korony ciernio-

wej), przy czym za każdym razem odnosi się on do innej osoby – Adasia, jego syna, żony, a nawet samego Chrystusa, który przemawia do bohatera z zawieszono-
nego na ścianie krucyfiks. A jednak nie sposób zapomnieć o nawiązaniu do *Upadku*. W utworze Camusa sformułowanie „wszyscy jesteście Chrystusami” ma przecież specyficzny wydźwięk, nie chodzi w nim wcale o niesienie własnego krzyża. Według bohatera minipowieści człowiek „jest Chrystusem” ze względu na swoje uwikłanie w mechanizm obciążania winą i sądenia, podlegania ocenie, która zawsze musi się zakończyć skazaniem. Każdy wydaje wyroki (czyli jest sędzią) i każdy zostaje osądzony (skazany).

Teologiczna interpretacja tytułu i całego filmu Koterskiego nie jest ani jedynym, ani chyba najlepszym rozwiązaniem³⁹. Przecież sieć oskarżeń, w jaką uwikłani są bohaterowie dzieła, jest bardzo istotna, poczynawszy od rodzinnego domu Adasia, w którym matka nieustannie żali się zarówno na pijaństwo, jak i na niskie zarobki męża, skończywszy na pretensjach, jakie skądinąd słusznie żywi względem ojca Sylwester. Poszczególne postaci zrzucają na siebie nawzajem odpowiedzialność za niepowodzenia, osądzają się z powodu zmarnowanych szans. Wszak Adaś zostanie symbolicznie „przebity” włócznią w chwili, w której dowie się, że jego żona rozpoczęła starania o odebranie mu praw rodzicielskich, czyli osądziła go i uznała za niezdolnego do pełnienia roli ojca.

Ale – i to również wydaje się szczególne i nietypowe dla twórczości Koterskiego – okazuje się, że istnieje wyjście z sieci wzajemnych oskarżeń. Jeśli Adaś jest figurą Chrystusa w wymiarze upodlenia, owym Chrystusem „na swój obrzydliwy sposób”, to jego syn przypomina Jezusa-Zbawcę. Przecież to Sylwester postanawia „uratować ojca”, towarzyszy mu w najgorszych momentach choroby alkoholowej, czuwa przy nim, próbuje pomóc mu wyjść z nałogu. Robi to bez dodatkowych oskarżeń, z czystej synowskiej miłości, dopiero później – siedząc z trzeźwym ojcem przy stole, w sytuacji wzajemnego otwarcia na dialog – przedstawi mu historię własnego bólu.

Ciekawe jest to, że opowieść o przekraczaniu samego siebie, dostrzeganiu podmiotu w drugim człowieku rozgrywa się w scenerii przesycionej motywami religijnymi. Wcześniej nie było w zasadzie mowy o religijności Adasia, umierając w *Nic śmiesznego*, zastanawiał się jeszcze, czy powinien mówić o „Bogu” czy też raczej o „bogach”; w *Dniu świra* wykonywał co prawda zaraz po przebudzeniu znak krzyża, wychodząc z mieszkania całował „stópki Jezuska” z wiszącego na ścianie krucyfiks, ale nie było w jego postawie znamion żadnej autentyczności. Nie „Jezus”, a „Jezusek” albo – częściej – „Dżizus” właśnie stanowi synonim religijności będącej w wypadku Miauczyńskiego elementem biernie przyjętej polskiej tradycji, religijności demaskującej własną obłudę, żeby wspomnieć chociaż wieczorną „modlitwę” mieszkańców typowego polskiego osiedla z *Dnia świra* czy dumnych z papieża Polaka, oczywiście wierzących, alkoholików upijających się w trakcie oglądania relacji z Watykanu we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*.

