

Grzegorz Wójcik: Polityczność w filmach Przemysława Wojcieszka

Abstrakt

W swoim artykule, odnosząc się do koncepcji polityczności Chantal Mouffe, która przez to pojęcie rozumie niezbędną dla demokracji, zawsze obecną możliwość antagonizmu i przeciwstawia je neoliberalnemu dyskursowi definiowanemu przez nią jako postpolityka, chciałbym wskazać na kilka aspektów tego fenomenu w filmach Przemysława Wojcieszka, zarówno w warstwie fabularnej jak i formalno–narracyjnej. Polityczność wyraża się tu poprzez krytykę wartości nobilitowanych przez neoliberalizm, zaakcentowanie potrzeby konfliktu i zarazem konieczność wyłonienia tożsamości zbiorowych oraz przez wskazanie na subwersywny potencjał zamieszkania na prowincji. Moim głównym zamierzeniem jest sprzeciw wobec dominującej wśród rodzimych krytyków interpretacji filmów Wojcieszka w kategoriach realizmu i postulat rozpatrywania wykreowanych przezeń bohaterów i świata przedstawionego raczej jako manifestacji określonej idei kontestującej zjawiska będące pokłosiem wolnorynkowego kapitalizmu.

Abstract

Chantal Mouffe defines term “the political” as essential for democracy constantly present opportunity of clash between opposite political sides, all of them respecting the rules of plural democracy. The philosopher contrasts the political with the neoliberal discourse defined by her as postpolitics. Referring to the theory of the political, and also other theoretical tools of *critical studies*, I would like to point out a few aspects of the political as they appear in films directed by young Polish director, Przemysław Wojcieszek. These aspects are reflected in the plotline as well as within aesthetic ground of Wojcieszek’s films. The political is expressed there by, firstly, the criticism of neoliberal values, secondly, emphasis on the confrontation and the necessity of collective identities’ emergence and finally, subversive dimension of living in the Polish province. My main purpose is to stand against dominant interpretations of Wojcieszek’s films, the ones of Polish critics analyzing his films in terms of realism. By doing so, I would like to show demand of interpretation of Wojcieszek’s characters and represented world as a manifestation of ideas contesting free market capitalism and its social and cultural consequences.

Jednym z wiodących motywów twórczości Przemysława Wojcieszka jest otwarcie wyrażana niezgoda na współczesną polską rzeczywistość, co najwyraźniej można dostrzec w postawach jego protagonistów, ofiar polskiej transformacji, którzy w desperacji decydują się na bunt (Bierczyńska, 2013, 70). Ów bunt, jak się wydaje, ma swoje źródła w osobowości twórcy, który mimo braku studiów filmowych, jedynie dzięki własnej determinacji, zdołał przebić się do rodzimej kinematografii. Przemysław Wojcieszek rozpoczął swoją karierę jako bileter w krakowskim, nieistniejącym już kinie Wanda, by następnie trafić na plan filmu kręconego przez Andrzeja Wajdę (Meller, 2002, 62 – 64). Początkowe niepowodzenia (oblany egzamin do łódzkiej Szkoły Filmowej) jeszcze bardziej zmotywowały go do działania, o czym świadczy założenie własnej wytwórni Rebellion Films, w ramach której powstał jego debiut fabularny – *Zabij ich wszystkich* (1999). Ten godzinny „manifest” powstał w warunkach półamatorskich i zainspirowany został zamieszkami w Słupsku po zabiciu przez policjanta małoletniego kibica. Zasłużony rozgłos sprawił, że kolejny utwór – *Głośniej od bomb* (2001) – zrealizowany już w całkowicie profesjonalnych warunkach, wzbudził zachwyt widzów, a Andrzej Wajda stwierdził nawet, że to najbardziej udany obraz spośród tych sygnowanych przez młodych filmowców (Tamże).

Wyraźnie widoczne w filmach Wojcieszka zaangażowanie w problemy trapiące przedstawicieli młodego pokolenia skłania do analizy jego twórczości w odniesieniu do kategorii politycznych. Nie chodzi mi jednak o wyliczenie ukazanych problemów społecznych, ale o ich interpretację w kontekście narzędzi wytworzonych w ramach teorii krytycznej, mającej swe źródła w myśli marksistowskiej. Na gruncie rodzimego filmoznawstwa, narzędzia z zakresu tej tradycji badawczej są nadal rzadko wykorzystywane, a do nielicznych wyjątków zaliczyć należy książki i artykuły Ewy Mazierskiej, publikowane jednak w zdecydowanej większości w języku angielskim i w dodatku głównie na terenie Wielkiej Brytanii (Mazierska, 2014; 2012, 53 – 63).

Kluczowym terminem dla teoretyków spod znaku *critical studies* jest polityczność, którą belgijska filozofka – Chantal Mouffe – ujmuje jako zawsze obecną możliwość zaistnienia antagonizmu pomiędzy skonfliktowanymi stronami przy jednoczesnej afirmacji dla reguł demokratycznego pluralizmu. Każdy porządek społeczny ma w jej opinii charakter polityczny, ponieważ stanowi on wynik zewnętrznych praktyk hegemonicznych. Efektem tego założenia jest teza głosząca, że określony ład społeczny „wymaga zaakceptowania braku ostatecznej podstawy i uznania nierozstrzygalności przenikającej każdy porządek” (Mouffe, 2015, 17). Teoretyczka kwestionuje obowiązujący współcześnie liberalny dyskurs, charakteryzujący się podejściem racjonalistycznym i indywidualistycznym, celem którego jest zaistnienie uniwersalnego konsensusu, sytuującego się poza ideologią. Ostrze swojej krytyki kieruje w stronę dominującej obecnie wizji postpolitycznej charakterystycznej dla Giddensowskiej późnej nowoczesności, w ramach której nie oferuje się alternatywy wobec demokracji wolnorynkowej (Mouffe, 2008, 50).

