

Obcy we mnie, obcy wśród nas

Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach
Jerzego Skolimowskiego
(*Fucha i Najlepszą zemstą jest sukces*)

KONRAD KLEJSA

I

Trudno jest w istocie człowiekowi samemu ściśle obliczyć, w jakiej skali słowa jego lub ruchy objawiają się komuś drugiemu: z obawy przecenienia przed sobą własnej doniosłości, powiększając do ogromnych rozmiarów pole, na które muszą się rozciągać wspomnienia innych ludzi w ciągu ich życia, wyobrażamy sobie, że nieważne szczegóły naszej mowy i naszych gestów ledwie przenikają do świadomości osób, z którymi rozmawiamy, a tym bardziej nie pozostają w ich pamięci¹.

Lektura recenzji i prac krytycznych poświęconych filmom Jerzego Skolimowskiego poświadcza, iż przynoszą one wrażenie zawartego w nich intymnego zapisu. „Osobiste piętno” i „niepodrabialna sygnatura” – jeśli trzymać się migotliwych sformułowań, które często (i niekiedy nazbyt beztrzesko) pojawiają się w analizach filmoznawczych „kina autorskiego” – mają w kontekście tych dzieł walor szczególnie. Oczywiście, w przypadku filmów zrealizowanych przez Skolimowskiego w Polsce wynika on przede wszystkim z obecności samego reżysera w obsadach trzech części „tetralogii o Andrzeju Leszczycu”². Wykreowana w nich figura outsidera powraca również w fabułach zrealizowanych przez autora *Rysopisu* w Wielkiej Brytanii, jednak przyjmuje w nich ona postać odmienną, którą pragnę uczynić przedmiotem poniższych rozważań.

Odnotujmy na wstępie: tzw. brytyjski okres twórczości Jerzego Skolimowskiego obejmuje zaledwie kilka tytułów – choć sam ich wybór następuje pewnych trudności, głównie z uwagi na koprodukcyjny charakter większości filmów zrealizowanych przez artystę na Zachodzie. *Przygody Gerarda* (*The Adventures of Gerard*, 1970) w katalogach figuruje jako film brytyjsko-włosko-szwajcarski, *Król, dama, walet* (*King, Queen, Knave*, 1972) – amerykańsko-niemiecki, *Latanowiec* (*The Lightship*, 1986) – amerykański, *Wiosenne wody* (*Torrents of Spring*, 1989) – brytyjsko-francusko-włoski, zaś *Ferdynand* (*30-Door-Key*, 1990) jest określane jako film polski lub polsko-brytyjski. Podkreślić też trzeba, iż czas powstania tych dzieł nie pokrywa się z okresem, w którym Skolimowski pracuje poza Polską – zresztą, pierwsze doświadczenia zagraniczne zdobył on już

wcześniej, przy okazji *Startu* (*Le Départ*) z 1967 r. i noweli *Dwudziestolatki* z filmu kolektywnego *Dialog 20-30-40* z 1968 roku. Nadmienając, iż na szczególną uwagę niewątpliwie zasługuje wybitny *Wrzask* (*Shout*, 1978), wymienione tytuły zdecydowałem się pominąć w poniższych rozważaniach, które zostaną zogniskowane wokół dwóch brytyjskich filmów Skolimowskiego: *Fuchy* (*Moonlighting*, 1982) i *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success is the best revenge*, 1984).

Już z przedstawionej powyżej filmografii wyłania się jakiś elementarny nieporządek, efekt dowolności i chaosu. Czy – mimo braku wspólnego stylu i jedności tematyki – istnieje idea jednocząca te filmy? Jeśli o przynależności do zbioru ma decydować nie jedność odpowiedzi, lecz powtarzalność najważniejszych, pojawiających się jak wyzwanie i tak też funkcjonujących pytań, można pokusić się o wstępną hipotezę, iż w brytyjskich filmach autora *Rysopisu* „outsiderstwo”, rozumiane jako odczuwanie obcości świata, wyraża się przez spojrzenie emigranta. Oczywiście, do pewnego stopnia wpisuje się ono w wykorzystaną w tetragonii formułę budowania „bohatera znikąd”, ale zarazem uzupełnia ją o cechy swoiste, wcześniej nieobecne. Można powiedzieć, że znany z cyklu o Leszczycu bohater „nieprzynależący-bez-przyczyny” w brytyjskich filmach Skolimowskiego (a z pewnością w dwóch z nich) powraca jako „wykorzeniony-z-ojczyzny”.

Aby uzasadnić kierunek interpretacji zawartej w niniejszym artykule, muszę na wstępie dokonać kilku zastrzeżeń dotyczących „emigracyjnego” charakteru twórczości Skolimowskiego. Pierwsze z nich ma charakter *stricte* faktograficzny, dwa kolejne – metodologiczny.

Przede wszystkim trzeba przypomnieć, iż decyzja Skolimowskiego o wyjeździe z kraju w 1968 r. miała wprawdzie kontekst polityczny – zatrzymanie *Rąk do góry* – ale nie była związana z antysemicką nagonką ekipy Gomułki. Owszem, Skolimowski został potraktowany jako *persona non grata*, lecz nie pozbawiono go obywatelstwa i nie odebrano paszportu, dzięki czemu po 1968 r. reżyser kilkakrotnie powracał do Polski, dwukrotnie uzupełniając w tym czasie materiał do „półkujących” *Rąk do góry*: w 1971 r. – idealistycznym, kolorowym finałem, a dziewięć lat później, na fali politycznej odwilży – półgodzinnym prologiem, nader luźno powiązanym z oryginalną fabułą³.

Po drugie, należy nadmienić, iż samo pojęcie „emigracyjności” jest dziś dyskusyjne – ewokuje bowiem co najmniej dwa różne znaczenia. W ujęciu „tradycyjnym” odnosi się przede wszystkim do traumy wykorzenienia, połączonej często bądź z rozpamiętywaniem i idealizowaniem przeszłości, bądź – przeciwnie – z dążeniem do jej przekreślenia, umożliwiającego „nowe otwarcie”. Jak pisze Mieczysław Dąbrowski, *emigracyjność sygnalizuje wielką pracę świadomościową, która z jednej strony może prowadzić do gorzkiego odrzucenia dotychczasowych wyobrażeń jako niekoniecznie najważniejszych, z drugiej zaś do uświadomienia sobie, co w tym doświadczeniu godne jest zatrzymania i kultywowania. (...) Ta praca psychologiczna i mentalna – przewartościowanie – skierowana jest w dwóch kierunkach: w stronę „starej” i „nowej” kultury, „starego” i „nowego” świata – oba podlegają krytycznemu oglądowi i żaden z nich nie wychodzi z tej operacji taki sam, jaki był przedtem*⁴.

