

Kocham ten kraj

O pewnym „młodym” polskim pokoleniu

KINGA GAŁUSZKA

1.

Pytanie najważniejsze: co to jest „młode polskie kino”? Ci, którzy jego istnienie podają w wątpliwość, zapytaliby, czy cokolwiek w ogóle kryje się pod tą dumną nazwą. Jak zatem podsumować coś, co dopiero się rodzi, a co jeszcze nie przyjęło konkretnych kształtów? To przecież kilka debiutanckich filmów, którym udało się zaistnieć w świadomości szerszej publiczności, w dużej części dzięki pomocy telewizyjnych funduszy. Ale rozmowę o tak zwanym „młodym kinie polskim” trzeba zacząć od podkreślenia, że to nazwa czysto umowna, stworzona na potrzeby cyklu „Pokolenie 2000”, zainicjowanego przez Agencję Filmową Telewizji Polskiej (której zadaniem było wyselekcjonowanie najciekawszych debiutanckich scenariuszy i ich realizacja). Do tego dochodzi jeszcze kilka tytułów zrealizowanych poza oficjalnym systemem kinematografii. Filmy te bywają porównywane, ale tylko częściowo słusznie, z „kinem moralnego niepokoju”. Taki właśnie punkt wyjścia – odniesienie do tradycji kina polskiego – wydaje się najbardziej sprawiedliwy w pisaniu o debiutanckich filmach, które z dużą łatwością poddają się krytyce i nie spełniają do końca oczekiwań widzów. Bo trzeba się zgodzić, że słowo „młode” w kontekście najmłodszych filmów polskich oznacza coś niedoskonałego, film, który nie całkiem się udał, jak w dyskusji miesięcznika „Kino” stwierdza Wojciech Kuczok¹.

2.

Każdy, kto choć w minimalnym stopniu interesuje się kinem, musiał widzieć słynną scenę z *Rejsu* (1970) Marka Piwowskiego. Nawet jeśli nie, to na pewno gdzieś przy innej okazji usłyszał, że polskie kino jest nudne. I beznadziejne, i że *nic się nie dzieje*. Ciekawe czy to słodko-gorzka ironia tych słów sprawiła, że kinu polskiemu trudno pozbyć się tej etykiety? Utyskiwanie na kondycję naszej kinematografii to niemal tradycja. Sprawiedliwie czy nie – narzekało się zawsze. Jednak najważniejsza jest dyskusja, przestrzeń do rozmowy zainicjowana spotkaniem filmów z ich publicznością. Prawdziwie kłopotliwa dla sztuki sytuacja pojawia się wtedy, gdy rozmowa o niej staje się bezsensowna, gdy rzecz kwituje się pogardliwym i lakonicznym: „nie ma o czym gadać”. Nie będzie żadnym *novum* stwierdzenie, że kino polskie lat 90. znalazło się w takim impasie. Wraz z historycznym przełomem roku '89 i przemianami dotyczącymi każdej niemal dziedziny życia społecznego, nie tylko sztuki, kino poszukuje swojej nowej tożsamości. W zmienionych warunkach społeczno-ekonomicznych walka o nową tożsamość zostaje zrównana z fundamentalnym pytaniem o miejsce i rolę

kina w Polsce. Okazało się nagle, że tłumy widzów w kinach – chleb powszedni polskiego kina – przestały interesować się tym, co mają im do powiedzenia nawet wybitni twórcy filmowi. *Zakłócenie komunikacji na linii artysta-odbiorca* – pisze Teresa Rutkowska – *rozpad wspólnotowych kodów kulturowych, symboli i hierarchii w polskim kinie dokonał się wraz z ogłoszeniem stanu wojennego. Wiele interesujących filmów, które mogły mieć znaczenie przełomowe dla kształtowania się polskiej tożsamości zbiorowej, powstałych na fali odkłamywania historii i współczesności, odłożonych zostało na wiele lat na półki, a gdy je odgrzebano, nie miały już tej siły oddziaływania, jaką mogły mieć, gdyby trafiły na swój czas. Mało która dziedzina sztuki ucierpiała tak jak film. Film podziemny, opozycyjny czy emigracyjny nie miał szansy zaistnieć. Repertuar kin został wówczas zdominowany przez tandetną konfekcję filmową, przeważnie amerykańską, i wzorowaną na niej produkcję rodzimą, a skutki tego zerwania widoczne są do tej pory. Tożsamość kina polskiego jest, jak i cała nasza rzeczywistość, w procesie transformacji. Stanem pożądanym byłaby różnorodność dająca szansę wyboru, ale stan ów jest trudno osiągalny*².

