

KRZYSZTOF KRAUZE – MŁODSZY BRAT KINA MORALNEGO NIEPOKOJU

Krytycy, piszący w ostatnich latach o filmach Krzysztofa Krauzego z perspektywy całości jego dorobku, słusznie zwrócili uwagę, że jest to rzadki u nas przykład reżysera, który po średnio rokujących początkach systematycznie się rozwija, konsekwentnie dopracowując się statusu czołowego dziś autora filmowego w Polsce¹. Mniej zwraca się uwagę na fakt, że Krauze, wcześniej i świadomie, starał się stworzyć sobie własną, osobną pozycję w rodzimej twórczości filmowej: od razu miał swój temat i od początku poszukiwał oryginalnych sposobów artystycznego opracowania tego tematu. Kiedy w połowie lat siedemdziesiątych przyszli reżyserzy „kina moralnego niepokoju” debiutowali średniometrażowymi fabułami ujętymi w cykl *Sytuacje rodzinne*, młodszy od nich o kilka lat Krzysztof Krauze (ur. 1953), świeżo upieczony absolwent wydziału operatorskiego łódzkiej Szkoły Filmowej (studiował tam w latach 1972–1976), zaczął realizować jeden po drugim krótkometrażowe filmy fabularne, które można by opatrzyć hasłem „Patologiczne sytuacje rodzinne” (słowo „toksyczne”, które byłoby jeszcze bardziej odpowiednie, będzie (nad)używane dopiero kilka lat później). Filmy te nie pasowały jednak do żadnego

¹ „Historia polskiego kina składa się w ogromnej większości z obiecujących debiutów i marnych ciągów dalszych. Dlatego przypadek Krzysztofa Krauzego jest ze wszech miar wyjątkowy – zaczął raczej średnio, potem zaś dojrzał z każdym następnym tytułem” – pisał Zdzisław Pietrasik, *Moralista z placu Zbawiciela*, „Polityka” 2006, nr 35, s. 60.

cyklu, a już zwłaszcza telewizyjnego, ponieważ wyróżniały je poszukiwania warsztatowe tak zwracające na siebie uwagę, że można by je określić „formalną ekstrawagancją”.

Ekstrawaganckie wczesne fabuły

Ta autorska odrębność szybko została doceniona. Czwarty z kolei film z tej krótkometrażowej serii, *Deklinacja* (1979), dostał na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w 1980 roku Brązowego Lajkonika i Nagrodę FIPRESCI (początki Krauzego były więc w rzeczywistości dużo więcej niż średnie). Z tej okazji w tygodniku „Film” ukazał się pierwszy wywiad z reżyserem, dowodzący niezwyklej jak na dwudziestoparolatka samoświadomości artystycznej. W wywiadzie tym (zatytułowanym – proroczco wobec filmu, który miał powstać dwadzieścia sześć lat później – *Dzieciobóstwo*) reżyser zawarł przenikliwie autokrytyczną analizę swoich trzech pierwszych filmów. Oto próbka.

O krótkometrażowym debiucie *Symetrie* (1977):

Realizowałem go z lekkim sercem czeladnika, nad którego robotą czuwa doświadczony mistrz: Giorgio de Chirico, Salvadore Dali, Max Ernst, René Magritte. Przeczyłem jeden drobiazg: surrealizmu nie było we mnie. Skończyło się na ikonograficznej zbieżności.

O drugim filmie *Elementarz* (1978):

Elementarz zdominował, ubezłasnowolnił mnie i bohaterów. Zabrakło w filmie ludzi, bo zabrakło indywidualności, którą *Elementarz* odrzuca jak zły przeszczep; pozostały schematy.

O trzecim *Dwa listy* (1979):

Lekcja *Elementarza* poszła jednak na marne – zbagatelizowałem indywidualność, a tym samym konflikt okazał się grą pozorów².

² *Dzieciobóstwo*. Z Krzysztofem Krauze rozmawia Bogdan Zagroba, „Film” 1980, nr 31, s. 10–11.

Co najmniej w stosunku do tego ostatniego filmu krytycyzm autora był jednak nadmierny. Może rzeczywiście za dużo jest w nim postaci i widz potrzebuje dłuższej chwili, żeby zorientować się w proponowanej przez reżysera konwencji. Ale nie mogąc zidentyfikować się z bohaterami (bo wciąż się zmieniają), tym bardziej skupiamy się na uchwyceniu zasady konstrukcyjnej utworu; kiedy staje się ona wyraziście, o grze pozorów nie ma już mowy. Jak się okaże, listów słyszymy (zza kadru) w tym krótkim filmie znacznie więcej niż dwa; rozdwojenie łączy się jedynie ze stałą zasadą naprzemiennej kolejności: list wysyłany do matki przez opuszczoną przez nią córkę, która została z ojcem – odpowiedź matki. Konsekwencją tego rozdwojenia jest podział ekranu na dwie części: po lewej stronie widzimy wciąż nowe warianty osamotnionych córek, po prawej – zmieniające się wersje matek. Zmieniają się postaci, tonacja goryczy pozostaje podobna, tyle że narasta.

W okresie dominacji problematyki społecznej w naszym kinie tak konsekwentne trzymanie się przez młodego autora własnego, prywatnego tematu – destrukcyjnego wpływu rodziny na życie jednostki – świadczyło o oryginalności. Najciekawszą jego realizacją stał się wspomniany film *Deklinacja*. Przedmiotem uwagi autora stała się relacja między nadopiekuńczą matką a bezwolnym (do czasu) synem, obserwowana tym razem na przykładzie konkretnych, stale tych samych postaci. Matkę, starzejącą się w ciągu kilkudziesięciu lat, gra Mirosława Marcheluk; Emilian Kamiński wciela się najpierw w postać jej młodego męża, potem dorosłego syna. Aktorzy nie grają jednak niepowtarzalnych przypadków, sytuacje, jakie odtwarzają, są typowe do tego stopnia, że dialogi są chwilami zastępowane przez podpisy imitujące klasyczne sceny z seansów psychoterapii. Matka, po rozstaniu z mężem samotnie wychowująca syna, chcąc wynagrodzić mu stratę, nadmiernie chroni swe dziecko przed próbami, jakie gotuje mu świat i przez to odbiera mu samodzielność; obraca się to w końcu przeciw niej: w ostatniej scenie filmu widzimy ją osamotnioną w domu starców.

Trudno oprzeć się dziś wrażeniu, że w tych wczesnych filmach bardziej interesowało autora „ćwiczenie ręki”, próbowanie rozmaitych rozwiązań stylistycznych do wykorzystania w przyszłych, dojrzałych utworach niż natychmiastowy efekt artystyczny. We wspomnianej autoprezentacji Krzysztof Krauze świadomie kreował się na kontynuatora „kina moralnego niepokoju”, ale kładł akcent na drugim, najważniejszym członie terminu. Tak oto definiował swój artystyczny cel:

Trzeba zaczynać od człowieka i trwać przy nim. [...] Iść śladem jego wyborów moralnych. W nich aktualizuje się chroniony i stwarzany przez niepokój moralny mit człowieczeństwa³.

Dokument o Polsce, która wierzy

W stanie wojennym reżyser mieszkał w Austrii, potem we Francji, gdzie żył jak emigrant zarobkowy. Jak sam opowiadał, poczuł wtedy „głód życia w Polsce”, głód życia życiem społeczeństwa poszukującego dróg wyjścia z opresji⁴. Z tego głodu wynikł utwór, który Krzysztof Krauze zrealizował – z własnej potrzeby, bez niczyjego zamówienia – wkrótce po powrocie do kraju w Studiu im. Karola Irzykowskiego, zapewniającym wówczas młodym filmowcom produkcję podobnie ambitnych projektów. Godzinny dokument *Jest* (1984), nakręcony w ciągu dziesięciu dni podczas papieskiej pielgrzymki do Polski w czerwcu 1983 roku, był pierwszym momentem zmiany postawy autora, jak gdyby Krauze chciał nadrobić zaległości i wpisać się w społeczny nurt kina, którego przedtem nie doceniał, a którego dynamika wyczerpała się wraz z zamrożeniem życia w stanie wojennym.