W moim przekonaniu podobną krytykę formułuje w swoich filmach Przemysław Wojcieszek, w których polityczność przejawia się przede wszystkim na płaszczyźnie fabularnej, ale ma swoje odbicie także w wykorzystywanych zabiegach formalnych od

analizy których rozpocznę esej. Moją główną tezę stanowi stwierdzenie głoszące, że należy porzucić interpretację filmów wrocławskiego twórcy w kategoriach realizmu, szczególnie akcentowanego w recenzjach rodzimych krytyków. Przykładowo Maciej Maniewski zarzuca reżyserowi, że w *Doskonałym popołudniu* (2005) nie udało się stworzyć bohatera, który by zainteresował i wzbudził żywsze emocje, uznając, że założeniem Wojcieszka było ukazanie postaci zniuansowanych psychologicznie (Maniewski, 2007, 68). Z kolei Błażej Hrapkowicz w ocenie *Made in Poland* (2010) wskazuje na liczne stereotypy w sposobie portretowania współczesnej Polski, pisząc: „Wojcieszek, jak ma to w zwyczaju, w <<Made in Poland>> zamierzył sobie diagnozę polskiej rzeczywistości. (...) Każdy, kto uważnie śledzi procesy społeczno-polityczne w Polsce (ale również na świecie), bez problemu powinien dostrzec, że (...) to niestety zdarta płyta” (Hrapkowicz, 2011, 80). Jednocześnie ten sam krytyk zauważa, że film odznacza się „anarchizującą narracją”, a cała struktura fabularna zostaje „rozerwana” poprzez połączenie różnych estetyk. W moim przekonaniu obaj recenzenci dochodzą do nazbyt powierzchownych wniosków, bo koncentrują się jedynie na tym, co w fabułach zostało wyłożone *explicite*. Nie dostrzegają przy tym, że na świat przedstawiony tychże filmów i wykreowane w ich ramach postaci lepiej spoglądać jako na manifestację określonej idei kontestującej zjawiska będące pokłosiem wolnorynkowego kapitalizmu. Fakt, że artysta jest nie tylko reżyserem filmowym, ale także i teatralnym, ma według mnie kluczowe znaczenie dla właściwego zrozumienia jego twórczości.

Estetyka wyobcowania – wprowadzenie

Aktorzy w filmach Wojcieszka grają z wyraźnie teatralną manierą, w sposób nadekspresyjny, wywołując tym samym u widza swoisty efekt obcości – zjawisko opisane przez Bertolda Brechta w odniesieniu do teatru epickiego, którą wyłożył w swoich *Uwagach do opery. „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”* (Brecht, 1979). Teoria ta została następnie z powodzeniem zaaplikowana na gruncie kina kontestacyjnego rozwijającego się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych (Klejsa, 2008, 117 – 123). Zdaniem niemieckiego dramaturga, „założeniem efektu obcości jest zasada, że aktor, pokazując coś publiczności, opatruje to wyraźnym gestem pokazywania. Pojęcie czwartej ściany, która fikcyjnie zamyka scenę przed publicznością, dzięki czemu powstaje iluzja, że wydarzenie sceniczne odbywa się w rzeczywistości – musi naturalnie odpaść. W tych warunkach powstaje dla aktora zasadnicza możliwość zwracania się bezpośrednio do publiczności” (Brecht, 1959, 118). Choć z pewnością Przemysław Wojcieszek nie może konkurować pod względem dorobku artystycznego z przedstawicielami kina brechtowskiego, takimi np. jak Jean Luc-Godard czy Rainer Werner Fassbinder, to jednak jestem skłonny uznać, że w swoich filmach autor ten wykorzystał niektóre elementy tej strategii twórczej. Dostrzec je można już w debiutanckim *Zabij ich wszystkich*. Teatralność gry głównych bohaterów – Ewy (Sylwia Arnesen), Janusza (Robert Gonera), Marka (Jakub Papuga) i Grzegorza (Wojciech Czarny) wskazuje, że nie są oni postaciami „z krwi i kości”, obdarzonymi głęboką psychologią, ale raczej

wyrazicielami określonych postaw, jakie pojawiły się w polskiej rzeczywistości po 1989 roku. Podobnie rzecz się ma ze skarykaturyzowanymi postaciami z *Głośniej od bomb*, w którym prym pod tym względem widać wuj Marian (Andrzej Gałła), ale i wyraźnie przerysowana Jagoda (Magdalena Scheybal) jako wcielenie współczesnej, wychowanej na popkulturze nastolatki. Warto w tym kontekście przywołać także scenę inicjalną z *Doskonałego popołudnia*, w której grany przez Jerzego Stuhra ojciec głównego bohatera, dawny opozycjonista, Andrzej Mielczarek, na potrzeby nagrania o bohaterach „Solidarności” zwraca się wprost do kamery (i zarazem do widza) opowiadając o niemal trzydziestu latach pracy we wrocławskim zakładzie komunikacji. W kolejnej, w ten sam sposób zaaranżowanej scenie, wystąpi z kolei jego syn, Mikołaj (Michał Czernecki) opowiadając historię swojego przyjazdu na Śląsk z rodzinnej Warszawy. W obu przypadkach mamy do czynienia z odrzuceniem iluzji stylu zerowego¹ – za pomocą nie tylko bezpośredniego zwrotu bohaterów do kamery, ale także pytań operatora dochodzących zza kadru, czy jego prób regulowania ostrości obrazu.