A jednak w ostatnim z filmów religijność odgrywa rolę niebagatelną. Za kluczowe można uznać sceny zajęć, podczas których Adaś (adiunkt kulturoznawstwa) tłumaczy swoim studentom wymowę poszczególnych stacji drogi krzyżowej. Po raz kolejny bohater pojawia się w roli nieznaney z poprzednich filmów – jako interpretator. Już nie *Ja*, który cały świat wywodzi z siebie, sam

stanowi dla siebie wszelkie punkty odniesienia, ale ktoś, kto poddaje uważnej lekturze symbole i znaki kultury. Co więcej – ktoś, kto w owych symbolach i znakach odnajduje samego siebie. Początkowo jest to zresztą działanie typowo egoistyczne: patrząc na upadki Chrystusa, Adaś zastanawia się nad własnymi niepowodzeniami, utożsamia się z Jezusem, na którego drodze stają Maria (matka) czy Weronika (żona). Jednakże, jak stwierdza Richard E. Palmer, „*akt interpretacji nie może być siłowym zawładnięciem, „gwałtem” na tekście, lecz miłosnym zjednoczeniem, aktualizującym w pełni to, co potencjalne w interpretatorze i w tekście, partnerach (...) dialogu*”⁴⁰. Adaś jako interpretujący musi się zmienić: już samo otwarcie się na tekst, coś „innego”, przychodzącego z zewnątrz stanowi duży krok naprzód, wszak roztacza przed bohaterem przestrzeń zupełnie nowego typu autoanalizy – już nie opartej na bezowocnym roztrząsaniu własnych lęków i pragnień, ale takiej, jaka zakłada niejako spojrzenie z dystansu, odnalezienie we własnym świecie konstruktywnych punktów oparcia.

Otwarcie się na tekst umożliwia stopniowe dopuszczenie do siebie drugiego człowieka. Wnikając w symbolikę drogi krzyżowej, Adaś zaczyna rozumieć, że nie jest jedynym „ukrzyżowanym”, uświadamia sobie cierpienie, które zadawał przez lata swoim bliskim. W trakcie jednego z wykładów powie przecież w zamyśleniu: *Tak trudno w twarzy drugiego człowieka widzieć twarz umęczonego Chrystusa*⁴¹. Jak stwierdza Hans-Georg Gadamer, *chodzi wszak nie tylko o wyłuskanie informacji przekazywanej przez tekst. Nie podąża się niecierpliwie i ponieważ nieomylnie ku ostatecznemu sensowi (...). Odwrotnie: wnika się w tekst coraz głębiej (...). Nie pozostawiamy tekstu poza sobą, ale wkraczamy w niego*⁴². Owo „wkraczanie w tekst”, a w zasadzie w cały zbiór tekstów związanych z religijnością, jest dla Adasia równoznaczne z dość nieśmiałym wychodzeniem z własnego, do tej pory szczelnie zamkniętego świata. Kiedy bohater cytuje ustęp z Listu św. Pawła do Rzymian: *Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię to złe, którego nie chcę*⁴³ – jest oczywiste, że niejako odnalazł siebie „w tekście”, wpisał swój wizerunek w pewną tradycję. Ale dopiero gdy w stanie całkowitego upodlenia, leżąc na śmietniku, odnajdzie w stercie starych gazet i papierów kartkę z Biblii ze słynnym *Hymnem o miłości* św. Pawła, zrozumie, że aby naprawdę istnieć, musi wyciągnąć dłoń do drugiego człowieka, co też w sposób symboliczny robi chwilę potem, oferując pomoc synowi uginającemu się pod ciężarem uzależnienia od narkotyków.

Wszyscy jesteśmy Chrystusami przynosi wizję Adasia wychodzącego wolno z wieloletniego zamknięcia w klaustrofobicznym świecie. Narcyz zamienia się stopniowo w istotę gotową do odnalezienia swoich, mówiąc językiem Taylora, horyzontów sensotwórczych. Miauczyński wreszcie zaczyna w sposób konstruktywny określać własną tożsamość, zarówno w relacji do tradycji (odnajdując siebie w symbolach i tekstach religijnych), jak i do bliskich, traktowanych jak autonomiczne podmioty. W ten właśnie sposób bohater i autor znowu zaczynają się do siebie zbliżać, Miauczyński staje się kimś więcej niż tylko ciemnym *alter ego* reżysera, urasta do rangi symbolu pokonania szóstego kroku na drodze do sformułowania własnych horyzontów sensotwórczych – kroku, który zakłada określenie własnego miejsca na tle pewnych wyznaczników duchowych i moralnych, a przez to – wyjście poza własną jednostkowość, przystanie na dialog z innymi podmiotami.