³ Tamże.

⁴ W telewizyjnej rozmowie prowadzonej przez Tadeusza Sobolewskiego, w programie TVP Kultura *Niedziela z Krzysztofem Krauzem* w 2006 roku.

Na pierwszym, zewnętrznym planie odbioru film jest dokumentalnym portretem zbiorowości mieszkańców wsi Zbrosza Duża pod Grójcem, z pozoru typowej wsi zabitej deskami (w pierwszej scenie, przyjeździe ekipy Krauzego na początek zdjęć, jesteśmy świadkami, jak nawet mieszkańcy sąsiedniej miejscowości nie znają nazwy, o którą pytają filmowcy). Reżyser dowiedział się o niej z reportażu Wiesławy Grocholi, czytanego wtedy w radiu Wolna Europa⁵. W warstwie obrazowej śledzimy wędrówkę, jaką społeczność Zbroszy Dużej odbywa do Częstochowy na spotkanie z Ojcem Świętym. Kiedy ich poznajemy, są już w trakcie marszu; w pewnym momencie klękają wspólnie, słuchając przez radio relacji z powitania papieża na lotnisku. W ostatniej scenie filmu widzimy, że dotarli na miejsce; kamera Jacka Siweckiego wylapuje znajome twarze z wielotysięcznego tłumu pielgrzymów, uczestniczących w papieskiej mszy na Jasnej Górze. Przez moment, nieoczekiwanie i jakby mimochodem, w polu jej widzenia pojawia się odchodzący od ołtarza sam Ojciec Święty. Wcześniej okres wspólnej pielgrzymki autor wykorzystał na wydobyć od mieszkańców Zbroszy opowieści o ich dwudziestoletniej walce o wybudowanie w ich wiosce kościoła – walce, która pod koniec zostaje uwieńczona powodzeniem. Początkowo widzimy, jak przekazują swoją zbiorową opowieść do kamery; stopniowo coraz częściej dochodzi ona z offu, nakładając się na obraz dzisiejszej pielgrzymki. W ten sposób *Jest* staje się historią rozgrywającą się w dwóch naraz płaszczyznach czasowych. Obraz przekazuje relację ze współczesnej pielgrzymki, odbywanej przez kilkupokoleniową zbiorowość: widzimy, jak zbroszanie maszerują, modlą się, żartują, odpoczywają, wieczorem szukają miejsc na nocleg. Równocześnie warstwa dźwiękowa buduje opowieść toczącą się przez dwadzieścia lat; w jednym z jej epizodów występuje sam dawny przywódca partyjny Władysław Go-

⁵ Jesienią 1981 roku Wiesława Grochola przygotowała reportaż *Cud w Zbroszy Dużej*, który miał się ukazać w bożonarodzeniowym numerze „Tygodnika Solidarności”. Wprowadzenie stanu wojennego to uniemożliwiło. Tekst odbito na powielaczu i zaopatrzone w notkę edytorską: Wyd. I, 1981, Wojenna Drukarnia Polowa. Potem był wielokrotnie wznawiany w podziemiu.

mułka, do którego delegaci wsi dostali się niegdyś jakimś cudem i który w nieprzyjemny sposób odmówił im wtedy pozwolenia na budowę.

Co w tym filmie najważniejsze, obie równoległe opowiadane historie zmierzają do szczęśliwego końca. Właściwie wszystko, co oglądamy i o czym słyszymy, jest skromne, zgrzebne, a przecież obydwie cele zostają osiągnięte: zbroszanie całą grupą docierają na spotkanie z papieżem, widzimy to; zezwolenie na budowę kościoła też zostaje ostatecznie wywalczone. I choć obie te wiadomości są przekazywane widzowi dopiero pod koniec, pewność tego szczęśliwego finału dociera do widza właściwie przez cały film, za pośrednictwem samej postawy jego bohaterów. Słowem, które najlepiej określa tę postawę, jest „wiara”. Bowiem na drugim, wyższym poziomie odbioru ten dokumentalny przekaz można traktować jak metaforyczny utwór o „Polsce, która wierzy”, nie poddaje się i jest pewna swego, wbrew wszystkim przeciwnościom; a na jeszcze wyższym, może nawet – o zbiorowości, która wierzy, więc nie poddaje się. Toteż tytułowe „jest” dotyczy raczej spraw ostatecznych niż kogoś lub czegoś, pojawiającego się bezpośrednio w treści filmu.

Choć ten dokument od strony gatunkowej był w twórczości Krzysztofa Krauzego doświadczeniem odosobnionym, stanowił w niej decydujący zwrot. Dystrybuowany nieoficjalnie, na zamkniętych pokazach, a przede wszystkim wydany na kasetach (co było wtedy nowością) przez podziemną oficynę NOW-a, był w latach osiemdziesiątych jednym z najważniejszych filmów pozacenzuralnego, solidarnościowego obiegu; takie też zdobył nagrody w 1984 roku: Nagrodę paryskiej „Kultury” i Nagrodę Kulturalną „Solidarności”, a ludzie – co było równie ważne jak te nagrody – wychodzili z seansów z płaczem. Krzysztof Krauze poczuł wówczas, jak wielką rolę może odgrywać kino. Zarazem realizacja była ważnym doświadczeniem osobistym.

SB odebrała nam taśmę i nie mieliśmy wątpliwości co do tego, że ktoś z ekipy *współpracuje*. Ludzi wzywano na przesłuchania, przez cały czas spodziewa-

łem się odwiedzin esbeków, reagowałem na każde trzaśnięcie drzwiami na klatce. Nasilenie stresu było takie, że pękła mi opłucna⁶.

Dowiedziawszy się, co to jest strach, kilkanaście lat później reżyser potrafił już zrozumieć bohaterów swego filmu *Dług* (1999).

Populistyczny debiut

Całe to doświadczenie musiało się jednak odleżeć, poczekać na swoją porę. Na pierwszy kinowy utwór Krzysztofa Krauze miało wpływ minimalny. Pod koniec lat osiemdziesiątych mogło się nawet wydawać, że reżyser to dawne doświadczenie odrzuca, bo z nową publicznością, która będzie teraz przychodzić do kin, trzeba rozmawiać w nowy sposób. Wyznawał z okazji premiery swego debiutu:

Współczesny film znużył się już dydaktyką. Nastąpił zmierzch wiary w ideologię, naukę. Minęły czasy, gdy mówiono z ekranu maksymami filozoficznymi, a ludzie pokornie tego słuchali. Koniec mentorstwa, lekcji wychowawczej. [...] Jeżeli reżyser adresuje dzisiaj film do masowej widowni, musi odpowiedzieć sobie na trzy pytania: Czy jest w moim filmie coś, co chciałaby obejrzeć młodzież? Czy opowiadam zdarzenia poprzez młodych, plebejskich bohaterów? Czy opowiadam w konwencji, którą akceptuje młodzież?⁷

Jakby tego wywiadu udzielał kto inny niż przyszły autor *Mojego Nikifora* i *Placu Zbawiciela*. Wyłania się z niego koncept pierwszego filmu jako rezultatu niezbędnej kalkulacji logistycznej. I taki film Krauze rzeczywiście zrealizował. *Nowy Jork – czwarta rano* (1988), choć przez publiczność przyjęty nawet nieźle i na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku nagrodzony za najlepszy debiut, z dzisiejszej perspektywy wydaje się utworem najbardziej błahym w całej twórczości reżysera.