W późniejszym okresie Wojcieszek stara się zachęcać widza do aktywnego, intelektualnego odbioru poprzez eksperymenty narracyjne i montażowe. W monochromatycznym *Made in Poland* narracja właściwa, skupiająca się na losach kontestującego wszystko i wszystkich Bogusia (Piotr Wawer Jr.) co jakiś czas jest przerywana na rzecz barwnych, co istotne, zdominowanych przez kolor czerwony, wstawek prezentujących ultraprawicowe wypowiedzi starszych słuchaczy radiowych, pod które podłożona została agresywna muzyka. W ten sam sposób zaaranżowane zostały niektóre sceny z udziałem Bogusia, co sugeruje, że słuchaczy i protagonistę, mimo przeciwstawnych poglądów i wieku, łączy radykalna retoryka i podobna sytuacja życiowa, czyli pozostawanie na społecznym marginesie. Innym zabiegiem chętnie wykorzystywanym przez wrocławianina są ujęcia skomponowane w poetyce komiksowej, dopowiadające fabułę (*Made in Poland*) albo stanowiące komentarz do niej (*Jak całkowicie zniknąć*, 2014), jak również zabawy z montażem, czego najlepszym przykładem jest *Sekret* (2012), w którym nieustannie dokonywane są cięcia w trakcie ruchu, czy pomijanie niektórych klatek. Ważną rolę, zwłaszcza w ostatnich filmach, odgrywa nastrajająca rewolucyjnie muzyka, będąca wyrazem rozpalonych emocji głównych bohaterów.

Krytyki neoliberalizmu

Protagonistami filmów Przemysława Wojcieszki są zazwyczaj ludzie, w których rodzący się w Polsce po 1989 roku drapieżny kapitalizm uderzył najbardziej. Są to najczęściej jednostki sprekaryzowane pod względem finansowym, choć w wielu

¹ Pojęcie „stylu zerowego” zaproponował Mirosław Przyłipiak na określenie tak zwanej „filmowej mowy codziennej”. Jak zauważa gdański filmoznawca, styl zerowy „podaje wypowiedź w sposób przeciętny, normalny, taki, aby na pierwszym planie znajdowała się treść. W przypadku filmu fabularnego tę treść stanowią bohaterowie, świat, w jakim żyją oraz ich perypetie. Powstaje sytuacja, w której styl (a więc indywidualne uformowanie języka) osiąga poziom zerowy, staje się niewidoczny” (Przyłipiak, 1994, 58).

przypadkach odznaczają się rozwiniętą świadomością i szerokimi horyzontami myślowymi, uzyskanymi niekoniecznie dzięki formalnemu wykształceniu, ale indywidualnej skłonności do refleksji, pozwalającej im krytycznym okiem postrzegać swoje otoczenie. Mimo zamieszkania na prowincji lub na wielkomiejskim blokowisku, czyli terenach społecznie marginalizowanych, bohaterowie próbują realizować swoje cele, na przekór tym forsowanym przez dominujący system. Ucieleśnieniem neoliberalnego kapitalizmu są w twórczości Wojcieszka drobni przedsiębiorcy, ukazywani zwykle jako dorobkiewiczze o wątpliwym kręgosłupie etycznym. W debiutanckim *Zabij ich wszystkich* taką rolę pełni Janusz – handlarz zupek w proszku i zarazem właściciel mieszkania, które odnajmuje grupce dwudziestokilkulatków. Mężczyzna stanowi uosobienie „Polaka naszych czasów”, jak określił ten typ postaci w odniesieniu do najnowszej prozy Przemysław Czapliński. To pokątny zwycięzca ponowoczesności, triumfator na gruzach tradycyjnej moralności i jednocześnie spadkobierca najgorszych tradycji cwaniactwa, „skrzyżowanie warchoła z kołtunem i przestępcy z nuworyszem” (Czapliński, 2003, 158). Już sama ekspozycja bohatera jest znacząca. Gdy przekracza on próg mieszkania, kamera filmuje wyłącznie jego buty – kowbojki, co bezpośrednio nasuwa skojarzenia z *westernem*. Reżyserowi bardziej niż o apologię tradycyjnego gatunku filmowego chodzi o zasugerowanie, że Janusz to jeden z tych, którzy po transformacji ulegli amerykańskiemu mitowi o szybkim dorobieniu się i realizacji marzenia „od pucybuta do milionera”. Nie jest to jednak typ bezwzględniego *macho* jak chociażby postać pamiętnego Gerarda (Andrzej Chyra) z *Długu* (1999) Krzysztofa Krauzego. Janusz to „swojak który w niedalekiej przyszłości może wprawdzie gangsterem zostać, ale to wcale nie jest pewne” (Jopkiewicz, 2005, 29). Mężczyzna składa wizytę w celu wyegzekwowania od najemców zaległego czynszu, a potwierdzeniem, że nie rzuca słów na wiatr, jest obecność ochroniarza, Olgierda (Paweł Mroziński) o fizjonomii troglodyty. Biznesmena nie charakteryzuje jednak przemoc, bo Olgierd to tylko straszak na co bardziej niepokornych lokatorów, ale pazerność, powiązana z żądzą zysku i niechęć do przepuszczenia żadnej okazji, by się wzbogacić. Gdy zauważa naddarty karton, w którym przechowywane są zupki instant, od razu zaczyna poszukiwania brakujących opakowań buszując po całej kuchni. Nie zadaje sobie nawet trudu, by zapytać o to młodych, bo im nie ufa i z góry zakłada, że chcą go oszukać.