Ta tradycja obecnie, przynajmniej w kręgu doświadczeń europejskich, traci na znaczeniu. Istotne przekierowanie w myśleniu o emigracyjności jest dostrzegalne także w kulturze polskiej – model kojarzony z Hotelem Lambert

i Maisons-Laffitte jest dziś traktowany jako historyczny, nieprzystający do nowego typu odczuwania (zmianę tę – widoczną doskonale np. w prozie Manuelei Gretkowskiej – „zadekretował” wcześniej Stanisław Barańczak, który wręcz zakazał nazywania siebie emigrantem, podkreślając tym samym brak identyfikacji z „martyrologicznym” losem wcześniejszych uchodźców⁵). Dewaluacja znaczenia „emigracyjności” ma oczywiście źródła w powstaniu i upowszechnieniu nowych, nomadycznych wzorców osobowych, które szczegółowej analizie poddał ongiś Zygmunt Bauman. Jego zdaniem dzisiejszy „emigrant” to mobilny „obywatel świata”, który dąży do podtrzymania stanu niezakorzenienia, odczuwając jako brzemień wszelkie poczucie przynależności⁶.

Odnosząc to skrótowe sprawozdanie „kłopotów z pojęciem emigracyjności” do brytyjskiej twórczości Skolimowskiego, wydaje się zasadne stwierdzić, że posługuje się ona zarówno „tradycyjnym”, jak i „ponowoczesnym” rozumieniem emigracyjności – to ostatnie jest szczególnie widoczne we *Wrzasku* i prologu do *Ręk do góry* (do pewnego stopnia także w pozostałych filmach zrealizowanych przez Skolimowskiego w Polsce), podczas gdy pierwsze z nich dochodzi do głosu w *Fusze* i *Najlepszą zemstą jest sukces*. Przyjęcie założenia głoszącego, że mamy do czynienia z fabułami, które łączy „spojrzenie emigranta” (argumenty na rzecz tej hipotezy zestawie w dalszej części artykułu), a które zostały zrealizowane przez reżysera „na wygnaniu”, w naturalny sposób ewokuje pytanie, czy filmy te nie mają aby charakteru autobiograficznego. Skolimowski konsekwentnie temu zaprzecza – wiele przemawia jednak za tym, aby spróbować je otworzyć właśnie takim kluczem, próbując wczytać się w prywatność ukrytą skrzętnie za fasadą fikcji (chodziłoby tedy o lekturę, która zakłada wybieganie w odbiorze filmu poza sam tekst, a posiłkuje się informacjami dotyczącymi autora realnego).

Dla porządku trzeba także zaznaczyć, iż na obszarze filmoznawstwa temat autobiografizmu nie doczekał się jak dotąd precyzyjnej eksplikacji – choć oczywiście posilkowano się tym terminem w odniesieniu do konkretnych filmów (takich jak np. *Zwierciadło* Tarkowskiego, *Fanny i Alexander* Bergmana, na rodzimym gruncie – *Jak daleko stąd, jak blisko* Konwickiego) lub twórczości wybranych reżyserów (Derek Jarman, Nanni Moretti, w polskim kinie – Marek Koterski). Przyczyną tego stanu rzeczy jest z pewnością konfuzja wynikająca z problematyczności samego „autorstwa” filmowego (o czym już wspomniałem), wiążąca się także z poststrukturalistycznym rozmyciem kryteriów autobiografizmu (co skrótowo przypominam poniżej). Z jednej strony trudno bowiem dziś ujmować tę strategię twórczą w kategoriach jednoznacznej konfesyjności, z drugiej zaś – krytyk świadom ryzyka nadinterpretacji winien zachować ostrożność, poszukując w tekście „ukrytej substancji”, tropionej zresztą najczęściej z użyciem „aparatury” psychoanalitycznej.

Relacjonuję te dylematy metodologicznie, rezygnując z ich jednoznacznego wyjaśnienia; jest to bowiem zagadnienie zbyt obszerne, by mogło zostać szczegółowo przedstawione w niniejszym szkicu. Nie ulega jednak wątpliwości, że narzędziem ułatwiającym namysł interpretacyjny nad problemem autorstwa jest tzw. pakt autobiograficzny, skonceptualizowany na gruncie teorii literatury przez Phillippe’a Lejeune’a⁷. W jego ujęciu autobiografizm jest tyleż „odmianą pisarstwa”, ile „stylem lektury” – zgodnie z regułami „paktu” (zawartego na podstawie wskazówek pozatekstowych, np. wywiadów lub/i danych tekstualnych, jak u Skolimowskiego) odbiorca oczekuje od autora „mówienia prawdy o sobie” i jest skłonny

dopatrywać się elementów autobiograficznych nawet tam, gdzie w rzeczywistości ich nie ma, zaś nadawca tekstu przyzwala na wynikające z tego konsekwencje. Jest to więc poniekąd zgoda na dekonstrukcjonistyczne nie(od-do)czytanie tekstu, częściowo zbieżne – co godzi się w tym miejscu przypomnieć – z wywodzącą się z tego samego kręgu teoretycznej koncepcją „autobiografii jako „od-twarzania”, która polemizuje z traktowaniem jej jako odrębnego gatunku.

Paul de Man powiada, że rozdzielenia fikcji i autobiografii nie da się sprowadzić do opozycji „albo-albo”, należy natomiast zgodzić się z sytuacją, w której trudno rozstrzygnąć, czy *coś jest jednym, czy drugim*⁸. Mówi się zatem o „bio-grafii”⁹, dla potrzeb której autor ma prawo manipulować swoimi danymi biograficznymi – przy czym słowo „manipulacja” znaczyłoby tu podejmowanie pracy interpretacyjnej nad dotychczasowym doświadczeniem, poddawaniem selekcji i wartościowaniu, celem rewizji własnej samoświadomości bądź próby wytworzenia osobistego mitu, automistyfikacji. W tej optyce w zakres „twórczości dokumentu osobistego”¹⁰ wchodziłyby wszelkie wcielenia szeroko pojętego autobiografizmu: zarówno zapisy archiwistyczne, jak i fikcjonalne, w tym także „łże-dzienniki” (by się posłużyć terminem T. Konwickiego) – prefabrykowane (auto)biografie, które wodzą swoich czytelników na manowce, przedstawiając jako zmyślenie coś, co okazuje się faktem lub *vice versa*. Biorąc powyższe pod uwagę, ustalenie przyświecające niniejszym wywodom brzmiałoby zatem tak: „prawda” o autorze jest ulokowana w tworzonej przez niego fikcji, która jest rodzajem (mimowolnej lub świadomej) autoanalizy, ujawnianej przez zabiegi interpretacyjne badacza; ma on prawo – i powinien – korzystać z informacji pozatekstowych, ale winien założyć, iż to, co artysta wprost mówi sam o sobie, niekoniecznie musi być wiarygodne, gdyż może stanowić kreację na użytek odbiorców.