W zmienionej rzeczywistości, w której ostre czarno-białe podziały uległy rozmyciu, w którym rozdział na „my” i „oni” niejako z dnia na dzień przestał zobowiązywać do solidarnego współdziałania, siłą rzeczy kino utraciło swą jednoczącą moc. Taką właśnie funkcję – wydaje się tradycyjną dla kina polskiego – po raz ostatni do tej pory spełniało kino II połowy lat 70. Siłą grupy debiutujących wtedy reżyserów, nazwanej przez Janusza Kijowskiego „kinem moralnego niepokoju”, była próba wytworzenia wspólnego języka, po to, by pokazać to, co do tej pory nie było przedstawione³. Publicystyczny charakter pisma tych twórców skrywał często artystyczne indywidualności, a niektóre debiuty, jak na przykład *Aktorzy prowincjonalni* Agnieszki Holland czy *Wodzirej* Feliksa Falka, wyróżniały się wysokim poziomem artystycznym. Filmy „kina moralnego niepokoju”, trafniej nazywanego także „kinem nieufności”⁴, za pomocą języka ezopowego, charakterystycznego „mrugania okiem” i alegoryzowania nawiązywały autentyczny kontakt ze spragnioną „prawdy” publicznością. W kontekście dzisiejszych rozważań i dyskusji o roli, którą powinny pełnić polskie filmy, wydaje się, że kino II połowy lat 70. (kontynuowane w latach 80.) wyznaczyło pewien – trzeba przyznać – duszący nieco paradygmat, z którym dziś już sobie nie radzi. Dziś wszystko wolno powiedzieć i pokazać, a główny problem polega na znalezieniu finansów i w następnej kolejności publiczności, która zechce obejrzeć polską produkcję. *Niepojęty regres*⁵, w jakim znalazło się kino polskie lat 90., wiąże się w znacznym stopniu z bezwzględными warunkami rynku, w którym młodzi (i nie tylko) reżyserzy poruszają się na oślep. Z jednej strony brak funduszy na ambitne filmy i niepewność związana z oczekiwaniami publiczności, z drugiej wielkie pieniądze na kiepskie kino komercyjne i nie lepsze wielkie adaptacje, wykorzystywane z żenującym najczęściej skutkiem – to dwa główne problemy kinematografii polskiej. Gdzie w takich warunkach jest miejsce na nowe pokolenie i jakim językiem miałoby ono przemówić?

3.

Historia kina polskiego uczy, że tradycja wielkich indywidualności z jednej, ale i grup pokoleniowych z drugiej strony jest jego znaczącą i twórczą siłą. Nic więc dziwnego, że w atmosferze przynębiającej miazgi kina polskiego lat 90.,

oczekiwanie na pojawienie się grupy filmów mówiących podobnym językiem o wspólnych dla społeczeństwa sprawach było głównym postulatem krytyki. Mogłoby więc stać się tak, jak w przypadku nurtu „kina nieufności”, gdzie z dużej grupy wyłoniły się twórcze indywidualności. W II połowie lat 70. pokazanie tego, co *nie przedstawione*, polegało na obnażeniu fałszu otaczającej rzeczywistości; w latach 90. zaś miałoby polegać na przepracowaniu traumy przełomu roku '89: przemiany rzeczywistości i tożsamości społecznej oraz pokazania skomplikowanej sytuacji bohatera. Tak się jednak nie stało. Ani wiarygodny obraz nowej rzeczywistości nie znalazł sobie miejsca na ekranie, ani, co gorsze, nie pojawiło się nowe pokolenie, które nadałoby kinu polskiemu jakiś nowy kierunek. Problem debiutów stał się więc charakterystyczną bolączką rodzimej kinematografii lat 90. Pojedyncze indywidualności (jak Jan Jakub Kolski, Krzysztof Krauze czy Dorota Kędzierzawska) nie były w stanie wypełnić pustki, jaka zapanowała na polskich ekranach.

Podczas konferencji prasowej z 22 maja 2000 roku Telewizja Polska ogłosiła projekt pt. „Pokolenie 2000”, w ramach którego zobowiązała się do sfinansowania sześciu debiutanckich godzinnych filmów fabularnych o tematyce współczesnej. Pojawiła się zatem szansa na wkroczenie do kinematografii młodych, zdolnych reżyserów. Znow, jak w latach 70., telewizja przypominała sobie o roli mecenasa kultury polskiej. Bez względu na nierówny poziom filmów zrealizowanych w tym cyklu, sama idea wytworzyła coś w rodzaju koniunktury na film polski. Do tych produkowanych przez TVP dołączyły inne filmy o podobnej tematyce, jak *Edi* i *Głośniej od bomb*, tworząc pozytywną przestrzeń rozmowy o polskim filmie. Choć nazwa „Pokolenie 2000” to raczej chwyt marketingowy, to jednak narzucenie młodym reżyserom tematyki współczesnej wpisało się – chcąc nie chcąc – w tradycję opisu rzeczywistości charakterystyczną dla II połowy lat 70. Zadanie dla „Pokolenia 2000” zostało dość jednoznacznie ustalone, przez część krytyki – słusznie skądinąd – skojarzone z obowiązkowym i krępującym swobodę artystyczną zadaniem domowym: stworzyć portret współczesnej Polski z punktu widzenia własnego pokolenia ⁶.