W podobny sposób ukazany został Tadek (Przemysław Bluszcz) z trzeciego w kolejności filmu reżysera – *W dół kolorowym wzgórzem* (2004). Tu także mamy do czynienia z małomiasteczkowym bossem, trudniącym się handlem narkotykami pod przykrywką prowadzonej firmy transportowej. Podobnie jak Janusz, mężczyzna wyznaje neoliberalne wartości do których, zdaniem Davida Harveya, należy zaliczyć posiadanie własnego domu i majątku, indywidualizm oraz kult przedsiębiorczości (Harvey, 2008, 87). Swoistą odmianą biznesmena jest Fazi (Wiesław Cichy) z *Made in Poland*, któremu Boguś w akcie furii niszczy drogi samochód. Następnie wraz z grupką kompanów mężczyzna będzie ścigał chłopaka, nie przebierając w środkach i wprost strasząc go dotkliwym pobiciem a nawet śmiercią, jeśli ten go nie spłaci. Postaci żądnych zysku, nielegalnie działających przedsiębiorców służą Wojcieszce do ukazania, jak określił

Tomasz Jopkiewicz, polskiego „ześwinienia”, czyli procesu poddawania się uproszczonej liberalnej retoryce, wyrażenia milczącej zgody na to, że „mityczny pierwszy milion należy po prostu ukraść i właściwie nie ma w tym nic niestosownego, bowiem w gruncie rzeczy w ten sposób objawia się pozytywne wyzwolenie tłumionej przez lata społecznej energii” (Jopkiewicz, 2005, 28). Reżyser obnaża w ten sposób fałsz neoliberalnego paradygmatu w świetle którego „bogaci są zdrowsi od biednych, ponieważ są odpowiedzialni, i dlatego są bogaci i zdrowi” (Charkiewicz, 2008, 64). W filmach Przemysława Wojcieszka przeciwnie, bogaci są amoralni i wyzbyci zasad, a zdobyty majątek nie pochodzi z uczciwie wykonywanej pracy, ale z nielegalnych, szemranych interesów. Bogactwo jako źródło norm moralnych zostaje przez twórcę z całą mocą skompromitowane.

Cechą charakterystyczną filmowych przedsiębiorców jest ich konsumpcyjny styl życia którego najlepszą egzemplifikację stanowi satyryczna postać wuja Mariana z *Głośniej od bomb*. Mężczyzna wraz z żoną – Teresą (Grażyna Krukówna), synem – Dżefreyem (Krzysztof Czeczot) oraz jego dziewczyną – Jagodą – przybywa do domu Marcina (Rafał Maćkowiak) na pogrzeb jego ojca. Marian to typ nuworysza pozbawionego ogłady i dobrych manier, dla którego *kultura amerykańska jest najwyższą z kultur*², co zostało zaakcentowane przez noszony przez niego T-shirt z napisem University of Chicago i wypowiedziane mądrości w stylu: *We wszystkim co robimy powinniśmy wzorować się na Ameryce*. To, jak wspomina Tadeusz Sobolewski, „wyszczерzony w kapitalistycznym uśmiechu wytwórca uszczerek, spasiony na kiełbaskach z grilla (...) katujący swoją rodzinę Rammsteinem, swojski macho” (Sobolewski, 2004, 19). O bezrefleksyjnym zapatrzaniu w Amerykę świadczy także inna wypowiedź bohatera dotycząca wyboru imienia dla przyszłego dziecka pary protagonistów: *Osobiście polecałbym imiona międzynarodowe – Dżefrey, Majkel, Leonardo, a dla dziewczynki na przykład Dżesika*. Za pomocą tej postaci udało się reżyserowi uchwycić opisany przez Jana Sowę typowo polski fenomen apologii wolnorynkowego kapitalizmu rodem z USA będącego konsekwencją braku rzetelnej wiedzy i refleksji na jego temat wśród polskiego społeczeństwa przed nastaniem transformacji. Socjolog zauważa, że Polacy wychowani w PRL-u, a więc w systemie gospodarki planowanej, bez reklamy i marketingu, wyobrażali sobie Zachód, a zwłaszcza Stany Zjednoczone, jako arkadię, przy czym nie zdawali sobie sprawy, że system kapitalistyczny, poza obfitością materialnych dóbr, wiąże się także z generowaniem „egzystencjalnej nędzy” (Sowa, 2003, 7). Możemy stwierdzić, że protagonista filmu – Marcin oraz jego narzeczona na ów mit nie są już podatni o czym świadczy ich ironiczny uśmiech na słowa wujka deklarującego, że w McDonalddie *wbrew pozorom mają świetną kuchnię*.

Wojcieszek każe swoim bohaterom „przejrzeć na oczy”, czyli odkryć fałsz dominującej ideologii konsumeryzmu forsowanej przez klasy panujące, ukazanej tutaj w duchu marksistowskim jako fałszywa świadomość. Opisując koncepcję Marksa, John Fiske stwierdził, że „członkowie klasy podporządkowanej, czyli robotniczej, zostali zmuszeni do zrozumienia swojego doświadczenia społecznego, stosunków

² Wszystkie cytaty ze ścieżek dźwiękowych filmów zostały zapisane kursywą.

społecznych, a przez to samych siebie, przez obce im idee, przez idee nie będące ich własnymi" (Fiske, 1999, 215). *Głośniej od bomb* można w tym ujęciu potraktować jako wielką metaforę stopniowego uwalniania się od owej ideologii, której reprezentantami są w filmie wuj Marian oraz jego syn, Dżefrej. Ich partnerki z kolei, Teresę i Jagodę, można uznać za przedstawicielki marksowskiej klasy podporządkowanej, które stopniowo uwalniają się od swoich ciemności. W trakcie wizyty w supermarkecie dziewczyna natrafia na tomik poezji Haliny Poświatowskiej, który decyduje się kupić, bo zrobiło jej się żal autorki, której twórczość została wyceniona na złotówkę. Warto dodać, że bohaterka, w momencie zakupu, nic nie wie o poetce, a dotychczasową wiedzę, jak można się domyślać, czerpała głównie z tabloidów i magazynów młodzieżowych. Po nocy spędzonej na lekturze wierszy, decyduje się odejść od Dżefreya, co można interpretować jako pozbycie się fałszywej świadomości poprzez nagłą iluminację wywołaną obcowaniem z prawdziwymi wytworami sztuki, a nie, jak dotychczas, posługując się terminem frankfurtczyków³, artefaktami przemysłu kulturalnego. Decyzja Jagody skłania Teresę do głębszej refleksji nad swoim małżeństwem. Kobieta zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że jest w nim nieszczęśliwa a na dodatek czuje się wykorzystywana: *Codziennie rano robię im śniadanie. Wstaję i ruszam do roboty. Ale wiecie co, któregoś dnia skończy się moja harówka, i to ja wybiorę dzień w jaki się skończy*. W jednej z ostatnich scen spełni swoje postanowienie i w drodze ze stypy wysiadzie z impetem z samochodu męża, dodając na odchodnym: *Módl się żebym do ciebie wróciła*.