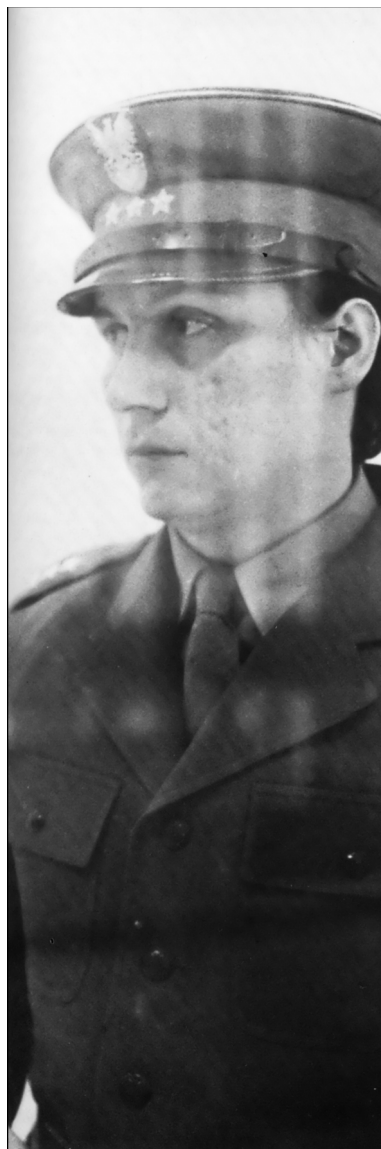
II

*Obchodzi mnie tylko to, żeby wiedzieć, czym jestem. Nie wiem już kiedy i od kogo słyszałem, że celem człowieka jest poznanie samego siebie; i ja od lat badam się i próbuję się poznać. (...) Logicznie rzecz biorąc zacząłem od nóg i rok upłynął mi na poznaniu samej tylko lewej nogi. (...) Tak więc jeżeli nogi, stanowiące oczywiście stosunkowo prostą część mojego ciała, są tak trudne do określenia, to co dopiero będzie, gdy dojdę do głowy, bardziej skomplikowanej i tajemnej? (...) A jednak trzeba się poznać za wszelką cenę. W przeciwnym razie może się zdarzyć, że człowiek sam sobie stanie się obcy*¹¹.

W moim przekonaniu autor *Fuchy i Najlepszą zemstą...* świadomie „podpisuje” z odbiorcą autobiograficzny pakt, w rubryce „wykonawca umowy” wpisując: „Skolimowski – emigrant”. Potwierdzają to zarówno ujawniane w wywiadach kulis powstawania filmów, jak i drobne, umykające uwagi mniej świadomego widza tropy i motywy zawarte w samych filmach. Przede wszystkim pojawia się w obsadzie swoich brytyjskich fabuł: w *Fusze* jako aktor, w prologu *Ręk do góry* jako sam „Jerzy Skolimowski”. Oczywiście, taki „występ” sam w sobie nie musi być wystarczającym argumentem na rzecz autobiograficznego charakteru twórczości (nikt wszak w takich kategoriach nie rozpatrywałby kina Hitchcocka). Ale autor interesujących mnie filmów wciaga odbiorcę w historię własnego życia bardziej wy-



Najlepszą zemstą jest sukces, reż. Jerzy Skolimowski (1984)



Najlepszą zemstą jest sukces, reż. Jerzy Skolimowski (1984)

sublimowanymi sposobami. Otóż – po pierwsze – realizując swoje brytyjskie filmy, Skolimowski współpracował ze swoją rodziną (w *Najlepszą zemstą...* wystąpiła żona reżysera, Joanna Szczerbic, oraz jego syn Michael Lyndon, który był także współscenarzystą). Po drugie, fabuły interesujących mnie filmów są inspirowane rzeczywistymi wydarzeniami z życia reżysera (choć oczywiście nie są ich wiernym udratyzowaniem). Po trzecie wreszcie – wiele scen z *Fuchy*, prologu *Rąk do góry* i *Najlepszą zemstą...* zrealizowano w londyńskim domu Skolimowskich.

Ostatni z przywołanych tu filmów jest najciekawszym przykładem zawierania (i łamania) przez Skolimowskiego „paktu autobiograficznego”. Michael York, grający główną rolę polskiego artysty mieszkającego w Londynie, jest wyraźnie stylizowany na reżysera – co ten wyjaśniał dość pokrętnie: *Michael York – Alex Rodak nie jest Jerzym Skolimowskim, a film nie jest portretem mojej rodziny. Michael rzeczywiście jest do mnie podobny, nawet podobnie się ubiera, i dlatego kazałem mu zapuścić brodę, abyśmy bardziej się różnili. Postać, którą gra, to przemieszanie tego, co charakteryzuje polskich artystów (moich przyjaciół malarzy, poetów, scenarzystów) na obczyźnie. Ponieważ my wszyscy mamy jednakowe marzenia, nadzieje i być może przeżywamy takie same załamania*¹². W innym zaś miejscu Skolimowski dopowiada: *Nawet w moich wierszach używałem swoistego szyfru, to były estetyczne kamuflaże. Ja nigdy nie napisałem słów, po których mógłbym się czuć zażenowany – które za bardzo by mnie odsłoniły. I tak samo w filmach. Ten bohater to przecież nie byłem ja. Tak samo Michael York nie jest mną w „Najlepszą zemstą jest sukces”. Zrobiłem wszystko, by go wykpić; chciałem pokazać jakąś esencję portretu polskiego artysty za granicą. Atrybuty własne, których mu użyłem, są po to, by dodać prawdy tej postaci, nie po to, by mnie reprezentowała*¹³. Skolimowski słusznie sugeruje istnienie „swoistego szyfru”, ale nie ułatwia złamania go: czy w kreacji Alexa Rodaka ważne są bowiem te jego cechy, które odróżniają go od reżysera (jak sugeruje w pierwszym wywiadzie), czy przeciwnie – „atrybuty własne”, użyczone, „by dodać prawdy tej postaci” (jak twierdzi w drugim)? Nie przypomina przy tym reżyser, że budując postać Rodaka, wprowadził do jej konstrukcji element *par excellence* autobiograficzny – informację, iż bohater jako dziecko uczył się „na zamku w Podebradach”, gdzie mieściła się „jedyna prywatna szkoła z internatem dla chłopców w Europie Wschodniej” (Skolimowski chodził do jednej szkoły z Vaclavem Havlem i Milošem Formanem).

W przytoczonej wypowiedzi o wiele bardziej zastanawiający zdał mi się jednak *passus*: *zrobiłem wszystko, aby go wykpić*, zdradzający krytyczny (a zatem: nowy, jeśli pamiętać o tetralogii o Leszczycu) stosunek twórcy do swego bohatera. Zakładając szczerłość Skolimowskiego, należałoby przypuszczać, iż zjadliwa ironia *Najlepszą zemstą...* została wymierzona przeciw „niezaistniałemu «ja»” reżysera – kpiłby on zatem z alternatywnej (i chybionej) tożsamości, z potencjalnego zagrożenia, którego szczęśliwie udało mu się uniknąć. Być może w podobny sposób można wyjaśnić jego aktorski epizod w *Fusze*, niezwykle interesujący, gdyż nadający autorowi-outsiderowi status zgoła odmienny od dotychczasowego. Skolimowski pojawia się bowiem w tym filmie (na ekranie pozostaje tylko przez kilka sekund) jako bezimienny Szef zlecający remont swojego londyńskiego domu. To zaledwie jedna retrospekcja, koncentrująca się zresztą na narzeczonej bohatera, który wspomina: *Anna siedziała między nim a mną. Zdrada kobiety (Pije wódkę z Szefem. Była po trzeciej szklance) i przyzwolenie na to (Szef na pewno zaopiekuje się Anną) są*

wyraźnie sugerowane widzowi – ale nieuświadamiane przez Nowaka. Wobec Szeffa przyjmuje on postawę niezwyklej (nie tylko finansowej, ale i psychologicznej) uległości, podszytej sadomasochistyczną potrzebą zamaskowania własnego nieudacznictwa (*To nieprawda, że nie kończę żadnej pracy, że zawsze nawalam*).