Atmosferę, a raczej potrzebę rozruszania pokoleniowego zamętu w polskiej kulturze końca lat 90., podsycają przedsięwzięcia w rodzaju promowania poezji roczników lat 70. w krakowskim magazynie *Ha!art*, zainicjowanie przez „Gazetę Wyborczą” dyskusji o pokoleniu „NIC” czy podsumowanie dokonań młodych reżyserów teatralnych, nazywanych przez Piotra Gruszczyńskiego *młodszyimi zdolniejszymi*. Można więc bez trudu zauważyć, że potrzeba obwieszczenia artystycznego narodzenia się nowej generacji istnieje w polskiej kulturze ostatnich lat i nawet staje się niejako celem ambitnego krytyka czy pisma. „Młodszyi zdolniejsi” w teatrze nie tworzą jednolitej grupy, żadna określona nić pokoleniowa ich z sobą nie wiąże. Poszukują nowych form i tworzą swój odrębny teatr, poza zastanymi konwencjami, otwierają się na świat, kierując uwagę na sytuację egzystencjalną człowieka, a główne zadanie ich teatru, zdaniem krytyka, polega na *utrzymaniu napięcia intelektualnego i podsycaniu metafizycznego lęku* ⁷.

Gdyby kategorię „młodszych zdolniejszych” odnieść do kina polskiego, to dziś tworzyliby ją reżyserzy urodzeni mniej więcej w II połowie lat 60., czyli tak zwane „pokolenie '89”, jak głosi tytuł dokumentalnego filmu Marii Zmarz-Koczanowicz. Tę najbardziej wyrazistą wspólnotę pokoleniową mają stanowić lu-

dzie, którzy w roku '89 studiowali, a więc wkraczali w dorosłe życie. To jest generacja, jak charakteryzuje ich Paweł Śpiewak, która „załapała” się na resztkę solidarnościowo-podziemnego stylu bycia, na etos sprzeciwu wobec komuny, pamiętają [oni] poczucie bezsensu i beznadziejności, które towarzyszyło końcówce PRL-u (...). To była ostatnia grupa, która doświadczyła takiej wspólnoty doświadczeń i ma dotąd poczucie odpowiedzialności za sprawy publiczne, wierzy lub bardzo chciałaby wierzyć w coś takiego jak dobro wspólne, państwo. Jednocześnie jest to generacja, która otrzymała od historii niebywałą szansę awansu (...) Charakterystyczne, że przez pierwsze parę lat szukali dla siebie miejsca – w polityce, życiu publicznym, mediach (...). Czy wybierali z premetytacją? Raczej nie. Spontaniczność i nieprzewidywalność procesu społecznego spotkały się z częściową nieświadomością „aktorów” i sprawiły, że młodzi ludzie spełniali różne zadania, a czasem nawet wbrew własnym oczekiwaniom. (...) Bardzo często ich biografia, a w konsekwencji tożsamość jest pęknięta. W tym znaczeniu sami chyba nie bardzo wiedzą, czy mają uważać siebie za twórców przemian, czy za ich ofiary⁸. Wspólnotowe doświadczenie pokolenia, aby mogło zaistnieć w społecznej świadomości, musi znaleźć odbicie w sztuce; musi zostać wypowiedziane, aby ukonstytuowała się określona, zdrowa tożsamość – jak donoszą koncepcje tożsamości narracyjnej Charlesa Taylora czy Anthony Giddensa⁹. Zrozumienie siebie znaczy więc tyle samo, co skonstruowanie spójnej, indywidualnej opowieści o sobie i otaczającym świecie. Nie ma takiego pokolenia¹⁰ – jednoznacznie, opierając się właśnie na tych koncepcjach, ogłasza Agata Bielik-Robson. Filozofka uważa, że pokolenie stanu wojennego nie istnieje i choć jakieś próby jego artykulacji pojawiły się, to niczego nie zmieniają w ogólnym krajobrazie narracyjnej obojętności¹¹.