Nieustannie powracający w twórczości wrocławskiego twórcy motyw poezji służy jako nośnik ideologicznego przebudzenia, o czym świadczy nie tylko postawa Jagody, ale także Bogusia z *Made in Poland*, któremu dawny nauczyciel języka polskiego poleca do przeczytania odznaczające się rewolucyjną retoryką wiersze Władysława Broniewskiego. Warto w tym kontekście przywołać motyw studiów polonistycznych, które stanowią wyraz oporu przed zmerkantylizowaną rzeczywistością. W filmie z 2001 roku deklaracja studiowania przez Kaśkę filologii polskiej spotyka się z rozbawieniem ze strony wuja Mariana, który stwierdza, że *nie idzie się na to co się lubi, tylko na to, z czego są pieniądze. Szkoda czasu na jakieś wydumane bzdety*. W *Doskonałym popołudniu* wykształcenie polonistyczne także pociąga za sobą określony światopogląd i styl życia pary protagonistów. Głównymi bohaterami filmu są Mikołaj i Anna (Magdalena Popławska), którzy postanowili zająć się popularyzowaniem współczesnej literatury z ambicjami, prowadząc niewielkie, niszowe wydawnictwo literackie w Gliwicach. Narzeczonym udało się do tej pory wydać

³ Pojęcie odnosi się do przedstawicieli teorii krytycznej, tzw. Szkoły frankfurckiej, spadkobierców myśli marksistowskiej, działających od 1923 roku w zlokalizowanym we Frankfurcie nad Menem Instytucie Badań Społecznych, którego członkami byli m. in. Max Horkheimer, Theodor Adorno i Walter Benjamin. Szkoła frankfurcka powstała po to, by wyjaśnić przyczyny, dlaczego nie nastąpiła na Zachodzie prorokowana przez Marksa rewolucja komunistyczna. Za jej niepowodzenie, zdaniem teoretyków, odpowiada „przemysł kulturalny”, czyli burżuazyjne media masowe, które wytwarzając treści powierzchowne, konformistyczne i standaryzowane, wytwarzają fałszywą świadomość klasy robotniczej. W efekcie dochodzi do konserwacji *status quo* i ugruntowania dominacji klas wyższych (Barker, 2005, 75 – 77).

zaledwie jedną książkę, ale za to, jak stwierdza mężczyzna, odznaczającą się wysokimi walorami artystycznymi. Co istotne, jest to utwór debiutanta, 26–letniego pisarza z Rudy Śląskiej, co wskazuje na nonkonformistyczną postawę młodych ludzi, nie obawiających się możliwego fiaska finansowego będącego rezultatem niewielkiej ilości sprzedanych egzemplarzy i w konsekwencji, upadłości prowadzonej firmy. Bohaterowie muszą walczyć o przetrwanie ze stołecznymi „gigantami”, kuszącymi przyszłych pisarzy pieniędzmi i sławą, których nie mogą zapewnić, a przynajmniej nie w takim samym stopniu, gliwiczanie. Odzwierciedleniem tej konstatacji jest scena negocjacji prowadzonych przez protagonistów z autorem, grożącym zerwaniem z nimi umowy, jeśli nie zapłacą mu tysiąca złotych oferowanego na wstępie w stolicy. W dodatku, jak stwierdza Mikołaj, warszawskie wydawnictwa, łasę na wysokie zyski, wykorzystują obecność mediów do popularyzowania lekkiej, a co za tym idzie, wydawanej w dziesiątkach egzemplarzy literatury spod znaku Katarzyny Grocholi, skazując w ten sposób nieznanych, ale utalentowanych pisarzy na społeczny niebyt. Działania Mikołaja i Anny można uznać za przykład opisanych przez Chantal Mouffe praktyk kontrhegemonicznych (Mouffe, 2015, 18), w ramach których usiłuje się dokonać dezartykulacji dominującego ładu, w tym przypadku reprezentowanego przez duże wydawnictwa komercyjne.