Dlaczego postać Szeffa zagrał właśnie Skolimowski? Jeśli chciał pojawić się w swoim filmie, mógł przecież wybrać którąkolwiek z licznych ról drugoplanowych lub wcielić się w postać samego Nowaka. Ale, jak wspomniałem, Skolimowski maskuje w swoich filmach autobiograficzne doświadczenia, w przypadku *Fuchy* niezwykle ciekawe. W jednym z wywiadów wspomina bowiem Skolimowski „pana Genia” (Eugeniusz Haczekiewicz – zagrał w obu filmach „emigracyjnego dyptyku”), którego stan wojenny zastał za granicą: *Dałem mu pokój na stryszku. (...) W sumie pan Genio został u nas przez dłuższy czas, ale te pierwsze dni... Pan Genio nie znał angielskiego, ale codziennie przychodził na dziennik telewizyjny oglądać ruchome obrazy z Warszawy. (...) Gdy nadeszły wieści o kopalni Wujek, jeszcze nie potwierdzone, to postanowiłem podać mu je w złagodzonej formie: zamiast: jest kilkudziesięciu zabitych, mówiłem: są ofiary w ludziach. Złapałem się na tym, że sam spełniałem rolę cenzora – co prawda w dobrej sprawie, ale zawsze cenzora. I wtedy nasunął mi się pomysł, że gdyby grupa fachowców, która gościła u mnie dwa lata wcześniej, znalazła się teraz, to ich szef spełniałby podobną rolę jak ja wobec pana Genia*¹⁴. Tymczasem Szeff jest najpewniej partyjnym aparaczką, a z pewnością kimś dobrze funkcjonującym w realiach PRL-owskiego systemu. W monologach bohatera przywoływany jest z lękiem – przy czym jest to emocja ulokowana przestrzennie, i to w dwóch miejscach: za żelazną kurtyną, w przygniecionej stanem wojennym Polsce, ale i tuż obok, po drugiej stronie ulicy (narracja dwukrotnie sugeruje dramatyczną wolte: odkrycie, że renowacja domu jest obserwowana z kamienicy położonej naprzeciwko). Jest zatem Szeff postacią „rozszczepioną”: jego „domniemana” inkarnacja mogłaby być zamieszkałym w Londynie zleceniodawcą remontu (tak jak Skolimowski w 1979 r.), a wcielenie „rzeczywiste” – karierowiczem, który pozostał w Polsce (byłby zatem uosobieniem pozycji, jaką zapewne osiągnąłby reżyser, gdyby pozostał w kraju, zdecydowawszy się wcześniej na sugerowane przez cenzurę usunięcie „sceny ze Stalinem” z *Ręk do góry*).

Do pewnego stopnia taką „rozszczepioną” postacią jest również bohater grany przez Jeremego Ironsa – i to z kilku powodów. Nietypowym zabiegiem reżysera była decyzja o pozostawieniu części dialogów w języku polskim – szczególnie zważywszy na status gwiazdy, jakim już wówczas cieszył się aktor. Nic nie stało na przeszkodzie, aby – zgodnie z konwencją znaną z filmów *made in USA* – pozwolić mu na mówienie po angielsku (co czyni zresztą w *voice-over*). Tymczasem zastosowana w *Fusze* „dwujęzyczność” nie tylko nie wzmacnia wrażenia realizmu, ale wręcz je podważa – szczególnie z uwagi na fakt, iż w grupie sportretowanych w filmie „gastarbeiterów” to właśnie bohater grany przez Ironsa jako jedyny mówi po polsku; pozostali – wśród nich rodowici Polacy – przeważnie milczą bądź tylko pomrukują coś niezrozumiałe. Naturalnie, relacje pomiędzy członkami „brygady” świadczą jednoznacznie o niemożności podjęcia dialogu (lub zobojętnieniu na jego możliwość). Ale podobny efekt można było skuteczniej osiągnąć, nagrywając całą ścieżkę dźwiękową po angielsku; rezygnacja z takiego rozwiązania jest dla mnie dowodem na to, iż Skolimowski chciał

uczynić słyszalnym swoje miejsce urodzenia, a tym samym podkreślić wymiar emigracyjnej obcości (który niewątpliwie został odczytany przez widzów zdziwionych potyczkami Ironsa z zapewne egzotycznie dlań brzmiącą polszczyzną).

Motywy spajającym *Fuchę* i *Najlepszą zemstą*... jest dom, który zresztą pełnił ważną rolę także we wcześniejszych dziełach Skolimowskiego (zwłaszcza w *Walkowerze* i *Wrzasku*). W jego brytyjskich filmach ma znaczenie podwójne: w sensie dosłownym jest swoistym „centrum fabularnym” (tu rozgrywa się zasadnicza część wydarzeń przedstawionych w *Fusze* oraz jednego z wątków *Najlepszą zemstą*...), w sensie metaforycznym zaś – „centrum dyskursywnym”, określającym przestrzeń, która ma służyć zakorzenieniu, ale niesie ze sobą jednocześnie konkretne zagrożenie. W *Fusze* ekipa Nowaka jest stale pod groźbą ekstradycji do Polski – bohaterowie zakrywają więc okna i barykadują drzwi; w *Najlepszą zemstą*... dom Rodaka (a konkretnie dach budynku, który zajmuje) może zostać rozebrany, co zresztą zostaje pokazane w scenie o niejasnym statusie ontycznym (nie jest wyjaśnione, czy nie jest to aby projekcja lęków bohatera). Ale dom można także potraktować jako jeden z elementów „autobiograficznego paktu”, co reżyser podkreślał niezwykle często. W wywiadzie z 1989 r. mówił: *Właściwie pierwszą formą domu, jaki udało mi się stworzyć, było to, co zbudowałem, zakładając własną rodzinę. (...) W momencie, kiedy udało mi się stworzyć takie miejsce, prawie natychmiast musiałem je opuścić – ze względu na smutne losy „Rąk do góry”, które mnie przegnały z tego kraju. Ale mając już rodzinę uważałem za swój obowiązek zapewnienie jej warunków bytu. Zaszła więc potrzeba kupienia kolejnego domu, tym razem w Londynie. Ograniczone warunki finansowe zmusiły mnie do tego, bym ten dom samemu – niemal własnoręcznie – wyremontował. Kiedy to się stało, kolejne niefortunne przeprawy z filmem „Najlepszą zemstą jest sukces” zakończyły się utratą tego domu. Gdy film, którego jednocześnie byłem producentem, splajtował i przeszedł na własność banku, przeszedł również na jego własność mój dom, który był gwarancją hipoteczną¹⁵. Mamy zatem kolejny sygnał, iż wydarzenia jakoby fikcyjne splatają się w istotny sposób z autentycznymi doświadczeniami autora. Dom – projektowana oaza spokoju, hipotetyczne remedium na ból dyslokacji, przekształca się w filmach Skolimowskiego w upostaciowioną obcość, ujawniającą niemożność odnalezienia stabilnego miejsca „u siebie”.*