⁶ *Krzysztof Krauze: Trzeba się pilnować*, rozmawiała Manana Chyb, „Film” 1999, nr 11, s. 104–105.

⁷ *Ukąszenie*. Z Krzysztofem Krauze rozmawia Ewa Czeszejko-Sochacka, „Kino” 1989, nr 3, s. 4–6.

Trudno ten film inaczej wytłumaczyć niż jako wynik wspólnego wyobrażenia o najlepszym sposobie na wypełnienie sal kinowych w końcówce złej epoki, wspólnego, bo dzielonego najwyraźniej ze współpracownikami. Scenariusz napisał reżyser razem z Andrzejem Rozesłańcem i Janem Tomczakiem, autor zdjęć Krzysztof Tusiewicz był także współtwórcą dialogów. Znamienne, że Krzysztof Krauze z żadnym z nich nie nawiąże współpracy w przyszłości, podobnie jak nie zatrudni w następnych filmach nikogo z licznej obsady aktorskiej *Nowego Jorku...* Mówię zresztą o populizmie tego utworu jedynie w znaczeniu świadomego obniżenia pułapu artystycznego, nie w sensie politycznym, bo w tej dziedzinie było nawet odwrotnie. Prostduszny rodzimy katolicyzm stał się tu przedmiotem łagodnie złośliwej satyry: grany przez Henryka Bistę plebejusz w moherowym berecie (już zatem w końcówce lat osiemdziesiątych nakrycie głowy stało się atrybutem tej szczególnej grupy) przybywa do miasteczka, ponieważ objeżdża cudowne miejsca, a i tutaj przed kilku laty, 15 sierpnia oczywiście, Matka Boska objawiła się na drzewie.

W zasadzie jednak poetyka filmu niewiele miała wspólnego z intencją satyryczną. Sam Krauze mówił, że przyświecało mu ciepłe myślenie o ludziach z ducha komedii Hrabalowskiej⁸, ale w *Nowym Jorku – czwarta rano* próżno raczej szukać poetyckiego klimatu Menzłowskich adaptacji Hrabala. Jeśli miałbym wskazać jakieś świadome nawiązanie intertekstualne tego filmu, to do legendarnej polskiej komedii Tadeusza Chmielewskiego *Ewa chce spać* (1958). Jak w tamtym filmie z epoki „szkoły polskiej”, także tutaj wszyscy mieszkańcy miasteczka mają wiele wspólnego ze światem przestępczym, ale są przedstawieni jak poczciwcy. Świat przedstawiony *Nowego Jorku...* dzieli się na dwie scenerie: pensjonariuszy więzienia oraz klientów usytuowanego naprzeciw baru „Błysk”, który z więzienia żyje. Z tych dwu środowisk wywodzi się para młodych bohaterów: złodziej Józio (tancerz i choreograf Janusz Józefowicz), który opuszcza więzienie na jednodniową przepustkę, i bufetowa z baru,

⁸ Tamże.

Agnieszka (Anna Wojton) – oboje piękni i sympatyczni, choć już stanu wzajemnego zakochania nie bardzo udaje się im uwiarygodnić (zapewne z powodu ograniczonych środków aktorskich wykonawców). Oboje mają dwa marzenia, które – zgodnie ze stereotypem – charakteryzowały w tym okresie ogół młodych Polaków: o szybkim i nielegalnym dorobieniu się (skoro długotrwałe i legalne było poza zasięgiem), najchętniej przez „wielki skok”, i o Ameryce (stąd chwytliwy tytuł filmu: bohaterowie, chcąc uatrakcyjnić swoje życie, chętnie posługują się czasem obowiązującym obecnie w Nowym Jorku). To pierwsze marzenie szczęśliwie się nie sprawdza: ciężarówka, która miała rzekomo przewozić zużyte banknoty, transportuje jabłka przeznaczone dla Agnieszki na urodziny. Drugie i owszem, w baśniowej tonacji: kucharz z baru „Błysk” (Piotr Machalica), który grywał dla przyjemności na perkusji i marzył o karierze w Stanach Zjednoczonych, w drugiej części filmu, „kilka lat później”, po odsiedzeniu przez Józia całego wyroku, przesłał parze bohaterów bilety samolotowe wraz z zaproszeniem na swój koncert.

Jeśli nawet w okresie swego powstania historia ta miała pewien wdzięk, to szybko on wywietrzał. Jeśli pozostaje świadectwem epoki, to co najwyżej w sensie zakonserwowanego wyobrażenia o potrzebach młodej widowni w końcówce Peerelu.

Tropem zamordowanego rówieśnika

W programie *Niedziela z Krzysztofem Krauze* (TVP Kultura, 2006) reżyser zwierzył się, że swój drugi film kinowy, *Gry uliczne* (1996), zrealizował z powodu poczucia, że w latach siedemdziesiątych było mu w Polsce za wygodnie. Jeden z bohaterów filmu wspomina, że kiedy on i jego koledzy podjęli wówczas w Krakowie działalność opozycyjną, dawni znajomi zaczęli na ich widok przechodzić na drugą

stronę ulicy. „Obawiam się, że ja też przechodziłem na drugą stronę ulicy” – wyznał Krauze⁹.

Aby uświadomić sobie, do jakiego stopnia ten film miał osobisty charakter, warto zwrócić uwagę, że Stanisław Pyjas, rocznik 1953, student polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zamordowany w 1977 roku za działalność opozycyjną – był rówieśnikiem Krzysztofa Krauzego. Jakby chcąc zmazać winę dawnego zaniechania, reżyser poszedł jego tropem. Punkt wyjścia był niemal tak dokumentalny jak w filmie *Jest*; swoim scenariuszowo-pisarskim współpracownikiem Krauze uczynił dziennikarza Jerzego Morawskiego. W filmie pojawiają się autentyczne wydarzenia, nazwiska, pseudonimy; jak gdyby chodziło o rzeczywiste – w toku realizacji – rozwiązanie zagadki polityczno-kryminalnej. Jedną z zagadek, których bohaterom nie udało się rozwikłać, miała się zresztą wyjaśnić w przyszłości; dziś wiadomo, kto był współpracującym z SB przyjacielem zamordowanego studenta o pseudonimie Ketman, w filmie jest o to podejrzewany fikcyjny polityk, senator Makowski.

Realizując *Gry uliczne*, reżyser wszedł jednak na tę własną drogę połowicznie, nie w pełni jeszcze konsekwentnie. Wybrał, owszem, swój temat, zarazem jednak w sposobie nawiązywania rozmowy z widzem przyjmował podobne założenia, jak w kinowym debiucie: że filmy adresuje się teraz do dwudziestolatków (bo inna publiczność nie chodzi do kin), trzeba więc formułować wypowiedź ich językiem. Stąd na przykład uczynienie pary bohaterów filmu: Janka Rosy – znanego dziennikarza prywatnej telewizji (Redbad Klijnstra) i Witka, jego kamerzysty (Robert Gonera), współodpowiedzialnymi za sposób prowadzenia narracji. To oni, typowi przedstawiciele nowych czasów, ukształtowani już w wolnej Polsce, dyktują – zgodne ze swoim trybem życia – szybkie tempo opowiadania, pełne atrakcji typowych dla neotelewizji (wstawki animowane) i pokoleniowego obyczaju (*clubbing*, dyskoteki)¹⁰. To przejście roli narracyjnej idzie nawet tak dale-

⁹ Por. przypis 4.