Współczesna polska rzeczywistość, jak portretuje ją Wojcieszek, wydaje się ilustracją słynnego hasła Margaret Thatcher głoszącego, że społeczeństwo nie istnieje, są natomiast tylko ludzie i ich rodziny. W wizji byłej premier Wielkiej Brytanii, jak twierdzi David Harvey, „wszelkie formy solidarności społecznej miały być zniesione na rzecz indywidualizmu, prywatnej własności, osobistej odpowiedzialności oraz wartości rodzinnych” (Harvey, 2008, 34). Debiut fabularny reżysera otwiera scena dzwonnka do drzwi mieszkania zamieszkanego przez grupkę dwudziestokilkuletnich mężczyzn – akwizytorów aluminiowych rur. Gościem okazuje się 19–letnia Ewa, siostra jednego z lokatorów, która przyjechała do Słupska, by, jak twierdzi, odwiedzić brata i przy okazji porozmawiać z nim o chorym ojcu. Gdy dowiaduje się, że ten wyjechał w celach zawodowych do Białegostoku, zaczyna konwersację z lokatorami, która stopniowo przeradza się w ideowy spór. W postawie dziewczyny wyraźnie można dostrzec echa zachodniej kontrkultury przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, o czym świadczy jej bunt przeciw konsumeryzmowi jako ideologii głoszącej, że życie opiera się na kupowaniu rzeczy i przeżywaniu dostarczanych w pakietach doświadczeń (Aldridge, 2006, 12). Dziewczyna kontestuje także byłych opozycjonistów z czasów „Solidarności”, których uważa za sprzedawczyków, bo dawne ideały zamienili na drogie garnitury i wygodne posady. Wizyta Ewy w mieście nie służy jednak wyłącznie zacieśnieniu więzi rodzinnych. Prawdziwym powodem jej przyjazdu jest chęć wzięcia udziału w zamieszkach, spowodowanych zabójstwem nastoletniego kibica przez policję, które opanowały cały Słupsk. Protagonistka pragnie utożsamić się ze swoimi rówieśnikami rozwścieczonymi bestialskim zachowaniem policjanta, a demonstrację traktuje także jako wyraz swojego sprzeciwu wobec wszechogarniającej bierności i braku ideowości reprezentowanych przez współlokatorów jej brata – Marka i Grzegorza. Mężczyźni oglądają zamieszki z okien mieszkania, a gdy Grzegorz nazywa uczestników

manifestacji bandą chuliganów, bohaterka wpada we wściekłość i wykrzykuje: *Banda chuliganów? Ten telewizor całkiem zlasował ci mózg! Są wkurwieni bo jakiś psychopata zabił ich kolegę. Są tacy sami jak my i czują to samo!* Ewa jest rozczarowana apatią młodych mężczyzn, którzy nie utożsamiają się z żadną ideą, sytuując siebie w pozycji podglądaczy ekscytujących się co bardziej drastycznymi działaniami służb mundurowych.

Postawa akwizytorów stanowi ucieleśnienie jednej z naczelnych wartości neoliberalizmu – indywidualizmu definiowanego przez Jeana-Claude’a Michéa jako działanie we własnym interesie (Bogdan, Przybylski, 2012, 97 – 98). Zindywidualizowana moralność opiera się na prywatyzacji dylematów moralnych, co oznacza, że dobre jest to, co leży w interesie jednostki, natomiast zło to szkoda wyrządzona pojedynczemu człowiekowi. Konsekwencją powszechnego indywidualizmu panującego w „społeczeństwie ryzyka”⁴, w którym każdy obowiązany jest rozwiązywać systemowe sprzeczności na własną rękę, jest zwolnienie jednostki z odpowiedzialności za drugiego, a perspektywa na zmianę leży w sferze działalności pojedynczych ludzi (Tamże). Zupełnie inaczej na zamieszki w Słupsku reaguje Ewa, dla której więzy solidarności społecznej i potrzeba identyfikacji z grupą pokrzywdzonych stanowi ważny element jej własnej tożsamości. Symbolizująca głód wielkiej idei dziewczyna ostatecznie zginie, ale nie w zamieszkach, w których brała udział, ale zupełnie przypadkowo, po ciosie zadany jej przez Olgierda. By zbrodniczy czyn nie wyszedł na jaw, ochroniarz wraz z Januszem pakują zwłoki do nylonowego worka i wynoszą z mieszkania. Choć można się jedynie tego domyślać, to najprawdopodobniej jej ciało zostanie wrzucone do rzeki, a sprawca nie zostanie nigdy ujawniony. Los bohaterki można tym samym interpretować w kategoriach „nagiego życia” Giorgio Agambena, który tym mianem określił człowieka pozbawionego prawnej ochrony, którego można bezkarnie zabić, nie popełniając przy tym zabójstwa (Agamben, 2008, 190). Choć Agamben – jak wspomina Ewa Mazierska – użył tego określenia w odniesieniu do więźniów obozów koncentracyjnych i nie powiązał go bezpośrednio z kondycją współczesnego człowieka żyjącego w warunkach neoliberalnego kapitalizmu, to jednak użyte przez filozofa przykłady odnoszące się do kwestii przemocy będącej pokłosiem na przykład współczesnych form kolonializmu, wprost odsyłają do tego terminu. Filmoznawczynie konstatuje, że „posiadacz nagiego życia w warunkach neoliberalizmu postrzega siebie jako znajdującego się w bardziej sprekaryzowanej sytuacji niż pozycja Marksowskiego wyalienowanego robotnika” (Mazierska, 2012, 55). Interpretacja losu Ewy w kategoriach Agambenowskiego nagiego życia wydaje się o tyle uzasadniona, że ona sama reprezentuje wartości opozycyjne wobec systemu neoliberalnego. Jej śmierć można zatem metaforycznie potraktować jako unicestwienie porządku opartego na ideach kolektywizmu i grupowej lojalności.

Kwestia międzyludzkiej solidarności pojawia się także w filmie *W dół kolorowym wzgórzem*. Rysiek (Dariusz Majchrzak) po powrocie z więzienia próbuje odnaleźć swoje miejsce w rodzinnym Wolimierzu. To „człowiek wewnętrznie czysty” (Jopkiewicz, 2005,

⁴ Termin wprowadzony przez Ulricha Becka. Por. U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Scholar, Warszawa 2004.

30), który przesiedział w celi dwa lata, bo nie chciał wydać swoich kolegów, z którymi niegdyś dokonywał drobnych rozbojów. Mężczyzna pragnie teraz diametralnie zmienić swoje życie i *nie ugrzęznąć w otaczającym go małomiasteczkowym bagnie*, reprezentowanym przez lokalnego bossa narkotykowego. Gdy protagonista przybywa na miejsce, okazuje się, że jego brat – Jarek (Rafał Maćkowiak) odebrał mu dziewczynę – Agatę (Aleksandra Popławska), z którą następnie się ożenił, a na dodatek, bez konsultacji, zamierza sprzedać dom i całe gospodarstwo odziedziczone po ojcu.