Nic śmiesznego, reż. Marek Kotowski (1995)



7. A teraz jestem poetą i wiersz sobie piszę

W *Dniu świra* Adaś bezowocnie próbuje skleić wiersz. Za każdym razem kiedy zasiada do pisania, coś (czy też raczej ktoś, na przykład niewydarzeni sąsiedzi lub współpasażerowie pociągu) mu przeszkadza, w związku z czym bohater tkwi ciągle przy jednym i tym samym zdaniu: *Pośród ogrodu siedzi ta królewska para...* Niemożliwe do zrealizowania pragnienie stania się poetą jest jednym z symptomów wewnętrznej słabości Miauczyńskiego. Co ciekawe, według Charlesa Taylora to właśnie poeta jest wzorem współczesnej sensotwórczości, synonimem podmiotu, który *nie oczekuje, że świat dostarczy mu gotowego horyzontu, lecz czyni sam siebie odpowiedzialnym za takie widzenie świata, które ukaże go jako sensowną całość*⁴⁴. Analogia jest prosta: jeśli akt niezbędnego do wpisania się w ideał autentyczności samopoznania przypomina akt tworzenia, to Adaś, który nie potrafi skleić jednego wiersza, nie będzie umiał także odkryć własnych horyzontów sensotwórczych. Czy też raczej: Adaś nie może napisać wiersza, ponieważ nie otworzył się na tyle, by móc odnaleźć własne horyzonty znaczenia.

Jednakże wiersz o królewskiej parze mimo wszystko powstał. Jego autorem jest oczywiście Marek Koterski⁴⁵. Siódmy krok formułowania własnego horyzontu sensotwórczego, będący niejako podsumowaniem sześciu poprzednich, jest tożsamy z powołaniem dzieła do życia. Jeśli rzeczywiście strategię autorską reżysera *Dnia świra* można uznać za rodzaj „filmowej autoterapii”, to jej charakter trzeba określić jako egzorcyzmowanie wszystkiego tego, co – tak jak zamykanie się w świecie własnych lęków, kompleksów i fobii, które w rezultacie prowadzi do niemocy twórczej – uniemożliwia dokonanie szczerej autointerpretacji. Pytany o powody, dla których nie pozwolił bohaterowi swego filmu odczytać napisanego przez siebie wiersza, Koterski odpowiada: (...) *gdyby nie autoironia, i dyscyplina, i dystans do samego siebie, gdybym pozwolił wylewać się moim uczuciom na papier i przekazywał je bez redakcji widzom, byłaby to najczystszy lotu grafomania*⁴⁶.

Twórczość reżysera, obracająca się wokół pokrewnych sobie motywów, zespolona postacią głównego bohatera, charakteryzująca się właściwym sobie stylem przypomina takie właśnie świadome „redagowanie” istotnych dla twórcy przeżyć, uczuć, przemyśleń. W tym kształcie jak najbardziej wpisuje się w przedstawiony przez Charlesa Taylora proces kształtowania horyzontów sensotwórczych, na które składają się motywy takie, jak: przywiązywanie wagi do autentycznych relacji osobowych, twórcze czerpanie z tradycji i określanie się na jej tle czy wypracowywanie własnego, oryginalnego języka (także filmowego), za pomocą którego można byłoby opowiedzieć o tym, co ważne. W sześciu pierwszych filmach Adaś Miauczyński pełnił funkcję negatywnego punktu odniesienia. Koterski, jak się wydaje, mówił o „rzeczach istotnych”, wskazując na ich brak w życiu swojego bohatera. Ale we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* także Adaś zostaje dopuszczony do sformułowania własnego horyzontu sensotwórczego. Na początku zatem było (był-jest) Ja i na końcu też da się je (go) odnaleźć. Jest to jednak *Ja* zasadniczo inne (inny) – Ja, które (który) zdobyło (zdobył) się na autorefleksję i autointerpretację w odniesieniu do wartości wykraczających poza siebie samo (samego).