¹⁰ Rzecz charakterystyczna, że ten aspekt filmu mocno podkreślali dyskutujący o filmie młodzi warszawscy intelektualści, kojarząc np. środowisko bohaterów z modną dyskoteką Ground Zero, w której toczy się jedna ze scen. Por. *Układanie puzzla*, o fil-

ko, że odtwórca głównej postaci, debiutujący na dużym ekranie Redbad Klijnstra, odstępuje jakby swemu bohaterowi część własnej biografii: na wół holenderskie pochodzenie, planowaną wizytę u matki w Amsterdamie. Zabiegi te, wraz z całą obrazową („wideoklipowe” zdjęcia Łukasza Kośmickiego) i muzyczną (kompozycja Macieja Zielińskiego, występ Kasi Nosowskiej i zespołu Hey) warstwą filmu, pełnią wyrazistą funkcję komunikacyjną: mają skłonić odbiorców do utożsamienia się z emocjonalną drogą bohaterów. Obaj dwudziestolatkiem początkowo traktują otrzymane zamówienie z dystansem, jak jedną z wielu profesjonalnych przygód; tajemnice Peerelu sprzed osiemnastu lat (napis wstępny umieszcza akcję w 1995 roku) to dla nich archeologia. Stopniowo zaczynają jednak tego swojego rówieśnika – chłopca z chlebaczkim, który w chwili śmierci miał przy sobie dziennik i *Grę w klasy* Cortazara – traktować z zazdrością. Poczucie winy reżysera miało się przełożyć na poczucie współczesnej pustki widzów, przeciwstawionej dawnej „pełni”.

Tej grze nadawczo-odbiorczej dodatkowo służy konwencja *political-fiction*. Stopniowo odsłania się przed widzem intryga przekraczająca reguły paradokumentu: decyzja o zamówieniu u bohatera materiału o Pyjasie zapadła najprawdopodobniej w jakichś mafijno-politycznych gabinetach, usytuowanych znacznie wyżej niż piętra prywatnej telewizji, w której są zatrudnieni; jednym z celów tego zlecenia było zapewne usunięcie niewygodnego dziennikarza (zemsta na nim za materiał o handlu semteksem, czyli materiałem wybuchowym dla terrorystów?); w namierzeniu go dla finałowej zbrodni miała (chyba) swój udział Maria, nowa ukochana poznana w Krakowie podczas zbierania materiałów do reportażu. Sceny wprowadzające tę konwencję mają własną filmową urodę; na przykład świadkiem zamordowania bohatera jest dziewczynka, której obraz na kilka sposobów (w finale gra w klasy, wcześniej wyłoniła się z bramy, w której zabity został Pyjas) podpowiada, że wszedł on na tę samą drogę, którą

szedł niegdyś bohater jego ostatniego reportażu. Jest to jednak zimna uroda obcego ciała, niczym nowe ćwiczenie stylistyczne, które upiększa utwór, ale nie pogłębia go. *Gry uliczne* są jednak ważnym filmem (słusznie nagrodzonym Nagrodą Jury – jedną z trzech głównych nagród Festiwalu w Gdyni), w którym stanowisko autorskie Krzysztofa Krauzego bliskie już było krystalizacji.

Dwa filmy o moralnej próżni

Prawdziwym spełnieniem stał się dopiero *Dług*, zapewne najważniejszy utwór w dotychczasowym dorobku reżysera, w każdym razie ten, który wywołał największy rezonans, tym samym – najbliższy wymarzonej przezeń formule filmu społecznego. Koncepcja *Długu* została w znacznym stopniu powtórzona w późniejszym o siedem lat *Placu Zbawiciela* (2006), wyreżyserowanym wraz z żoną Joanną Kos-Krauze, i będącym w powszechnym odczuciu podobnym spełnieniem artystycznym (na przykład również nagrodzonym Grand Prix dorocznego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i Złotą Taśmą przyznawaną przez krytyków). Toteż w niniejszym podrozdziale omawiam łącznie oba filmy, chcę bowiem przedstawić na ich przykładzie pewną formułę filmu współczesnego, którą Krzysztof Krauze wniósł do polskiego kina.

Oba filmy łączą wspólne cechy zarówno genetyczne, jak i konstrukcyjne. Po pierwsze, fabularny punkt wyjścia zbliża je do formuły gatunkowej kina dokumentalnego; każdy jest mianowicie dość starannym odtworzeniem pewnego zdarzenia, do którego doszło w rzeczywistości i które pojawiło się wcześniej w świadomości publicznej za pośrednictwem kroniki kryminalnej. W wypadku *Długu* było to wydarzenie głośne, które niegdyś zwróciło powszechną uwagę i od samego początku pełniło w przestrzeni publicznej tę funkcję, którą przewidział dla niej film: symptomu stanu etycznego społeczeństwa. Podwójna zbrodnia, dokonana w podwarszawskim lesie w nocy z 8 na

9 marca 1994 roku, była kojarzona początkowo – przez swoje okrucieństwo – z porachunkami mafijnymi, i to z kręgu naszych wschodnich sąsiadów. Zwłoki dwóch mężczyzn, odnalezione na płyciźnie przy prawym brzegu Wisły pierwszego ranka po zbrodni przez mieszkankę wsi Ostrówek w pobliżu Góry Kalwarii, były zmasakrowane, miały odcięte głowy; w którejś z gazet napisano nawet, że zabójcy wcześniej grali tymi głowami w piłkę¹¹. Tymczasem wkrótce okazało się, że nie żadni mafiosi dopuścili się tych okrucieństw. To dwaj młodzi warszawscy biznesmeni, jak najdalsi od środowisk przestępczych, wywodzący się z porządnych inteligenckich domów, Artur Bryliński (niedawny student matematyki i informatyki) i Sławomir Sikora (absolwent kierunku: opieka społeczna w Studium Medycznym), pozbyli się w ten sposób swego dręczyciela (dawnego znajomego Sikory) Grzegorza Gmitrzaka (miał za sobą wyrok więzienia za wymuszenia i napad na policjanta) oraz jego osobistego ochroniarza Mariusza Kłosa. Uczynili to z desperacji, doprowadzeni do ostateczności. Gmitrzak, który początkowo obiecał im pomoc w poręczeniu kredytu, okazał się draniem: przez półtora roku terroryzował ich, torturował, zastraszał, wymuszając wciąż nowe formy spłacenia nieistniejącego „długu”. Pozbawieni pomocy prokuratury i policji, pozbyli się go sami, żeby się uratować, choć, planując swoją zemstę, nie przypuszczali, że będzie ona miała tak drastyczny przebieg. Długotrwały proces sądowy skończył się w listopadzie 1997 roku zaskakująco wysokimi wyrokami: obaj dostali po 25 lat więzienia. Jeszcze tego samego miesiąca, na początku odsiadki przez nich wyroku, obu skazanych odwiedzili w więzieniu, jako pierwsi dopuszczeni do nich dziennikarze, niedawni scenarzyści *Gier ulicznych*, Krzysztof Krauze i Jerzy Morawski. Nagrana wtedy dwunastogodzinna seria rozmów dla Brylińskiego i Sikory stała się pierwszą okazją „spowiedzi”, zmniejszenia ciężaru winy

¹¹ Na temat okoliczności zbrodni por.: Irena Morawska, *Luiza wdowa idzie na „Dług”*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 133 dodatek s. 6–13; Tomasz Potkaj, *Wspólny dług*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 51, s. 5.

przez podzielenie się nim z innym, a dla obu filmowców punktem wyjścia do przygotowywanego dzieła.