Stosunek handlarza narkotyków do żony we *W dół kolorowym wzgórzem* wydaje się bardzo podobny do tego, w jaki sposób Marian z filmu z *Głośniejszy od bomb* roku traktuje Teresę. W obu przypadkach można dostrzec opisane przez Harveya utowarowienie relacji społecznych. Jak zauważa amerykański antropolog, neoliberalizacja objęła swoim zasięgiem także sferę związków intymnych, w ramach których, zgodnie z regułami rynkowymi, wielbione są kontrakty krótkoterminowe (Harvey, 2008, 224). Zarówno Marian, jak i Tadeusz swoich żon nie kochają, traktując je raczej jako służące, mające im we wszystkim usługiwać. Małżeństwa obydwu biznesmenów, w których panuje tradycyjny podział ról płciowych można uznać za unaocznienie neoliberalnej koncepcji Gary'ego Beckera, który zreinterpretował relacje międzyludzkie w kategoriach transakcji. „Pozostanie przez kobietę w domu, by opiekować się dziećmi jest jego zdaniem wynikiem racjonalnej kalkulacji tego, co się rodzinie bardziej opłaca. Ojciec, głowa rodziny, postrzegany jest jako altruistyczny opiekun, który dzieli się swoimi zarobkami z żoną i dziećmi” (Charkiewicz, 2008, 65). Tradycyjny model rodziny, jak zdaje się sugerować Wojcieszek, prowadzi raczej do wykorzystania kobiety przez mężczyznę i sprowadzenia jej do roli darmowej pomocy domowej, nie mając przy tym nic wspólnego z altruistycznym dzieleniem się ze swoim partnerem.

Agonizm i potrzeba tożsamości zbiorowych

Ważnym motywem, przewijającym się przez niemal wszystkie filmy Przemysława Wojcieszki, jest temat konfliktu i zarazem potrzeba jego rozładowania. Ów konflikt czasem przyjmuje formę zbiorowej manifestacji, jak miało to miejsce w debiucie fabularnym, innym razem jest to antagonizm pomiędzy pojedynczymi bohaterami, albo między rodzicami a dziećmi. Konflikt w tej twórczości nie jest jednak ukazany jako coś nagannego, do czego nie powinno nigdy dojść; przeciwnie, wydaje się, że otwarty spór pozwala postaciom na ujawnienie głęboko skrywanej wewnętrznej racji i może prowadzić w konsekwencji do oczyszczenia relacji. Z tego typu sytuacją mamy do czynienia we *W dół kolorowym wzgórzem*, w którym protagonista nie może pogodzić się z faktem, że jego dawna dziewczyna poślubiła starszego brata. Jarek próbuje załatwić sprawę ugodowo, przekonując Ryśka, że Agata po prostu wybrała jego i niejako, w ramach rekompensaty, chce się z nim uczciwie podzielić pieniędzmi ze sprzedaży domu. Zakładając, że konflikt został zażegnany, mężczyzna na znak zgody podaje mu rękę, ale tamten odsuwa się, nie wierząc w jego szczerą intencję. Swoiste *katharsis* ma miejsce dopiero za sprawą pojedynku między bohaterami. Walka na pięści w gospodarskim magazynie rozładowuje emocje Ryśka, który mimo że ją

przegrywa, po raz pierwszy daje się przytulić Jarkowi. Bójka doprowadziła do pozytywnego finału, bo bracia wreszcie zaczęli ze sobą szczerze rozmawiać. Scena ta wydaje się symboliczna, ponieważ – jak uważam – można ją uznać za metaforę agonistycznej konfrontacji postulowaną przez Chantal Mouffe. Konflikt nie jest czymś, czego nowoczesna demokracja powinna się wystrzegać, ale musi on przyjąć formę, która nie niszczy samego politycznego zrzeszenia. W tym celu filozofka proponuje wprowadzenie pojęcia agonizmu na określenie relacji my/oni, w której strony konfliktu, będąc świadome niemożności zaistnienia racjonalnego rozwiązania, uznają prawomocność swoich przeciwników. Oznacza to również, że mimo konfliktu strony postrzegają siebie jako przynależne do tego samego zrzeszenia politycznego, jako dzielące to samo uniwersum symboliczne (Mouffe, 2008, 35). Postaci Ryśka i Jarka traktuję w tym ujęciu jako przedstawicieli dwóch różnych porządków ideologicznych. Podczas gdy młodszy brat wierzy we wspólnotowość, o tyle Jarek reprezentuje przeciwną postawę – zindywidualizowanego „Polaka naszych czasów”, który działa przede wszystkim we własnym interesie, a solidarność z innymi, zwłaszcza tymi słabszymi, nie ma dla niego specjalnego znaczenia. Okazuje się jednak, że reprezentanci obu formacji są ze sobą w stanie dyskutować, jeśli tylko traktują samych siebie i własne racje jako równorzędne.

Główna oś narracyjna *Made in Poland* ukazuje losy Bogusia – swoistego blokera, który pewnego dnia postanowił zbuntować się przeciw społecznej niesprawiedliwości i konsumpcyjnemu stylowi życia. Konfrontacja ma miejsce bezpośrednio w świecie przedstawionym, w którym wojnę na argumenty toczą ze sobą zdegradowany społecznie nauczyciel języka polskiego, ateista (Janusz Chabior) z księdzem, któremu Boguś niegdyś służył do mszy (Przemysław Bluszcz). W ten sposób udało się Wojcieszce zestawić przedstawicieli dwu odmiennych światopoglądowo środowisk. Twórca nie przyznaje jednak racji żadnej ze stron, ale raczej pozwala, by ich głos został usłyszany. W samej konfrontacji światopoglądów ujawnia się bowiem, jak twierdzi Mouffe, prawdziwie pluralistyczny porządek, w którym przestaje obowiązywać jeden rodzaj hegemonii (Tamże, 136).