III

Oto przekrój poprzeczny mózgu emigranta, wyjaśnił: już na pierwszy rzut oka można stwierdzić anomalie: chorobliwa gęstość fałd, spłaszczenie stożka wzrostu, zanik błędnika. Wygląda toto na martwe, ale jednak żyje – świadczy o tym szereg subtelnych impulsów emitowanych z ośrodka pamięci. Jeśli zmienić ich częstotliwość i zapisać w postaci dźwięków, impulsy te okazują się tworzyć poszarpaną ścieżkę: wymieszanie snu z jawą, rozmowy z powietrzem, ni monolog, ni dialog. Strasznie to żałosne, rzekł działowy, w ruch puścił taśmę i rzekł: ku przestrodze¹⁶.

Zdaniem Andrzeja Kowalczyka *emigrant to ktoś, kto życzy sobie jak najszybciej przestać być emigrantem, zakorzenić się, uzyskać pełnię praw politycznych*

OBCY WE MNIE, OBCY WŚRÓD NAS



Fucha, reż. Jerzy Skolimowski (1982)

i ekonomicznych w nowym kraju, zapomnieć o dramacie, jaki przeżył, upodobnić się do otaczających go ludzi. Emigrant bowiem to dla mieszkańców jego kraju osiedlenia figura egzotyczna, przybysz z innej opowieści, którą on sam chętnie nazywa tragedią, a która postronnych słuchaczy mało interesuje. Status emigranta bywa tak przykry, że niemal każdy uchodźca marzy o jak najrychlejszym porzuceniu go. (...) Emigrant to ktoś o wyostrozonym poczuciu tożsamości narodowej, gdyż polskość na obczyźnie musi nieustannie konkurować z inną identyfikacją. Bycie Polakiem na emigracji to pielęgnowanie i umacnianie tożsamości, to obstawanie przy identyfikacji etnicznej wbrew codziennej pokusie naturalizacji i asymilacji¹⁷. Obcość emigranta jest zatem podwójnie kwalifikowana: doświadcza on obcości innego świata, ale przy okazji odkrywa obcość w sobie, uświadamiając sobie mentalny dualizm własnej natury. Sytuacja zderzenia z nową kulturą uruchamia przeto dwie przeciwstawne tendencje: (1) dążenie do asymilacji, włączenia w „przyjmujący” model i upodobnienia się do nowego środowiska, a tym samym zatarcia „odium” Obcego lub (2) skłonność do utrzymania własnej odrębności etnicznej, pozwalającej na zachowanie elementów „wyjściowej” struktury tożsamościowej i uznania tego, co w kulturze „poprzedniej” było istotne¹⁸. Bez względu na to, którą drogą emigrant podąży, jest skazany na dyskomfort: „powtórne zakorzenienie” naraża na cierpienie wynikające ze zdrady (wobec Dawnego) i koniecznej wierności (wobec Nowego), natomiast trwanie w nieprzynależności i poszukiwanie schronienia w etnicznej enklawie przynosi traumę obcości, alienacyjne lęki samotnego wygnańca, którego „właściwe” terytorium jest zbyt daleko, by mogło zapewnić poczucie bezpieczeństwa. Obie strategie pozostają przy tym w dialektycznej zależności, rzutującej na schizofreniczną kondycję emigracyjnego podmiotu: „tu” przynosi kłopotliwą konieczność akulturacji, umożliwiającą, przynajmniej potencjalnie, przezwyciężenie antagonizmów i uzyskanie akceptacji, „tam” jest bolesne i naznaczające, zachęca do resentymentów utrudniających zdobycie się na suwerenność własnego głosu.

W jaki sposób ustalenia te przekładają się na interesujące mnie filmy? Przede wszystkim trzeba podkreślić, iż uderzającą cechą zarówno *Fuchy*, jak i *Najlepszą zemstą*... jest wyraźna nieprzyjazność świata przedstawionego. W pierwszym z tytułów wrażenie to zostało osiągnięte głównie przez sposób kompozycji obrazu, co znakomicie widać już w otwierającej film sekwencji na lotnisku: postaci poruszają się jak w ukropie (zastosowano specjalny filtr), przemieszczając się pomiędzy stanowiskami obwieszonymi plakatami z napisem RABIES (wściekliźna). Sceny w sklepie są zrealizowane z maestrią godną thrillera – supermarket jest przedstawiony niczym twierdza strzeżona przez przechadzającego się po sklepie kierownika, jego zastępczynię obserwującą klientów za szybą i czyhającą przy wyjściu oraz wszechobecny monitoring z kamer przemysłowych. Skolimowski zdradzał: *Rzeczywistość była znacznie gorsza niż to, co przedstawiłem w filmie. Chciałem barwę podkreślić, że bohaterowie znaleźli się w innym świecie. Postanowiłem eliminować zielony i niebieski, a nadużywać czerwonego. Czerwień budę telefonicznych, szyldów sklepowych, skrzynek pocztowych* ¹⁹. Wprawdzie w *Fusze* również efekty dźwiękowe budują atmosferę zagrożenia (pulsująca muzyka elektroniczna towarzysząca rozbijaniu ścian), ale na większą skalę rozwiązanie to zostało zastosowane w *Najlepszą zemstą jest sukces*, w którym to filmie większość scen „wypożyczono” w nieprzyjemne dla ucha dźwięki diegetyczne (dzwony podczas meczu piłki nożnej, rżenie silnika samochodowego, tłuczenie szkła podczas próby, telefony nieustająco dzwoniące w banku).

Skolimowski wyraźnie podkreśla nieufny, często nieprzychylny stosunek Brytyjczyków do polskich emigrantów, nierzadko skryty pod pozorem markowanej serdeczności lub urzędowej bezstronności. Gdy w *Najlepszą zemstą*... przedstawicielka miejskiego architekta nakazuje bohaterowi rozbiorę dachu, ten przyspieszają zauważa, że przepisy złamał również jego sąsiad, Brytyjczyk. Ale ponieważ okazuje się, iż ów sąsiad sfinalizował budowę przed wejściem w życie bardziej surowych regulacji, pani inspektor kwituje protesty Rodaka stanowczą uwagą: *to kpina z mojego urzędu i brytyjskiej architektury* (a wskazując na odchodzący z sufitu tynk, dodaje złośliwie, że *kiedyś była tu stajnia*).