W kinie ostatnich lat formuła pokoleniowa na razie nie bardzo się więc sprawdza, podobnie jak przykładanie etykietek w rodzaju „młodzi zdolniejsi”. Pomiędzy niedawnymi debiutami a ostatnim zwartym nurtem kina polskiego istnieje przepaść. Wydaje się, że młodzi polskiego filmu nie mają „ojców”, w przeciwieństwie do reżyserów o 20 lat starszych. Funkcjonują trochę zawieszeni w próżni, a z drugiej strony nie stwarza im się warunków albo po prostu sami nie wydają się jeszcze dość odważni, żeby w pełni przemówić własnym głosem. Pierwsze filmy debiutantów początku stulecia nie objawiły silnych indywidualności, jak choćby w teatrze. Maria Kornatowska wprost stwierdza, że załamała się ciągłość polskiego kina¹². Najważniejsi debiutanci przełomu lat 80. i 90., jak choćby: Mariusz Treliński, Mariusz Grzegorzek, Łukasz Wylęzałek, Leszek Wosiewicz, Waldemar Krzystek, czy nawet nieco starszy wiekiem i doświadczeniem Wojciech Marczewski, nie mówiąc o reżyserach debiutujących wcześniej, w latach 90., powracają do filmu tak rzadko, że właściwie nie odgrywają w polskiej kinematografii wystarczająco ważnej roli. O zmianie warty nie może więc być mowy: średnie pokolenie filmowców prawie nie istnieje ani tym bardziej nie ma mocy w jakikolwiek sposób inspirującej młodszych kolegów. Co jednak wydaje się najważniejsze, filmy „młodych” powstają w kulturowej próżni, sprawiają wrażenie zatrzęsnięcia w tradycji pokazywania rzeczywistości, jakby debiutanci nie dostrzegali, że nie tylko świat się zmienił, ale i sam film współczesny podlega przemianom. Trudno stwierdzić, czym inspirują się debiutanci, jakie kino lubią oglądać, jakiej muzyki słuchają, czy jakie czytają książ-

ki¹³. Nawet jeśli nie miałyby to być wspólne fascynacje, to i tak poziom artystyczny ich bardzo indywidualnych, erudycyjnych i poszukujących filmowych dokonań mógłby stać się wizytówką młodego polskiego kina.

Kwestia autorstwa i twórczej indywidualności wydaje się największym problemem debiutantów. W *większości filmów autor nie wie, co chce powiedzieć* – stwierdza Tadeusz Lubelski, komentując filmy pokazywane na festiwalu w Gdyni w 2001 roku¹⁴. Taki zarzut dotyczy nie tylko treści filmów, ale w dużej części także formy. Na przykład nieznośnie schematyczny w obrazie świata *Inferno* Macieja Pieprzycy (2001, „Pokolenie 2000”) posiłkuje się pretensjonalną estetyką szybkiego montażu, jakby reżyser chciał zadowolić wszystkich, nie wyłączając czternastoletniej, niewybrednej młodzieży. Andrzej Kołodyński ładnie nazywa to brakiem *szczerości warsztatu*¹⁵. *Bellissima* Artura Urbańskiego (2000, „Pokolenie 2000”), choć dobrze zrealizowany i sprawny warsztatowo, prześlizguje się tylko po temacie, sprawia wrażenie, jakby półśłówkiem odpowiadał na ważne pytania dotyczące kariery, ambicji, wartości konsumpcyjnych. Nawet ciepło przyjmowany debiut Marka Lechkiego *Moje miasto* (2002, „Pokolenie 2000”) jest irytującą nieco w swej jednoznacznej, baśniowej wymowie wizją świata, podobnie jak *Jutro będzie niebo* Jarosława Marszewskiego (2001).

Debiutanci ostatnich trzech lat to ludzie wychowani i ukształtowani mniej więcej w czasie przełomu roku '89 (Artur Urbański, Mariusz Front, Maciej Pieprzyca, Iwona Siekierzyńska, Piotr Trzaskalski), choć są i młodsi, urodzeni w pierwszej połowie lat 70. (Łukasz Barczyk, Małgorzata Szumowska, Przemysław Wojcieszek, Marek Lechki). Czy ich pierwsze filmy tworzą jakąś spójną wizję pokoleniowego doświadczania rzeczywistości?

4.

Pytanie o status „młodego kina” jest więc łudzaco podobne do tego, jakie zadawała sobie krytyka przy okazji tak zwanego kina moralnego niepokoju. Co jest wspólnym doświadczeniem i myślą młodych reżyserów? Czy więcej ich dzieli, czy łączy?