Opowiadam o zdarzeniu prototypowym tak dokładnie, ponieważ stało się ono samoistnym „tekstem kultury”, niemal na równych prawach z filmem Krzysztofa Krauzego *Dług*, który uczynił to zdarzenie punktem wyjścia swej fabuły. Rzadko się zdarza, by jakikolwiek film tak mocno przenikał się z rzeczywistą historią, o której opowiadał, a w tym wypadku nawet – decydująco wpłynął na jej dalszy ciąg. (W kinie polskim po 1989 podobne roku zjawisko zaistniało w związku z niewiele późniejszym od *Długu* filmem Roberta Glińskiego *Cześć Tereska*, 2000, tyle że ciąg dalszy opowieści ekranowej miał przebieg o wiele mniej optymistyczny, w każdym razie w tej części, która dotyczyła tytułowej bohaterki). Po wejściu filmu na ekrany powstawały kolejne teksty – artykuły, reportaże, filmy dokumentalne – opowiadające o losach obu sprawców zbrodni przed jej dokonaniem i po niej; na odpowiednich stronach internetowych tysiące ludzi składało podpisy pod apelem o akt łaski dla nich obu. W rezultacie w grudniu 2005 roku, pod koniec swej prezydentury, Aleksander Kwaśniewski zastosował prawo łaski wobec Sławomira Sikory; kilka miesięcy później prezydent Lech Kaczyński ułaskawił Artura Brylińskiego. Film miał więc znaczny wpływ na losy ich obu (zgodnie z wyrokiem mieli odbywać karę do roku 2019), co skomentowała żona reżysera, która zresztą właśnie przy realizacji *Długu* zaczęła być jego współpracowniczką (choć, ze względu na sytuacje osobiste obojga, nie uwzględnioną jeszcze w czołówce):

Człowiek w więzieniu odsiaduje tak naprawdę kilka wyroków. Jeden wydaje sąd, drugi otoczenie, a trzeci – on sam na siebie. *Dług* te dwa nieformalne wyroki złagodził. Nie wyszli na wolność jako mordercy, ale ludzie, których dramat został zrozumiany – przynajmniej przez niektórych¹².

¹² *Nasz plac Zbawiciela*, z Joanną Kos-Krauze i Krzysztofem Krauzem rozmawiają Magdalena Felis i Paweł T. Felis, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 236, dodatek „Duży Format”, nr 40, s. 10.

Warto zauważyć, że ten interwencyjny cel był zapewne częścią świadomej strategii autora *Długu*. Świadczy o tym choćby napis umieszczony w czołówce: zamiast zwyczajowej (dyktowanej na ogół względami prawnymi) informacji, że „podobieństwo przedstawionych zdarzeń i osób do faktów i postaci rzeczywistych jest najzupełniej przypadkowe”, dowiadujemy się, odwrotnie, że film został opowiedziany „na podstawie autentycznych wydarzeń”. Znaczący jest nawet taki szczegół, że pierwsze litery imion bohaterów *Długu* łączą je z postaciami prototypowymi: Artur stał się w filmie Adamem, Sławek – Stefanem, Grzegorz – Gerardem (które to imię stało się na jakiś czas w potocznej polszczyźnie synonimem zimnego draństwa). Z badań, przeprowadzonych przez moją krakowską magistrantkę nad wpływem kina na przekonania i zachowania człowieka, wynika, że *Dług* jest pod tym względem swoistym fenomenem. Spośród dwustu osób, które wypełniły ankietę przygotowaną przez autorkę, prawie połowa uznała go w swoich wypowiedziach za

film, po którym zmienili pogląd w ważnej sprawie. Rozmawiałam później z tymi osobami – dodaje autorka. – Z ogromnym zaangażowaniem opowiadały, jak bardzo poruszyła je opowiedziana historia¹³.

Ale ten aspekt oddziaływania filmu wiąże się już z inną jego konstrukcyjną cechą, do której za chwilę wrócę.

Punkt wyjścia filmu *Plac Zbawiciela* był podobny: zacznem fabuły stało się zdarzenie kryminalne opowiedziane w gazecie, nawet tej samej, bo wcześniej o znalezieniu zwłok bez głów Krzysztof Krauze także przeczytał w „Super Expressie”. Dekadę później, szukając z Joanną Kos-Krauze tematu nowego filmu, przystąpili do lektury popularnego dziennika bardziej metodycznie. Reżyser wspominał:

Przejrzeliśmy sześć roczników, kartka po kartce. – Skserowaliśmy początkowo tysiąc tekstów. Na koniec wybraliśmy dwanaście, wśród nich przyszły *Plac Zbawiciela*¹⁴.

¹³ Małgorzata Kozubek, *Prawdopodobnie zrobiłbym to samo*, „Kino” 2004, nr 12, s. 38.

¹⁴ *Ani dobrzy, ani źli*, z Joanną Kos-Krauze i Krzysztofem Krauze rozmawia Piotr Śmiałowski, „Kino” 2006, nr 10, s. 27.

Tym razem historia prototypowa rozegrała się kilka lat wcześniej w spółdzielczym bloku na warszawskiej Woli, a jej zakończenie nie było aż tak tragiczne. Wspólne zamieszkiwanie pary małżonków z dwojgiem dzieci w mieszkaniu matki męża okazało się taką udawką, że żona – nie mogąc znieść domowej atmosfery – targnęła się na życie dzieci, a potem na swoje. Wszystkich troje jednak odratowano. Największe wrażenie na przyszłych autorach filmu zrobiła decyzja męża, który pod koniec procesu odwołał swoje wcześniejsze zeznania i wziął całą winę na siebie.

Tego trzonu opowieści z kroniki kryminalnej użyli małżonkowie Krauze do zbudowania swojego scenariusza, ale tym razem – tylko samego trzonu. Z oczywistych względów nie starali się podkreślać w filmie związku między opowiadanymi w nim zdarzeniami a historią, która wcześniej rzeczywiście się zdarzyła. Tamci ludzie nie tylko uratowali się dosłownie, ale też najprawdopodobniej sami dali sobie radę w sensie etycznym, o czym świadczy zachowanie męża na procesie, zatem jakikolwiek aspekt interwencyjny nie miał sensu, już raczej prawna „ochrona wizerunku”. Ale i po tej premierze autorzy filmu podkreślali, że to się naprawdę niedawno zdarzyło, jak gdyby chcąc ograniczyć do minimum odbiór filmu nastawiony na fikcję, jak w kinie gatunków. Bardziej niż kryminał *Plac Zbawiciela* w punkcie wyjścia mógł przypominać telenowelę: opowieść o życiu takich ludzi jak my, toczącym się gdzieś w sąsiednim bloku. Przecież jednak najważniejsze decyzje artystyczne podjęte w tym filmie odróżniały go od telenoweli, a zbliżały do tego samego sposobu opowiadania, który został zastosowany w *Długu*. Bohaterami obu filmów są „zwykli ludzie, tacy jak my, postawieni w sytuacji, która ich przerasta. Patrzymy, co się z nimi dzieje”¹⁵. Chodzi tylko o to, by opowiedzieć o nich w sposób pozwalający widzowi brać ich historie do siebie, przepuszczać je przez własną wrażliwość, konfrontować z własnym doświadczeniem. Jak sformułowała to sama współautorka filmu:

¹⁵ To sformułowanie samego reżysera, użyte w przywoływanej już rozmowie telewizyjnej z Tadeuszem Sobolewskim, por. przyp. 4.

Zależało nam, żeby widz nie myślał: jacy ci bohaterowie okropni, ale: ja też chyba taki bywam¹⁶.