Kontrapunktem dla postawy Rodaka, usiłującego jak najlepiej przystosować się do emigracyjnej rzeczywistości (*Krzycz po angielsku, nauczysz się przynajmniej języka* – mówi do żony), jest jego syn, szukanowany w szkole przez rówieśników (*Czekaj, aż cię zapytają, polska gnido*) i ostantacyjnie buntujący się przeciw brytyjskiemu *heritage* (do tego stopnia, że na szkolnej mapce zamazuje Anglię korektorem). W zakończeniu filmu postanawia odwrócić mechanizm stygmatyzacji – i „naznaczyć” się dobrowolnie: *nie dojrzyś zygżaka na mojej twarzy, bo on tam będzie naprawdę*. Paradoks polega na tym, że swój nowy *look* – czerwone włosy i rzeczony zygżak – chłopak ujawnia nie przed swoimi prześladowcami z *college'u*, ale na polskiej granicy, gdzie jest witany słowami: *takich tu obcinamy*. Zatem podobnie jak Andrzej Leszczyc z wcześniejszej tetralogii, również Michael zawsze i wszędzie jest „nieszczęśliwy”, „nie na miejscu” – co żadną miarą nie czyni go jednak przykładem Baumanowskiego człowieka niezakorzenionego. Protagonisci Skolimowskiego nie czerpią bowiem satysfakcji ze swego stanu, gdyż – jak pisze Wojciech Chyła w pięknym eseju o twórczości autora *Barier* – *w tej mierze, w jakiej nomada ze swej natury pozbawiony jest swojego terytorium, w tej mierze, w jakiej wciąż stawia opór, by nie stać się kimś z innego terytorium*,

wchodzi on w proces samowytwarzania się w swym oporze. To nie komunikacja z kimkolwiek go zajmuje, ale stawianie oporu przed stanieniem się kimś innym, czyniące z aktu nieprzynależności jego główny rozpoznawczy znak²⁰.

Kryjący się za swoimi bohaterami Skolimowski nie ma złudzeń – w komentarzu spikera relacjonującego mecz piłkarski w *Najlepszą zemstą*... wplata słowa: *1:0 dla Polski. Polacy rozwiali nadzieje Anglii. A kogo obchodzi Polska. Nie chcemy patrzeć na biedę, a tyrania nas irytuje. Dzięki piłce nożnej Brytyjczycy uświadomili sobie istnienie Polski*. Rywalizacja na piłkarskiej murawie to jedna z wielu „konkurencji”, w której startują zestawiane kultury: polska i brytyjska. Świetnie pokazuje to scena z *Fuchy*: gdy do remontowanego mieszkania przychodzi dzieci-kolędniczy, momentalnie następuje konfrontacja obu „drużyn” starających się wzajemnie przekrzyczeć. W tym samym filmie ciekawie został poprowadzony także wątek śmieci odrzucanych przez mieszkańców ulicy polskim robotnikom; gdy ci chyłkiem usiłują podrzucić kłopotliwy „towar” na sąsiednie osiedle i zostają „zdemaskowani”, banalna sytuacja zamienia się w pyskówkę, w której wytaczane są argumenty nieprzystające do przedmiotu sporu (*Mysleliście, że jak już przyjechaliście pracować na czarno, to wolno wam podcierać dupy naszą flagą?*).

Myślenie stereotypem ułatwia identyfikację „innego”: Polak jest komunistą, złodziejem, alkoholikiem. W *Fusze* sąsiad, Brytyjczyk, który początkowo okazuje grzeczność i komplementuje pracowitość Polaków, później daje do zrozumienia, że ich sąsiedztwo jest mu niemiłe: ujawnia, że są dla niego ledwie „komuchami” i grozi im policją. Skolimowski wyraźnie uwypukla ten problem w *Najlepszą zemstą*..., ale czyni to w sposób zastanawiający. Marginalnym (czy rzeczywistym?) wątkiem filmu jest sprawa sądowa wytoczona przez reżysera i jego żonę czarnoskóremu kierowcy samochodu, który uderzył Rodaka na ulicy, gdy ten zareagował zbyt gwałtownie na niefrasobliwą jazdę pozwanego. Scena w kolegium mogłaby być uznana za komediowe interludium głównych wątków filmu, gdyby nie fakt zaskakującego nawarstwienia, by tak rzec, „tematu mniejszości”, który został zawarty w dialogach. Oto bowiem mamy do czynienia ze sporem pomiędzy stronami reprezentującymi wielokulturową Wielką Brytanię (emigrant ze Wschodu i czarnoskóry), w którym arbitrem jest – jak można przypuszczać – rodowity Brytyjczyk. Podczas przesłuchania świadków słowo „kolor” (chodzi także o kolor samochodu) jest kilkakrotnie przywoływane; pojawia się także wątek napaści seksualnej, choć – jeśli wierzyć temu, co pokazano wcześniej – nie miała ona miejsca (być może dlatego, iż – co z kolei zostało unaocznione, i to na zbliżeniu – „napastnik” miał tablicę rejestracyjną z napisem *GAY*). Ta przedziwna scena udowadnia, jak sądzę, iż Skolimowski celowo uwypukla w swoim filmie właśnie temat inności, uświadamiając widzowi – choć jest to sugestia dość meandryczna: bardziej dezorientująca niż ukierunkowana – znaczenie siły stereotypu (tak też rozumiem sygnały świadczące o żydowskim pochodzeniu Dina Montecurvy, demonicznego producenta, z którym Rodak wchodzi w „układ”).

Stereotypy są ujawniane także w scenach przedstawiających warunki bytowania polskich robotników pracujących w Londynie „na czarno”. Doskonałym pomysłem narracyjnym *Fuchy* jest stopniowe uświadamianie widza co do rzeczywistego celu „wycieczki” – w pierwszych scenach członkowie „ekipy” są przedstawieni niczym spiskowcy skrzętnie realizujący tajemniczy plan, którego szczegóły nie są do końca znane (początkowo niezrozumiała jest zwłaszcza funkcja rekwizytów: olbrzymich

puszek – jak się później okaże służących do gotowania potraw – oraz wynoszonych ze sklepu kartonów, które zostaną wykorzystane do usuwania gruzu). O ile jednak w *Fusze* obraz ten przedstawia się dość wiarygodnie, o tyle w *Najlepszą zemstą...* zahacza już o groteskę: pan Genio – zapijaczony pomywacz, od którego zależą losy przedstawienia – mieszka (a raczej trzeźwieje) na zapyziałym zapleczu tajemniczej restauracji (?) zaludnionym przez wielonarodowy lumpenproletariat. Na korytarzach tej osobliwej „noclegowni” Rodak spotyka m.in. „wampirycznego rzeźnika” (jego twarz ocieka krwią) i przemykającą chyłkiem „staruszkę z gęsią”; w tle dochodzi do seksualnych ekscesów jakiejś południowej nacji (*ale corrida* – komentuje Genio). Widz nie ma wątpliwości – to klasa *underdogs*, ludzi prymitywnych, na własne życzenie wykluczonych ze społeczeństwa, pozbawionych jakichkolwiek praw, wegetujących na skraju ubóstwa.