W II połowie lat 70. w większości debiutanci skupieni w zespołach filmowych pod kierownictwem „ojców-mistrzów” – Andrzeja Wajdy i Krzysztofa Zanussiego – stworzyli w latach 1976-1981 coś na kształt wspólnego krwioobiegu. Urodzeni i wychowani w latach 60., w swoich pierwszych filmach realizowali postulaty mówienia *pełnym głosem o życiu codziennym i politycznym* (Agnieszka Holland) czy *wprost o sprawach trudnych*¹⁶ (Felix Falk). Wielu z nich jednak nie ominęło pułapek „programowości”, grzęznąc na mieliznach scenariuszy oferujących schematyczną, czarno-białą wizję świata, za co najbardziej zresztą ich filmy były krytkowane. Reżyserzy nurtu, podobnie jak dzisiejsi debiutanci, dystansowali się od narzucanego im przez krytykę wspólnego mianownika i podpisywania ich filmów jedną, unifikującą nazwą. Ta funkcjonująca umownie nazwa skrywała jednak wspólny tym obrazom rdzeń – specyficzną konstrukcję bohatera oraz charakterystyczny klimat epoki, w której literatura, film dokumentalny oraz fabularny miały na celu opisać rzeczywistość, jaka jest naprawdę. Na pierwszy plan wysuwają się związki tego kina z Młodą Kulturą i jej pierwszorzędną funkcją – czyli opisywaniem świata dotąd nie przedstawionego¹⁷. Bohater filmowy „kina nieufności”, zanurzony głęboko w konkretnej sytuacji społeczno-



Głośniej od bomb, reż. Przemysław Wojcieszek (2000)

politycznej, poszukiwał swej tożsamości. Posługując się koncepcją tożsamości narracyjnej Anthony Giddensa, można zauważyć¹⁸, że filmy tego okresu dopuszczają do głosu także indywidualne, bardzo osobiste opowieści swoich bohaterów, na zasadzie czasami tylko przeblysków refleksji, „pęknięć” czy dłuższych momentów, w których postaci filmowe refleksyjnie pytają same siebie o sens swoich działań lub usiłują jakoś siebie w tym świecie umieścić i odnaleźć właściwe miejsce.

Wydaje się, że podobny – tożsamościowy – problem interesuje debiutantów II połowy lat 90. Bohaterowie „młodych” filmów Barczyka, Siekierzyńskiej, Szumowskiej, Wojcieszka, Fronta czy Lechkiego to także ludzie zagubieni, rozczarowani, poszukujący swego miejsca, choć z pewnością ich funkcjonowanie w świecie jest obciążone większą dawką cynizmu. Nie doznają, jak ich starsi ekranowi koledzy z lat 70., smaku bolesnej inicjacji¹⁹. Podobnie charakterystyczna nieufność bohaterów wobec rzeczywistości nie pojawia się w filmach debiutantów przez rozpoznanie, stopniowe *przejrzanie na oczy*²⁰; nie jest także często – niestety – świadomą strategią reżyserską pozwalającą na ujawnienie autorskiego stosunku do przedstawianej rzeczywistości.

5.

Najambitniejsze, składające się na pewną całość, a zarazem charakteryzujące się bardziej wyrazistym piśmem pośród debiutów to: *Szczęśliwy człowiek* Małgorzaty Szumowskiej (2000), *Patrzę na ciebie*, *Marysiu* Łukasza Barczyka (2000, „Pokolenie 2000”), *Portret podwójny* Mariusza Fronta (2000, „Pokolenie 2000”), *Głośniej od bomb* Przemysława Wojcieszka (to drugi film tego niezależnego reżysera, 2000), *Moje pieczone kurczaki* Iwony Siekierzyńskiej (2002, „Pokolenie 2000”), *Moje miasto* Marka Lechkiego (2002, „Pokolenie 2000”). Każdy z tych filmów proponuje pewną konkretną, autorską wizję świata, która nie ogranicza się tylko do pokazywania współczesnej rzeczywistości i diagnozowania jej



Nic, reż. Dorota Kędzierzawska (1998)

niemocy. Ważną cechą tych filmów, która w przyszłości może twórczo zaowocować, jest w jakimś sensie nowe podejście do pracy z aktorem. Pojawiają się nieznane twarze – jakby na przekór prowincjonalnemu gwiazdorstwu polskiego kina. Aktorzy grają intymnie, „prawdziwie”, tworząc jednocześnie wyraziste kreacje. Należy podkreślić tę z pozoru nieistotną cechę charakterystyczną, ponieważ – jak uczy historia – każde młode poszukujące kino musi być wsparte podobnym, ambitnym i świeżym aktorstwem. W wymienionych filmach młode aktorki i aktorzy: Maja Ostaszewska w *Patrzę na ciebie, Marysiu*, Agata Kulesza i Adam Nawojczyk w *Moich pieczonych kurczakach*, Sylwia Juszczak i Rafał Maćkowiak w *Głośniej od bomb* (pojawiają się także starsze-nowe twarze: Maria Maj w *Moich pieczonych kurczakach* i *Edim*, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik w *Szczęśliwym człowieku*) – tworzą portrety współczesnych trzydziestoletnich Polaków. Recenzentka „Tygodnika Powszechnego” słusznie podkreśla wspólne bohaterom tych filmów poczucie wydziedziczenia i zbędności, charakterystyczne zawieszenie w nieokreślonym „tu i teraz”, ucieczkę w prywatność i walkę o przetrwanie²¹.