MAGDALENA KEMPNA

- ¹ J. Kopciński: *Achilles na piętnastym piętrze wieżowca (rozmowa z Markiem Koterskim)*, w: M. Koterski, „Dzień świra” i inne monologi Adasia Miauczyńskiego na jedną lub więcej osób, Izabelin 2002, s. 238.
- ² Chociaż przedmiotem tego artykułu będą wyłącznie dokonania fabularne Marka Koterskiego, nie sposób zapomnieć o filmach dokumentalnych reżysera, zwłaszcza tych, które, tak jak *Lekka tkliwość* (1976), wpisują się w nurt dokumentu kreacyjnego charakteryzującego się – według Mirosława Przyłipiaka – w mniejszym lub większym stopniu radykalizmem estetycznym, wielką troską o właściwy dobór środków filmowego wyrazu, swoistym „myśleniem estetyką”. Por. M. Przyłipiak: *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk-Słupsk 2004, s. 210.
- ³ M. Koterski, *Dzień świra*, w: tegoż: „Dzień świra” i inne monologi... dz. cyt., s. 7.
- ⁴ Por. B. Żurawiecki, *Marek Koterski – Nie tym tonem, Miauczyński!* w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 128.
- ⁵ Interesujący w tym kontekście materiał może stanowić opublikowany na łamach „Kina” cykl *Zapisków psychopaty* autorstwa Koterskiego („Kino” 1994, nr 1-3, 5).
- ⁶ J. Kopciński, dz. cyt., s. 240.
- ⁷ Tamże, s. 239.
- ⁸ Anita Piotrowska słusznie stwierdza, że „Wszyscy jesteście Chrystusami” to film arcykowski. *Polski do bólu*. A. Piotrowska, *Nasza mała gołgota*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 18. Podaję za archiwum internetowym: <http://tygodnik.onet.pl/1548,1331105,0,425402,dzial.html>. Podobną tezę można chyba postawić w odniesieniu do większości (jeśli nie wszystkich) filmów reżysera: *Dom wariatów* (1984) prezentuje problem rozpadu więzi międzyludzkich w czasach późnego PRL-u, *Życie wewnętrzne* (1986) ukazuje szarżynę życia w przededniu transformacji ustrojowej, *Dzień świra* (2002) przynosi groteskowy momentami obrazek z życia polskiego inteligenta przełomu wieków itd.
- ⁹ Por. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 28.
- ¹⁰ Tamże, s. 279.
- ¹¹ B. Żurawiecki, dz. cyt., s. 127.
- ¹² Tamże.
- ¹³ M. Koterski, „Dzień świra”... dz. cyt., s. 12.
- ¹⁴ M. Koterski, *Dom wariatów*, w: tegoż: „Dzień świra”... dz. cyt., s. 102.
- ¹⁵ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 149.
- ¹⁶ Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 19.
- ¹⁷ Cytat z filmu.
- ¹⁸ M. Koterski, „Dzień świra”... dz. cyt., s. 81. W przytoczeniu została zachowana pisownia i interpunkcja charakterystyczna dla autora. Adaś, cytując fragment z pamięci, popełnia charakterystyczny dla siebie błąd („ustworzona”), wynikający z niepewności co do tego, która z dwóch wersji jednego określenia (stworzona czy utworzona) jest prawidłowa. Wydaje się, że Koterski nie tylko ubiera myśl pisarza w formę trzynastozgłoskowca, ale i nadaje jej wydźwięk bardziej uniwersalny. Oryginalny cytat odnosi wyraźnie do problemu mentalności mieszczańskiej i prowincjonalnej. Por. A. de Saint-Exupéry, *Ziemia, planeta ludzi*, tłum. W. i Z. Bieńkowscy, Warszawa 1960, s. 14.
- ¹⁹ W motywie tym, najpełniej rozwiniętym w *Nic śmieszego*, Żurawiecki słusznie dopatruje się charakterystycznego dla Miauczyńskiego odrzucenia możliwości pojawienia się w jego świecie jakiegoś innego podmiotu. Wszak Adaś *chce być Mistrzem dla jakiejś Małgorzaty. Nie chce Małgorzaty samoistnej* (B. Żurawiecki, dz. cyt., s. 129).
- ²⁰ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 30.
- ²¹ Tamże, s. 56.
- ²² Por. tamże, s. 38.
- ²³ Cytat z filmu.
- ²⁴ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 53.
- ²⁵ Katalog gier, chwytów i innych operacji językowych charakterystycznych dla Koterskiego przedstawia Tomasz Sikora w szkicu „No zielono... Jak szlag... W rzeczy samej... Wegetacja roślinna w tym roku wybuchła nad wyraz bujnie”, czyli *co Marek Koterski robi z polszczyzną-ojczyzną w swoich filmach*. „Studia Filmoznawcze” 2006, nr 27, s. 161-181. Tutaj skoncentruję się tylko na istotnych przyczynach charakterystycznego dla reżysera skupienia się na problemie języka.
- ²⁶ Por. J. Kopciński, dz. cyt., s. 236.
- ²⁷ K. Bielas, *Maruś, dlaczego tak się torturujesz? Rozmowa z Markiem Koterskim*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 6 XI 2002, s. 6.
- ²⁸ Por. J. Kopciński, dz. cyt., s. 237.
- ²⁹ T. Sobolewski, *Kompleks Koterskiego. Niewybredna farsa odstania stary kompleks polski*. „Gazeta Wyborcza” 2 II 1996, s. 15.
- ³⁰ A. Bielik-Robson, *Wstęp. My, romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc,