Temat klasowej stratyfikacji społecznej jest w obu filmach wyraźnie podkreślany – nie tylko przez wskazanie „figur autorytetu” (takich jak urzędniczka bankowa w *Najlepszą zemstą...* – zresztą, postać ta jest wyraźną i udaną parodią Margaret Thatcher). Zakres owej stratyfikacji nie pokrywa się przy tym z podziałami etnicznymi – uderzającą cechą obu filmów jest bowiem eksponowanie różnic wśród samych Polaków. Owszem, ilustrują one banalną (czy rzeczywiście?) prawdę, iż *Polak Polakowi wilkiem* (zdanie to pada w *Najlepszą zemstą...*), ale są również rodzajem parabolicznej transpozycji wydarzeń, które miały miejsce w ojczyźnie dotkniętej bolesnym doświadczeniem stanu wojennego. W *Najlepszą zemstą...* mamy do czynienia z ich faktyczną inscenizacją, dokonywaną przez bohatera-reżysera; natomiast *Fucha* przypomina fabułę „z kluczem”. Jest on wprawdzie sugerowany przez czas akcji, ale użycie go (tj. rozpoznanie paralelności pomiędzy wydarzeniami przedstawionymi w filmie a sytuacją w Polsce) nie jest warunkiem niezbędnym do odczytania filmu w sposób zbliżony do przytoczonej powyżej „wilczej” interpretacji.

Bohater *Fuchy* symbolizuje niewątpliwie aparat władzy. Ma jej zewnętrzne atrybuty (zajmuje osobną izbę) i prerogatywy: dysponuje pieniędzmi, organizuje pracę (gdy jego podwładni strajkują, siłą zmusza ich do powrotu), „negocjuje” z sąsiadami, wydaje zakazy (palenia) i pozwolenia (na kąpiel), zachowując przy tym pozory demokratycznej procedury (świetnie ilustruje to scena, w której grupa zastanawia się nad zakupem telewizora – z *voice-over* Nowaka dowiadujemy się, że był to jego pomysł, który został poddany pod głosowanie; po awarii odbiornika o żadnym innym głosowaniu nie ma już później mowy). Skolimowski precyzyjnie wyposaża Nowaka w patologiczne cechy PRL-owskiej władzy – reglamentującej żywność (*zapłać im żarciem* – to jawna aluzja do systemu kartkowego) i łamiącej porozumienia pracownicze (obiecuje premie, których nie będzie mógł wypłacić). Tego rodzaju porównania można mnożyć: bohater krępuje dostęp do wiadomości (*Moi ludzie nie mogą się dowiedzieć tego, co ja wiem* – myśli już na początku, zanim zatai wiadomość o ogłoszeniu stanu wojennego), manipuluje informacją (*Spali trzy godziny. Żeby poczuli się lepiej, powiem im, że spali pięć*), ogranicza wolności osobiste (zamyka ich w mieszkaniu – *To jedyne miejsce, gdzie będą bezpieczni* – a następnie zabiera im paszporty), kontroluje i cenzuruje korespondencję (pali list od Banaszakowej), z urzędniczą skrupulatnością wszystkie swoje działania precyzyjnie zapisując w czarnym „kapowniku”. Jest przesiąknięty hipokryzją (zabrania uczestnictwa w noworocznej mszy, ale sam się spowiada, choć – jak

twierdzi – przestał wierzyć w Boga) i samozakłamaniem uzasadniającym jego rzekomą niezbędność (kupuje bieliznę i spaghetti, o które Banaszakowa prosi w liście do męża) i absurdałne przekonanie o konieczności „trwania na posterunku” (*Beze mnie sobie nie poradzę. Potrzebuję mnie*).

Alegoria władzy jest przy tym uzupełniana przez alegorię oporu, choć ta pierwsza jest przeprowadzona dokładniej. Skolimowski sugeruje samoświadomość władzy rozpoznającej własną niższość moralną: *Chciałbym być taki jak on* – mówi Nowak o Banaszaku, a w trakcie spowiedzi wyznaje: *Wybrałem tych ludzi, ponieważ byli głupi. Myślałem, że będę mógł nimi kierować, ale stało się inaczej. Jestem od nich słabszy*. Natomiast bunt w mikrokosmosie londyńskiej „fuchy” nie ma uświadomionego charakteru politycznego – robotnikami powodują pobudki *stricte* konsumpcyjne. Znamienne że Nowak jako jedyny jest w jakikolwiek sposób (przez fabułę i kompozycję plastyczną ujęć) kojarzony z „Solidarnością” (np. gdy zrywa plakaty naklejone na murach). Jeśli dać wiarę słowom skorumpowanego bohatera, „robole” nie działają w związku (gdy na lotnisku Nowak zaprzecza, że którykolwiek z nich jest członkiem „Solidarności”, po chwili dopowiada w myślach: *Tylko na to pytanie odpowiedziałem zgodnie z prawdą*), wręcz nie przejawiają żadnej świadomości istnienia NSZZ.

W *Najlepszą zemstą...* wydarzenia w Polsce są przedstawiane w zgoła odmienny sposób. Widowisko, które przygotowuje Rodak, jest złożone z „martyrologicznych ikon” zachowanych w rekwizytorni narodowej pamięci: usłana białoczerwonymi kwiatami trumna niesiona na barkach robotników, figurka Matki Boskiej, tablice ze świecami (zwraca uwagę brak napisu „Solidarność”). Na telewizyjnych monitorach (ich status ontyczny w obrębie diegezy jest niejasny, choć kompozycja plastyczna sceny sugeruje, że otaczają one siedzących w autobusach) pojawiają się obrazy Feliksa Topolskiego, którym towarzyszy werbalny komentarz: *Kiedy Europa głodowała, wielka trójka zasiadła jednak do uczyty. Podczas konferencji jałtańskiej podano im na kolację Europę. Zjedli ją. Polska była na deser. Churchill wolał cygaro. Rooseveltowi zrobiło się niedobrze. Ale Stalin poprosił o dokładkę. I zjadł całą Polskę*. Mamy zatem do czynienia ze zhomogenizowaną wykładnią dziejowej narracji, „pop-historią” przepełnioną patosem i odwołującą się do emocji. Wydaje się, że taki sposób konceptualizacji doświadczeń emigracyjnych Skolimowski ocenia negatywnie, czego wyrazem są ostatnie słowa syna: *Dość surogatów. Chcę mieć prawdziwych przyjaciół i wrogów. Chcę chodzić do prawdziwego kościoła, wejść do warszawskiej katedry. Chcę ryzykować i nie bać się. Zbyt długo grałem dla przegrywających drużyn*. Szamocący się z bólami okresu dojrzewania Michael instynktownie wyczuwa fałsz inscenizacji planowanej przez ojca – i prawem nastoletniego buntownika ucieka ze świata nieautentycznych wyznań, wzniosłych deklaracji i buńczucznych oskarżeń.