Kto więc wypowiada słowa będące tytułem niniejszego szkicu? Który z nich, zmęczonych życiem trzydziestolatków, ma ochotę na wyznawanie miłości miejscu swego niefortunnego urodzenia (*Polska mężczy* – mówi Krzysztof Varga, jeden z bohaterów *Pokolenia '89*)? Można się domyślić, że to żaden z młodych, borykających się z przygnębiającą rzeczywistością bohaterów, tylko prostacki dorobkiewicz, wuj Marcina – głównego bohatera *Głośniej od bomb*. Słowa wypowiedziane przez pijanego mężczyznę mają dostateczną dawkę ironii, wystarczającą do tego, żeby stać się lustrem dla poczynań bohaterów młodego kina. W przypadku filmu Wojciechka emocjonalne, dla wielu trudne do zrozumienia, przywiązanie do miejsca zamieszkania, własnego kawałka ziemi z jakąś przeszłością, ma siłę napędzającą i niosącą nadzieję na znalezienie sobie właściwego miejsca w rzeczywistości. W filmie tego niezależnego reżysera pojawia się bez-

pośrednie odwołanie do kina II połowy lat 70. W rolach rodziców Sylwii, dziewczyny Marcina, która ku ich rozpaczy rezygnuje z wyjazdu do Chicago, reżyser obsadził aktorów „kina moralnego niepokoju” – Teresę Sawicką i Michała Tarkowskiego. Pamiętny buntownik krojczy Sowa z *Personelu* Krzysztofa Kieślowskiego jest tutaj handlowcem; mimo wątpliwości żony wierzy, że Sylwii i Marcinowi może się udać. Jest w tej postawie zmęczone wprawdzie, ale mające jakąś siłę *credo* – jakby błogostawieństwo.

Do swojego miejsca – po chwilowej emigracji – wraca także młode małżeństwo z dzieckiem w *Moich pieczonych kurczakach*. Mimo że nieco starsi od tych z filmu Wojcieszka, bohaterowie Siekierzyńskiej także muszą budować swoje życie od nowa. Są zmęczonymi, rozczarowanymi rzeczywistością, a także trochę sobą, inteligentnymi ludźmi. (Ciekawe, że motyw małżeństwa w kryzysie był też jednym z kluczowych motywów „kina moralnego niepokoju”.) Podobnie jak Sylwia i Marcin, dokonują ważnego wyboru – miejsca zamieszkania i muszą ponieść konsekwencje tego wyboru: życie w ciasnym mieszkaniu matki i własny *small business*, czyli sprzedaż pieczonych kurczaków. Zaczynają oswajać nieprzystępną rzeczywistość: ona zapisuje się do szkoły filmowej, a on sprzedaje kurczaki. Pewnego wieczoru w ciasnej kuchni zaczynają poważną rozmowę, podczas której mówią sobie wiele ważnych i gorzkich słów. Potem kobieta przegląda taśmę wideo z nagraniem zapisem tej rozmowy – miał powstać film o mężu, który jednak młoda reżyserka w ostatniej chwili wycofuje z pokazu. Pokazanie filmu mogłoby zapewne zburzyć trudną do wypracowania intymność. Tytułowe kurczaki dla bohaterów muszą stać się „moje”, praca musi zostać zaakceptowana, a budka na rogu ulicy jest miejscem, od którego można ponownie zaczynać budowanie własnego życia.

Emocjonalny, tożsamościowy związek z własnym miejscem jest również punktem wyjścia filmu *Moje miasto*. Życie w szarym, biednym śląskim blokowisku nie daje nadziei na poprawę losu. Egzystencja bohaterów Lechkiego jest pełna małych, skromnych radości, ale i zmęczenia biedną, znojną rzeczywistością. W atmosferze baśniowego realizmu uwagę przykuwa tragiczna, przejmująca postać młodego mężczyzny od lat naprawiającego stary samochód należący niegdyś do nieżyjącego ojca. Obsesją życia chłopaka staje się wyjazd z miasteczka. Mimo kilku prób samochód ciągle się psuje. Własne miejsce okazuje się dla niego więzieniem – popełnia samobójstwo. Rodzinie głównego bohatera Goździka udaje się wyjechać. Własne miejsce może być wszędzie, a najważniejsze okazuje się wspólne dokonanie wyboru, bo w przypadku bohaterów filmu jest on jedyną możliwością dającą nadzieję na jakąkolwiek zmianę losu.