- A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001, s. XXXIV.
- ³¹ M. Koterski: *Dzień świra...* dz. cyt., s. 7.
- ³² Według Taylora pełne określenie tożsamości człowieka obejmuje (...) nie tylko jego stanowisko w pewnych moralnych i duchowych kwestiach, ale również musi się odwołać do określającej go wspólnoty, Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...* dz. cyt., s. 71-72.
- ³³ Tamże, s. 68.
- ³⁴ M. Koterski, „*Dom wariatów*”... dz. cyt., s. 87-88.
- ³⁵ Por. M. Koterski, „*Dzień świra*”... dz. cyt., s. 31.
- ³⁶ W jednym z wywiadów reżyser stwierdza: Wyobraziłem sobie Achillesa przy wieszaku w przedpokoj, on zdejmuję kurtkę, wiesza i w tym momencie uśmiecha się, że sześć pięter nad nim i piętnaście pod nim goście tak samo zdejmują i wieszają kurtkę. (...) Łatwo być heroicznym pod Troją, w błyszczącej zbroi, z mieczem, ale przy wieszaku – i tak już przez całe życie? (...) Więc trzynastozgłoskowiec (...). Może ten monolog na szczycie Mont Blanc, który wykonywałem, pamiętam, na Mont Blanc zbudowanym w sali gimnastycznej naszego liceum z takich skrzyni, przez które się na WF-ie skakało, więc może ten monolog tak niesie mnie do dzisiaj? Nieście mnie wichry, nieście ptacy, po prostu ten trzynastozgłoskowiec działa jak lotki u skrzydeł. J. Kopciński, dz. cyt., s. 256.
- ³⁷ Cytat z filmu.
- ³⁸ A. Camus, *Upadek*, tłum. J. Guze, Warszawa 1957, s. 257.
- ³⁹ W 2006 r. w „Tygodniku Powszechnym” została opublikowana dyskusja dotycząca *Wszyscy jesteście Chrystusami*, w której Wiktor Osiatyński i Piotr Wojciechowski komentowali między innymi „teologiczne błędy” filmu Koterskiego, zakładając, że ogólna wymowa tytułu dzieła może prowadzić do wniosku, iż wolno postawić znak równości między cierpieniem Chrystusa a udręką alkoholika. Uczestnicy dyskusji nie dostrzegli nawiązania do utworu Camusa, który stawia kwestię „bycia Chrystusem” w zupełnie innym świetle. Koterskiemu nie zależy bowiem na transpozycji pewnych dogmatów teologicznych na snutą przez siebie opowieść, ale na zupełnie indywidualnej – i jak najbardziej niedogmatycznej – interpretacji pewnych motywów religijnych i symboli. Por. A. Mateja, *Statek „Jutrzenka” szuka portu. „Wszyscy jesteście Chrystusami” – dwugłos o filmie Marka Koterskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 20, s. 20.
- ⁴⁰ R. E. Palmer, *Manifest hermeneutyczny*, tłum. M. Król, W. Lubowiecki, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 165.
- ⁴¹ Cytat z filmu.
- ⁴² H. G. Gadamer, *Język i rozumienie*, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 137.
- ⁴³ List do Rzymian 7,19. Podaję za Biblią Tyśiąclecia.
- ⁴⁴ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...* dz. cyt., s. 279-280.
- ⁴⁵ Utwór zatytułowany *Opis obrazu – portretu niedoszłych małżonków – nieszczęsnego króla Jakuba i pięknej Felicjy* można znaleźć w książce „*Dzień świra*” i inne monologi..., dz. cyt., s. 83-84.
- ⁴⁶ J. Kopciński, dz. cyt., s. 259.