Najlepszą zemstą... pokazuje niejednorodny i skonfliktowany świat polskiej emigracji. Znamienne, że w dialogach pojawia się kwestia użyta we wcześniejszej *Fusze*: *potrzebuję mnie*, tyle że tym razem wypowiada ją Genio, myśląc o Rodaku (następuje zatem precyzyjne odwrócenie ról). Kto ma rację, kto więcej na tej ponadklasowej współpracy korzysta? Okazuje się, że nie zyskuje nikt – wszyscy zaś tracą. W zakończeniu *Fuchy* wszyscy bohaterowie, mówiąc patetycznie, po-

noszą klęskę. Natomiast w *Najlepszą zemstą*... przedstawienie Rodaka nie byłoby wprawdzie bez „ludzi od Genia” możliwe, ale w finale zostają oni oszukani przez „tych na górze”. Oto bowiem kolejna obietnica zapłaty – 20 funtów dla statysty, płatne „po robocie” na podstawie imiennego kwitu – zostaje złamana. W trakcie zainscenizowanej manifestacji politycznej (a może podczas jej spontanicznej kontynuacji, po zakończeniu przedstawienia?) cyniczny producent wykorzystuje podniosłą atmosferę i zachęca do palenia kartek uprawniających do pobrania gaży, co – w patriotycznym porywie – tłum potulnie czyni. Obrazowi temu towarzyszy z offu osobliwy „głos sumienia” (a może szatański werset?) – to Montecurva zwraca się do Rodaka: *Dzięki mnie zaoszczędzisz dużo pieniędzy. Powiesz im, żeby przestali? No to powiedz...*

Pointujące *Najlepszą zemstą*... wyzwanie jest przykładem typowego dla kina Skolimowskiego paradoksu: zachęca do stawienia oporu, ale jednocześnie demaskuje akt protestu jako jałowy, pozbawiony szans na powodzenie. Ten przedziwny marazm, poczucie beznadziejności działania pomimo szczerych chęci i podejmowanych wysiłków naznacza bohaterów w sposób jednoznaczny i nieuchronny. Są oni – jak pisał Wojciech Chyła – *niczym osieroczone dzieci umarłej, dawno utraczonej rzeczywistości, blaknące się po rzeczywistych światach niczym totemiczne zjawy, trudno rozpoznawalne czy to pośród obcych plemion, czy to pośród własnego plemienia, ledwie świadome ich totemicznego charakteru. Wykłęte fantomy, które łączy tęsknota za więzią z mitem poprzedniego, pokoleniowego życia, za pokoleniową ciągłością jednej i tej samej ziemi*²¹. Niewątpliwie to właśnie poszukiwanie owej ciągłości stanowi fundament rusztowania, na którym autor *Bariery* rozpościera przed widzem obrazy swoich emigracyjnych doświadczeń i tożsamościowych konwersji.

KONRAD KLEJSA

Autor jest stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej

¹ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. II (*W cieniu zakwitających dziewcząt*), tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1965, s. 63.

² O polskim rozdziale twórczości tego reżysera pisałem obszerniej w artykule Jerzy Skolimowski: gry, maski, tęsknoty, ucieczki... Cztery spojrzenia na wczesną twórczość, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004. Zob. także rozdział poświęcony Skolimowskiemu w książce Iwony Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Warszawa 2005.

³ Zob. wywiad z Jerzym Skolimowskim (brak tytułu), „Film na Świecie” 1990, nr 373.

⁴ M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Warszawa 2001, s. 21.

⁵ Zob. np.: S. Barańczak, *Emigracja: co to znaczy?* w: *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992.

⁶ Zob. np.: Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, w: tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 133-153. Bauman wyróżnia cztery podstawowe, jego zdaniem, „wzory osobowe”: włóczęgi, spacerowicza, turysty i gracza; komentatorzy tej wpływowej koncepcji dodają niekiedy do tego zestawu kategorie „stypendysty” i „gastarbeitera”.

⁷ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001. Zob. także: tegoż, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5.

- ⁸ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z 2, s. 309.
- ⁹ O twórczości Miłosza jako „bio-grafii” (pisanej z dywizem) pisze Ryszard Nycz. Zob. tegoż, *Sylwy współczesne*, Wrocław 1984, s. 53-57.
- ¹⁰ Nawiązuję tu do zaproponowanego ongiś przez Romana Zimand terminu „literatura dokumentu osobistego”. Zob. R. Zimand, *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle, a o diarystyce w szczególności*, w: tegoż, *Diarysta Stefan Z.*, Wrocław 1990.
- ¹¹ A. Moravia, *Rzecz jest tylko rzeczą*, tłum. Z. Ernstowa, Warszawa 1969, s. 122-123.
- ¹² *Ojciec rozmawia z synem* (wywiad przedrukowany z „Le Monde”), „Film” 1984, nr 28, s. 12.
- ¹³ „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 12-13.
- ¹⁴ Tamże, s. 34.
- ¹⁵ *Outsiderzy są zmęczeni? Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Kino” 1989, nr 11, s. 7. W innym miejscu Skolimowski tak komentuje ów niefortunny epizod: *Moja niezdolność do kompromisów postawiła mnie w konflikcie z najgorszą instytucją, którą można mieć za wroga – na własnej skórze przekonałem się, że z bankiem nie można wygrać. Straciłem kontrolę nad filmem. Bank nawet z zadowoleniem przyjął straty finansowe, bo dzięki temu mogli sobie odpisać od podatków jeszcze więcej. Dość, że film jest ich własnością i ma minimalną dystrybucję: czasem z łaski jest wypożyczany na moje retrospektywy. Celowo zawężono jego eksploatację, by powiększyć straty (Sukces jest najlepszą zemstą. Z Jerzym Skolimowskim rozmawia Joanna Pogorzelska, „Magazyn Gazety Wyborczej” 2001, nr 6, s. 22).*
- ¹⁶ N. Goerke, *Chory członek jedności* (dyptyk dualistyczny), w: tejże, *Fractale*, Poznań 1994, s. 175-176.
- ¹⁷ A. S. Kowalczyk, *Jerzy Giedroyc i Mieczysław Grydzewski: dwa style bycia emigrantem*, w: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 183, 195.
- ¹⁸ Zob. H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych*, w: *Tożsamość a odmiennność kulturowa*, red. P. Boski, M. Jarymowicz, H. Malewska-Peyre, Warszawa 1992, s. 17.
- ¹⁹ *Sukces jest najlepszą zemstą...* dz. cyt.
- ²⁰ W. Chyła, *Jerzy Skolimowski – stygmatyzacja polskości*, w: *Film: symbol i tożsamość*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1992, s. 22.
- ²¹ Tamże, s. 15.



Najlepszą zemstą jest sukces, reż. Jerzy Skolimowski (1984)