W każdym z tych „młodych” filmów bohaterowie są uwikłani w rzeczywistość, która zdaje się autorytarnie rządzić indywidualnymi losami. Ich opowieści są zdominowane przytłaczającą, dość jednostajną i monotematyczną opowieścią świata. Najwyraźniej widać to w *Szczęśliwym człowieku*, gdzie absolwent kulturoznawstwa – co jest podkreślone jako wymowny znak jego „bezużyteczności” w drapieżnej rzeczywistości rynkowej – zupełnie nie potrafi odnaleźć ani swojego miejsca, ani jakiegoś celu. Jaś snuje się po starych, odrapanych wnętrzach, jakby znalazł się tu przypadkiem, jakby czas zatrzymał się w miejscu. Wydaje się dobrowolną ofiarą: jest nieco histeryczny, antypatyczny i działa bez żadnego planu czy pomysłu na siebie. Zapewne taka postawa to coś w rodzaju nieświadomej

kontestacji reguł otaczającego świata, tutaj wypada jednak jak bezwolne i bezrefleksyjne istnienie opierające na roszczeniowym stosunku do świata. Bo skonstruowanie tej postawy z postawą kolegi Jasia – „młodego wilczka”, karierowicza – nie przyniosło efektu wartościującego którąś ze stron. Obie są tak samo skrajne.

W *Patrzę na ciebie, Marysiu* nieunikniony wpływ świata zewnętrznego na zachowania bohaterów jest sugerowany z dużo większą subtelnością. Młodzi narzeczeni, w odróżnieniu od bohaterów filmu Szumowskiej, są ludźmi dobrze sytuowanymi, ambitnymi, niespecjalnie wadzą się z rzeczywistością. Kryzys wkrada się w ich życie jakby bocznymi drzwiami, obnażając kruchość psychiki bohaterów (szczególnie młodego mężczyzny) w przełomowej życiowej sytuacji – dniu ślubu. Słynna, wielokrotnie przywoływana w dyskusjach scena hysterii naręczonych w łazience, oprócz tego, że jest przykładem świetnego aktorstwa, jest także chyba pierwszą próbą pokazania bohaterów młodego kina, których zagubienie i słabość są bardziej uniwersalnym znakiem czasów niż tylko wynikiem zewnętrznej sytuacji. To wciąż rzadki przypadek „człowieka bez właściwości” w polskim kinie, jak by powiedział Tadeusz Sobolewski²². Strach młodego mężczyzny objawia się histerią: pod powłoką spokoju i zaplanowanego życia czai się irracjonalny lęk. Strach przed odpowiedzialnością nie jest zwykłą fanaberią czy chwilową słabością, ale wynika raczej z braku jakiegoś wzorca, punktu odniesienia, który mógłby pomóc bohaterom w refleksji o sobie, o swoich celach i prawdziwych pragnieniach. Ciekawe, że w panikę wpada mężczyzna, jego narzeczona Marysia zachowuje zimną krew i mocno stąpa po ziemi. Ale to Marysia na końcu zostaje uderzona przez matkę w twarz – młodzi nie sprostali tradycyjnym oczekiwaniom. Coś, co wydawało się tak proste, okazuje się nie do wykonania. W filmie Barczyka przedślubna histeria urasta do rangi małego symbolu zagubienia tożsamościowego współczesnych 30-latków.

Także *Portret podwójny* jest próbą opisanego pokolenia, choć jest to próba dość przekorna z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze film jest artystycznym portretem reżysera (o cechach autotematycznych) i po drugie – już na początku główny bohater zwraca się w stronę kamery i oświadcza, że żadne pokolenie nie istnieje i że on mówi tylko w swoim imieniu. Przekora polega na tym, że ustami starszych bohaterów filmu wypowiada się mimo wszystko sądy na temat młodej generacji. Oglądając film Fronta można odnieść wrażenie, że główni bohaterowie – początkujący reżyser i aktorka – są nie tylko nieco egzaltowanymi, ale także dość wyobcowanymi charakterami. *To wasze pokolenie jest jakieś niekonsystentne* – mówi producent filmowy grany przez Janusza Kijowskiego, którego pojawienie się, podobnie jak Tomasza Zygadły, jest bezpośrednim odwołaniem do kina II połowy lat 70. Ten ostatni kontynuuje nawet podobne *emploi* – człowieka reprezentującego oficjalne struktury, noszącego charakterystyczne ciemne okulary i mówiącego w pokrętny sposób. Czyżby więc młodzi polskiego filmu i debiutanci „kina moralnego niepokoju” mieli podobne problemy?