Do tego wchodzenia w sytuację bohaterów widz był skłaniany na wiele rozmaitych sposobów. Już w fazie doboru współpracowników Krzysztof Krauze starał się nadać światu przedstawionemu pozór rzeczywistości rozgrywającej się na naszych oczach. Pod tym kątem szukał operatorów. Wspominał, że wybrał Bartka Prokopowicza na autora zdjęć do *Długu*, zwróciwszy wcześniej uwagę na jego pracę w filmie Łukasza Wylężałka *Darmozjad polski* (1997); spodobały mu się „konsekwencja, prostota rozwiązań, światło, powściągliwość”¹⁷. Z kolei zdjęcia do *Placu Zbawiciela* realizował Wojciech Staroń, który sam jest dokumentalistą o uznanym dorobku. W tym ostatnim filmie zdjęcia w ciasnych wnętrzach mieszkania są montowane co jakiś czas z obrazem tytułowego placu Zbawiciela pokazywanego z lotu ptaka: widać wtedy, że na placu obowiązuje ruch okrężny; oba typy obrazów uzmysławiają, że z sytuacji bohaterów nie ma wyjścia. Możliwości tego utożsamienia służy także dobór obsady. Reżyser dbał o to, by czołowe role grali wyłącznie mało znani i nieopatrzeni aktorzy; niektórzy z nich stawali się gwiazdami dopiero po sukcesie odniesionym w jego filmach, jak Andrzej Chyra i Robert Gonera w *Długu*. Jeśli pojawia się gwiazda, to niczym przybysz z innego świata, jak Beata Tyszkiewicz, o której spotkaniu w kawiarni opowiadają bohaterowie *Placu Zbawiciela*. W tym ostatnim filmie zresztą, do którego scenariusza autorzy włączyli wiele własnych doświadczeń (to małżonkom Krauze przytrafiło się, że zbankrutował deweloper i mama Krzysztofa ofiarowała im sto tysięcy złotych, taką dokładnie sumę, jak teściowa z filmu¹⁸), troje głównych wykonawców – Jowita Budnik i Arkadiusz Janiczek (małżonkowie) oraz Ewa Wencel (teściowa) – do tego stopnia, podczas wielotygodniowych rozmów

¹⁶ *Nasz plac Zbawiciela*, dz. cyt., s. 10.

¹⁷ *Krzysztof Krauze: Trzeba się pilnować*, dz. cyt.

¹⁸ *Nasz plac Zbawiciela*, dz. cyt., s. 11.

z autorami, wzbogaciło kreowane przez siebie postaci o własne osobowości, że w końcu figurują w czołówce jako współscenarzyści¹⁹.

Proceder narzucania widzowi wewnętrznego punktu widzenia jest może najwyraźniej widoczny w konstrukcji *Długu*, gdzie występuje klasyczny, opisany w słynnej analizie Borysa Uspieńskiego, zabieg zmiany zewnętrznego punktu widzenia na wewnętrzny jako formalny sposób oznaczenia ramy utworu artystycznego²⁰. Zewnętrzny punkt widzenia pojawia się jedynie w pierwszej scenie oraz w końcówce filmu, obie zresztą są dodatkowo spojone przez ten sam motyw muzyczny: fragment kompozycji Michała Urbaniaka, obsesyjny motyw skrzypiec przechodzący na koniec w dźwięk kotłów. W pierwszej scenie oglądamy proces „zabezpieczania domniemanego miejsca zbrodni”: wyławianie zwłok ofiar i próbę ich wstępnej identyfikacji. Procederu tego dokonują bezduszni, niezainteresowani sprawą funkcjonariusze wymieniający – na przemian z trywialnymi wspomnieniami z wczorajszego meczu – kompletnie fałszywe, jak się okaże, ale zbieżne z pierwszymi komentarzami prasy, uwagi na temat tego, co oglądają: *Na mojego czuja – przyjaciele ze Wschodu. – No i dobrze, niech się powyrzynają*. Zewnętrzny punkt widzenia powraca w finale. Kiedy już Adam zgłosi się na policję, dzwoniąc z automatu na placu Zbawiciela (pierwotnie tytuł *Długu* miał brzmieć właśnie *Plac Zbawiciela*), wtapia się potem w wieczorny, obojętny tłum przechodniów. Wtedy, przed napisami końcowymi, pojawia się informacja, że obaj bohaterowie dostali po 25 lat więzienia. Symetria ramy podpowiada, że wyroki te zostały wydane z takiej samej, niczego nierozumiejącej perspektywy, z jakiej w pierwszej scenie policyjni specjaliści oglądali zwłoki ofiar.

¹⁹ Wspomina Joanna Kos-Krauze: „*Plac Zbawiciela* zmusił mnie, Krzysztofa, nawet naszych aktorów, którzy są współautorami scenariusza, żeby spojrzeć wstecz na swoje życie. Im bardziej brnęliśmy w tę historię, tym bardziej otwierały się rany, z których nawet nie zdawaliśmy sobie sprawy”. Tamże, s. 10.

²⁰ Por. Borys Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, tłum. Zofia Zaron, [w:] *Semiotyka kultury*, red. Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1975, s. 211–242.

Cały środek filmu jest zaś opowiedziany z wewnętrznego punktu widzenia głównych bohaterów, których zmienne emocje przejmujemy my, widzowie. Nawiasem mówiąc, znacznie mocniej identyfikujemy się z jednym z nich, Adamem, który w aktorskim wykonaniu Roberta Gonery jest wyrazistszy, którego inteligenckie zaplecze (słynna scena recytowania przez ojca, w trakcie rodzinnego obiadu, inwokacji z *Panna Tadeusza*) jest mocniej zaznaczone, a związek z kobietą głębiej przedstawiony. Jest to zgodne z wrażeniem, jakie obaj scenarzyści wynieśli z pierwszego spotkania ze sprawcami zbrodni. To Artur Bryliński – inaczej niż podpowiadał późniejszy przebieg powracania ich obu na wolność – wydał się wtedy filmowcom tym, kto „dokonał bezlitosnego rozliczenia z sobą samym”²¹. Wracając do filmu: najpierw są to zmienne emocje biznesmenów na dorobku, kiedy euforia, jaką wywołuje ogrom pojawiających się nagle przed nimi perspektyw, miesza się z lękiem, że jeśli się to nie uda, zostaną zepchnięci na społeczne dno. Potem ta oscylacja między euforią a lękiem przeradza się w konkretny, rosnący strach przed dręczycielem, który chce wszystko im odebrać. Momentowi po zbrodni towarzyszy ulga, że tego strachu wreszcie się pozbyli; na koniec odzywa się sumienie.

To zapis zmiennych wrażeń widza podczas seansu. Kiedy natomiast zastanowić się z dystansu, co spowodowało, że ta historia upadku dwóch biznesmenów została wówczas odebrana jako metafora Polski lat dziewięćdziesiątych, nasuwa się kilka interpretacji. Najprostszą i najogólniejszą podsuwają pierwsze opracowania historyków: właśnie lęk przed przestępczością, bynajmniej zresztą nieuzasadniony, był tym lękiem, który w epoce III Rzeczypospolitej najmocniej jednoczył Polaków²². Ważny aspekt poruszyła Małgorzata Szpakowska w przenikliwej (choć cokolwiek jednostronnej, bo niedostrzegającej jasnej strony utworu) recenzji filmu; jej zdaniem w *Długu* zarejestrował się stan „darwinizmu społecznego”, w którym obowiązuje walka o byt:

²¹ Krzysztof Krauze: „Trzeba się pilnować”, dz. cyt.

²² Por. Andrzej Chwalba, *III Rzeczpospolita. Raport specjalny*, Kraków 2005, s. 199.

silny wygrywa, słaby traci, trzeba brać sprawy we własne ręce. Co najgorsze zaś, powiada eseistka:

Dług pokazuje ludzi, którzy naprawdę uwierzyli, że o wartości człowieka przesądza zdobyty przez niego majątek i tylko on²³.

Samotność odczuwaną przez uczestników tej walki pogłębia brak umiejętności komunikowania się z innymi, nawet najbliższymi ludźmi. W rezultacie

Bohaterowie *Długu* do nikogo nie mogą mieć pretensji: sami weszli na ring i sami ponoszą tego skutki²⁴.

Wreszcie można też zauważyć, że *Dług* ilustruje sytuację szerszą, tycząca czasów „późnej nowoczesności”, które są – jak określił to Gilles Lipovetsky – erą postdeontyczną, kiedy nikt nie ponosi żadnych zobowiązań i panuje niczym nieskażony indywidualizm²⁵. W tym świecie nic nie może zappełnić moralnej próżni – po miłości, która jest w zaniku, po wierze, która jest w obu analizowanych filmach kompletnie nieobecna. Moralność okazała się, jak powiada Zygmunt Bauman, „nieuleczalnie aporetyczna”²⁶, co znaczy, że żaden (prawie) wybór nie jest ani jednoznacznie dobry, ani jednoznacznie zły.

W takim świecie działają też bohaterowie *Placu Zbawiciela*. Niby każdy chce dobrze, każdy się stara, ale kiedy znikają zobowiązania – uczucia łatwo przeobrażają się we własne przeciwieństwa. Wielopokoleniowa rodzina, za którą tęsknią socjologowie, okazuje się złą, zakaźną przestrzenią, której grozę przeczuwał reżyser już w swoich wczesnych krótkometrażowych filmach.

²³ Małgorzata Szpakowska, *Gangster może się zdarzyć zawsze*, „Dialog” 2000, nr 4, s. 108.

²⁴ Tamże, s. 112.

²⁵ Cyt. za: Zygmunt Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tł. Janina Bauman i Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 7.

²⁶ Tamże, s. 19.

To samo od jaśniejszej strony

Krzysztof Krauze, który jest (czy też raczej: stał się z latami) człowiekiem pogodnym, odczuwa zarazem potrzebę pokazywania – co jakiś czas – tej samej rzeczywistości, w której zapanowała moralna próżnia, od innej, jaśniejszej strony. Bo przecież – jak pouczają zarówno wszystkie religie, jak i popularne poradniki psychologiczne – jak długo człowiek żyje, tak długo ma szansę poprawienia swojego życia. To ciepłe spojrzenie zawarł reżyser w zrealizowanym w 2000 roku cyklu trzech pięćdziesięciminutowych filmów telewizyjnych *Wielkie rzeczy*, będących adaptacjami trzech opowiadań prozaika i scenarzysty Jarosława Sokoła.

Zasada cyklu jest tyleż spójna, co prosta. Akcja każdego z trzech filmów toczy się w tym samym miasteczku reprezentującym współczesną polską prowincję, niby zapyziałą, ale niepozbawioną ambicji nadążania za wyzwaniem epoki. Zdjęcia zostały nakręcone w Grodzisku Mazowieckim, ale jest to taki dziwny Grodzisk, który leży nad morzem, bo przynajmniej jedna scena każdego z filmów o morze zachacza. Punktem wyjścia każdego odcinka jest tak zwany billboard: wielka tablica reklamowa, zachęcająca do kupienia modnego produktu, jednego z fetyszy naszej cywilizacji; stąd (ironiczny, ale i wieloznaczny, o czym dalej) tytuł cyklu. W każdym wypadku treść reklamy odpowiada na potrzeby i nadzieje głównych bohaterów. W pierwszym filmie, *Gra*, przedmiotem pożądania jest najnowszy model luksusowego samochodu Renault Megane kombi, reklamowany jako „najmłodsze dziecko w rodzinie”. W drugim, *Sieć*, fetyszem jest telefon komórkowy Prima, „ukryte pragnienie”. W trzecim, *System*, obiektem marzeń staje się telewizor Tristero, „krok naprzód”.

Zdobycie owych fetyszy jest zadaniem o zróżnicowanym stopniu trudności. Dla bohatera *Gry*, bezrobotnego nieudacznika Jurka (Andrzej Chyra), zdobycie nowego Renault Megane graniczy z cudem, toteż – w scenie inicjującej cały cykl – przygląda się on w gronie kolegów naklejanej reklamie z mieszaniną pogardy i niedowierzania:

Pogięło ich. Dla małżeństwa Skowronków (Jowita Miondlikowska, wkrótce Budnik, i Cezary Kosiński), obrotnej, choć zagubionej w codziennej krzątaninie pary właścicieli sklepu ceramicznego z *Sieci*, zakup komórki to jedynie kwestia decyzji. Wreszcie dla dwojga owdowiałych emerytów z *Systemu* (Marian Cebulski i Krystyna Karkowska, matka Krzysztofa Krauzego), od kilkunastu lat oglądających swoje ulubione programy w dwóch sąsiednich mieszkaniach na ekranach dwóch zdezelowanych Jowiszy, kupno dwóch osobnych Tristero jest zadaniem może nie niemożliwym, ale trudnym, na pewno trudniejszym niż złożenie się na jeden odbiornik. Pomysł cyklu polega na tym, że wszyscy bohaterowie stają się posiadaczami luksusowych przedmiotów z billboardów, tyle że nie te przedmioty zapewniają im szczęście. Prawdziwy happy end wiąże się dla każdego z nich z czym innym, co pojawia się obok, mimochodem. Dla bezrobotnego Jurka z *Gry* prawdziwym szczęściem nie okaże się odpowiedź na pytanie w audiotele, lecz nawiązanie kontaktu z synem, a także wiele obiecujący uśmiech znajomej sprzedawczyni. Dla pary bohaterów *Sieci* szczęściem okaże się nie komórka z aktywacją głosową, ale przywrócenie małżeńskiej harmonii. Dla emerytów z *Systemu* – nie zamiana starych Jowiszy na nowoczesny odbiornik, lecz późna miłość. To są prawdziwe „wielkie rzeczy”.

Film o dwóch zobowiązaniach

Pomiędzy dwoma filmami o „świecie bez zobowiązań” Krzysztof Krauze nakręcił swój najpiękniejszy i zarazem najbardziej nieoczekiwany film rozgrywający się w czasach Peerelu i opowiadający o tym, co cechowało minioną epokę, ale nadal wydaje się możliwe: o życiu podporządkowanym zobowiązaniu. To *Mój Nikifor* (2004). Projekt wynikał z przeświadczenia, że ani nie wypada, ani nie warto powiełać własnego sukcesu. Kiedy więc po *Długu* wszyscy radzili reżyserowi, by nakręcił kolejny film sensacyjny, Krzysztof Krauze zwrócił się

w stronę postaci, która była od wielu lat przedmiotem fascynacji jego partnerki życiowej Joanny Kos (wzięli ślub w Nowym Sączu, w przeddzień rozpoczęcia zdjęć do filmu). To ona długo podsuwała mu wydaną w 1966 roku książeczkę Elli i Andrzeja Banachów *Historia o Nikiforze*, aż w końcu powiedział: „No dobra, pokaż tego swojego Nikifora. Może da się coś z tym zrobić”²⁷.

Pracując nad scenariuszem (powstało kilkanaście różnych wersji), oboje długo szukali ostatecznej formuły utworu. Wahali się między koncepcją filmu złożonego z pięciu nowel, o ludziach, którzy w różnych fazach powojennych dziejów – od 1945 roku po współczesność – kupili sobie obrazek Nikifora i o tym, jak zmienił on ich życie a filmem o „dwóch zobowiązaniach”, o spotkaniu dwóch ludzi. Ostateczne warianty obu projektów, ukończone w sierpniu 2002 roku, zostały opublikowane w książce *Nasze Nikifory*.