Portret podwójny jest autorskim głosem o pokoleniu 30-latków opowiadanym przez pryzmat indywidualnych losów głównych bohaterów oraz – może przede wszystkim – o powstawaniu debiutanckiego filmu. Reżyser pokazuje swój scenariusz decydom. Od jednego z nich słyszy kilka obraźliwych słów i zarzut, że reprezentuje kulturę, która mówi o sobie samej oraz że nikogo to nie obchodzi. Od innego zaś pełną zachęty aprobatę. Ich droga przez mękę prowadzi

nawet do supermarketu, w którym muszą zarabiać pieniądze na życie w Warszawie. Frustracja wzbierająca w młodych jest widoczna podczas spotkania z kolegami – młodymi reżyserami (m. in. Sławomir Pacek, Xawery Żuławski) na placu Defilad. Prowadzona przez nich dyskusja ma dotyczyć sensowności scenariusza, o którego zrealizowanie zabiega główny bohater, ale w sensie ogólniejszym dotyczy kwestii powinności filmów, które w przyszłości będą kręcili młodzi filmowcy. Nie padają żadne konkretne informacje, z wyjątkiem tego, że każdy z nich ma odmienny pomysł na kino oraz że ta silna przecież wydawałoby się grupa młodych ludzi raczej nie jest w stanie ruszyć się z miejsca z powodu niesprzyjających artystom warunków zewnętrznych.

Bohaterowie filmu *Fronta* wybierają Warszawę, bo tylko tutaj mają szansę na znalezienie wymarzonej pracy. Nie wydają się zagubionymi w świecie ludzi, mają dość jasno sprecyzowane cele (oczywiście trudne w realizacji w obecnych warunkach), a najważniejszy ich problem dotyczy raczej tożsamości artystycznej.

Portret podwójny stanowi niejako ramę wszystkich debiutów z kręgu „Pokolenia 2000”. W jakimś sensie stawia pytania o to, jakie ma być młode polskie kino. Z pewną przesadą można nawet powiedzieć, że wskazuje młodemu kinu kilka możliwości – siedzieć na placu przed Pałacem Kultury i debatować o przeciwnościach, prowadzić efektowne dyskusje o nieistnieniu pokolenia albo ruszyć z kamerą w miasto i ciekawie opowiadać o tym, co boli lub cieszy najbardziej.

KINGA GAŁUSZKA

¹ *Kino sfrustrowane*, dyskusja, w której biorą udział: T. Lubelski, M. Werner, A. Piotrkowska, B. Zurawiecki, W. Kuczok, „Kino” 2001, nr 12.

² T. Rutkowska, *Tożsamość rozproszona, czyli o kinie polskim lat 90.*, referat wygłoszony na konferencji „Kultura wobec kręgów tożsamości” w dniach 19-21 X 2000 w Poznaniu (V Kongres Kultury Polskiej), za: www.cyberforum.edu.pl.

³ Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Falszywa inicjacja bohatera*, w: *Człowiek z ekranu*, M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak (red.), Kraków 1996.

⁴ Tamże.

⁵ M. Kornatowska, *Mówić po swojemu*, „Kino” 2002, nr 6.

⁶ *Kino sfrustrowane*, dz. cyt.

⁷ P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003.

⁸ *W wieku Chrystusowym*, z Pawłem Śpiewakiem rozmawia A. Franaszek, „Kontrapunkt” (Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego”) 2002, nr 2/3 (63/64).

⁹ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 200.

¹⁰ A. Bielik-Robson, *Nie ma takiego pokolenia*, „Kontrapunkt” (Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego”) 2002, nr 2/3 (63/64).

¹¹ Tamże.

¹² M. Kornatowska, dz. cyt.

¹³ Por. *Kino sfrustrowane*, dz. cyt.

¹⁴ *Gdynia 2000 – z bocianiego gniazda*. Dyskusja redakcyjna, „Kino” 2001, nr 11.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ *Młody film polski – próba sondżu*, „Kino” 1978, nr 9.

¹⁷ M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt.

¹⁸ Zob. A. Giddens, dz. cyt.

¹⁹ M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt.

²⁰ Tamże.

²¹ A. Piotrkowska, *Smętni trzydziestoletni*, „Kontrapunkt” (Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego”) 2002, nr 2/3 (63/64), s. 14.

²² T. Sobolewski, *Człowiek bez właściwości w kinie polskim*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 6.