Film, który w końcu powstał, został oparty na tym drugim pomysle: konfrontacji i spotkania dwóch mężczyzn, dwóch malarzy, którzy żyli naprawdę. Pierwszy, nazwany Nikiforem Krynickim, choć – jak ustalono – naprawdę nazywał się Epifan Drowniak, był łemkowskim podrzutkiem, człowiekiem upośledzonym, który nie mówił, lecz bełkotał. Ale to ten człowiek bez jakiegokolwiek wykształcenia namalował w swoim życiu około czterdziestu tysięcy obrazów i jest zaliczany do grona pięciu najwybitniejszych malarzy naiwnych w dziejach sztuki. Drugi, Marian Włosiński (wziął jeszcze udział w realizacji filmu, niedługo później zmarł), był absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w latach sześćdziesiątych zatrudnionym na etacie plastyka w Dyrekcji Domów Zdrojowych w Krynicy. W swoim życiu namalował około piętnastu obrazów, które nie zdobyły niczyjego uznania. Spotkali się 15 kwietnia 1960 roku; Nikifor wszedł wtedy do pracowni Mariana Włosińskiego, wybełkotał słynne zdanie: *Tutaj będą malowała* (często mówił o sobie w rodzaju żeńskim, nie miał świadomości płci) i już w niej został. Akcja filmu obejmuje trzy miesiące roku 1960, w których obrębie to spotkanie jest punktem central-

²⁷ Joanna Kos, *List żebaczy*, [w:] tejez, *Nasze Nikifory*, Izabelin 2005, s. 8.

nym, następnie kilka dni roku 1967, kiedy punktem kulminacyjnym jest wyjazd ich obu do Warszawy na wernisaż retrospektywnej wystawy Nikifora w Zachęcie, oraz scenę śmierci Nikifora w roku 1968. Jak syntetycznie sformułował to Krzysztof Krauze:

W warstwie fabularnej film będzie historią przyjaźni Nikifora i Mariana Włosińskiego, w warstwie znaczeń pytamy, czym jest talent²⁸.

Tytuł filmu zrównuje te dwie postaci w hierarchii fabuły; podpowiada, że zobowiązanie każdej z nich jest równie ważne. Zaimek dzierżawczy „mój” wskazuje na osobę Mariana Włosińskiego jako na podmiot opowieści. Jego poświęcenie dla Nikifora (który miał gruźlicę, w latach sześćdziesiątych chorobę jeszcze groźną), prowadzące do rozpadu własnej rodziny, ma tutaj aspekt czysto psychologiczny, oscylujący między ludzką *caritas* a podziwem człowieka pozbawionego talentu dla drugiego, który jest prawdziwie utalentowany. Ale ma także swój aspekt mistyczny, pięknie odczytany przez Joannę Kos, która pisała w cytowanym już tekście, że Nikifor to dla niej krynickie wcielenie biblijnego proroka Eliasza, zjawiającego się w żydowskich domach pod postacią żebraka w łachmanach.

Naszym obowiązkiem, tu na ziemi, jest go rozpoznać, bo jeśli go wyrzucimy, złamiemy przymierze z Bogiem. A wtedy nasze życie będzie pełne strachu, lęku, agresji i niepewności²⁹.

Marian Włosiński byłby więc tym, kto proroka Eliasza rozpoznał w porę. Rozpoznanie to określiło zarazem zobowiązanie pomocy, któremu pozostał wierny, choć z punktu widzenia innych ludzi, nawet jego najbliższych, mogło się ono wydawać absurdalne.

Zobowiązaniem Nikifora był jego talent, przez niego samego rozumiany jako dar od Boga. *O obrazach trzeba prosić* – tłumaczy w pewnym momencie Nikifor Marianowi. A istotą talentu jest całkowite powierzenie się zobowiązaniu, które on dla człowieka stanowi. Całkowite – to znaczy także w warunkach pełnej wewnętrznej wolności,

²⁸ *Wolny artysta*, z Krzysztofem Krauze rozmawia Łukasz Maciejewski, „Kino” 2004, nr 6, s. 26–29.

²⁹ Joanna Kos, *List żebraczy*, dz. cyt., s. 8.

bez oglądania się na cudzy osąd. Jak sformułował to Jacek Łukasiewicz:

Nikifor grany przez Krystynę Feldman jest skupiony – gdy po swojemu trzyma sztywno ołówek, prostopadle do kartki papieru. Ale właściwie jest skupiony zawsze, z wyjątkiem chwil, gdy śmieje się lub rozpacza. Feldman zagrała w filmie Krauzego skupienie artysty, który dosłownie niczego nie ma poza swoją sztuką³⁰.

Mój Nikifor wymagał innego typu współpracowników niż pozostałe filmy reżysera. Zdjęcia Krzysztofa Ptaka – malarskie, sugerujące mistyczną zawartość obrazu – są najdalsze od konwencji dokumentalnej. Wcielanie się w postaci bohaterów wymagało klasycznego aktorstwa. Postać Mariana wykreował krakowski aktor (z ekipy Krystiana Lupy) Roman Gancarczyk, nagrodzony za tę rolę na Festiwalu w Chicago. Genialną kreację Nikifora stworzyła osiemdziesięcioośmioletnia Krystyna Feldman, która po dziesiątkach filmowych ról drugoplanowych po raz pierwszy zagrała tu rolę główną, jak najśluszniej nagradzaną wielokrotnie, między innymi w Atenach, Valladolid, Kijowie, a także w Karlowych Warach, gdzie sam film (niedoceniony wcześniej w Polsce) zdobył Grand Prix.

Mój Nikifor wyostrza tę jasną stronę człowieczeństwa, która w innych filmach reżysera, zwłaszcza w *Długu* i *Placu Zbawiciela*, także jest obecna, ale pozostaje uszpięta, nie w pełni wykorzystana. Rzecz nie w tym naturalnie, żeby bezdusznej epoce późnej nowoczesności przeciwstawiać melancholijną empatię lat sześćdziesiątych. Chodzi o manifestację postawy, która jest zawsze możliwa, tylko w pewnych epokach jej wypracowanie jest dla człowieka trudniejsze. Kino Krzysztofa Krauzego, z latami coraz bardziej konsekwentnie, skłania do zadawania podobnych pytań.

³⁰ Jacek Łukasiewicz, *Skupienie*, „Odra” 2004, nr 12, s. 71.

Filmografia

Filmy krótkometrażowe i średniometrażowe

- 1977 – *Symetrie*
- 1978 – *Elementarz*
- 1979 – *Dwa listy*
- 1979 – *Deklinacja*
- 1980 – *Praktyczne wskazówki dla zbieraczy motyli*
- 1981 – *Dzień kobiet*
- 1984 – *Jest*
- 1984 – *Robactwo*
- 1993 – *Nauka na całe życie*
- 1994 – *Kontrwywiad*
- 1994 – *Nauka trzech narodów*
- 1994 – *Ogrody Tadeusza Reichsteina*
- 1994 – *Spadł, umarł, utonął*
- 1996 – *Departament IV*
- 1997 – *Stan zapalny*
- 2000 – *Wielkie rzeczy*, 3 odcinki: *Gra, Sieć, System* (TV)

Filmy fabularne

- 1988 – *Nowy Jork – czwarta rano*
- 1996 – *Gry uliczne*
- 1999 – *Dług*
- 2004 – *Mój Nikifor*
- 2006 – *Plac Zbawiciela* (współreżyser: Joanna Kos-Krauze)