Jednostki, by móc działać politycznie, nie mogą występować wyłącznie w swoim imieniu, gdyż, jak twierdzi Ewa Mazierska, wszelkie zmiany dotyczące np. stosunków pracy dokonywały się dopiero wówczas, gdy ci działali kolektywnie (Mazierska, 2012, 11). W związku z tym „ludzie potrzebują możliwości identyfikacji z jakąś zbiorową tożsamością dostarczającą takiej wizji ich samych, w której mogą się rozpoznać” (Mouffe, 2008, 40). Boguś z *Made in Poland* odczuwa dogłębną potrzebę wspólnoty, dlatego najpierw zwraca się do swojego byłego polonisty, by razem z nim zaczął walczyć, a w finale filmu już nie sam, jak w scenie inicjalnej, ale z niepełnosprawnym, marzącym o studiach prawniczych parkingowym Emilem (Grzegorz Sowa) staje przed swoim blokiem i wykrzykuje swój gniew.

W *Sekrecie* (2012) pojawiają się po raz kolejny bohaterowie będący reprezentantami określonych formacji społecznych. Homoseksualista i zarazem *drag queen* Ksawery (Tomasz Tyndyk) przybywa na wieś do swojego dziadka, Jana (Marek Kępiński), bo podejrzewa, że ten w trakcie II wojny światowej zabił dwóch niewinnych

Żydów. Ksaweremu towarzyszy przyjaciółka Karolina (Agnieszka Podsiadlik), z pochodzenia Żydówka, która zdecydowała się nauczyć języka jidysz, by odbudować swoją tożsamość. Wszystko wskazuje na to, że starszy mężczyzna istotnie popełnił w przeszłości okrutny czyn w obawie, że zostanie wypędzony przez żydowskich właścicieli domu, w którym zamieszkał w trakcie wojny.

Młodzi bohaterowie to reprezentanci napiętnowanych w Polsce grup społecznych, z którymi ci silnie się jednak utożsamiają. Ksawery na oczach dziadka nosi damskie stroje i ćwiczy do swoich występów, nie kryjąc się z własną „nienormatywną” tożsamością, a dziewczyna stara się zaznaczyć swoją przynależność etniczną poprzez znajomość, jak sama mówi, *języka martwych*. Identyfikacja z określoną tożsamością zbiorową, w przypadku Ksawerego – z homoseksualistami, a Karoliny – z narodem żydowskim – daje im siłę na to, by wyjść z ukrycia, i wystąpić przeciw zakłamanemu przedstawicielowi etnicznej większości, który przez lata ukrywał swoją winę, próbując zamazać ślady zbrodni. Dopominając się o symboliczne uznanie krzywd wyrządzonych grupom represjonowanym przez członków polskiego społeczeństwa, bohaterowie zdają się dążyć do odzyskania pamięci o przedstawicielach mniejszości etnicznych i seksualnych w obrębie rodzimej historii, w ramach której niezwykle rzadko pojawiają się tego typu świadectwa.

Prowincja i opór

Protagonistów wczesnych filmów wrocławskiego reżysera – Marcina i Kaśkę z *Głośniej od bomb*, czy Mikołaja i Annę z *Doskonałego popołudnia* z łatwością można określić jako tych, którzy prowincjonalną przestrzeń swojego miejsca zamieszkania nie traktują jako zło konieczne, ale wyraz oporu przeciwko często spotykanym głosom wskazującym na beznadziejność i brak perspektyw do życia w tego typu miejscach. Kluczowym komponentem owych filmów wydaje się być właśnie miejsce akcji – prowincja, której rola nie sprowadza się wyłącznie do pozostawiania tłem wydarzeń, ale jednocześnie staje się odzwierciedleniem postaw przyjmowanych przez filmowe postacie.

Głównym bohaterem *Głośniej od bomb* jest dwudziestojednoletni Marcin, mechanik samochodowy. Mężczyznę, jak zaznacza Tadeusz Lubelski, charakteryzuje wyjątkowo, jak na przedstawiciela tej profesji, wyrafinowany gust. „To miłośnik James Deana, kinoman, w którego pokoju wisi plakat *Powiewu nocy* Philipa Garrela i który słucha namiętnie brytyjskiego zespołu The Smiths, popularnego w latach 80, obecnie zapomnianego” (Lubelski, 2002, 19). Akcja filmu rozgrywa się w „beznadziejnym przemysłowym miasteczku” (tamże), w którym panuje wysokie bezrobocie, co ma bezpośredni wpływ na decyzję rodziców Kaśki, pragnących za wszelką cenę zmusić córkę do wyjazdu do Stanów Zjednoczonych. Tymczasem Marcin ma inne plany. Gdy umiera jego ojciec i ten dziedziczy po nim w spadku dom i gospodarstwo, podejmuje decyzję, że nie wyjedzie, ale spróbuje swoje dorosłe życie rozpocząć w rodzinnej miejscowości. Bohater ma świadomość trudności jakie mogą wiązać się z pozostaniem na prowincji, ale nie ulega namowom narzeczonej, proponującej mu wspólny wyjazd do Chicago i powrót z Ameryki po roku. Mężczyzna nie chce bowiem rozpoczynać

swojego życia za granicą, ale w miejscu swojego zamieszkania, do którego czuje głębokie przywiązanie. Będąc lojalnym wobec zmarłego ojca, dla którego dom i pole stanowiły zapewne dorobek całego życia, wyznaje niepopularne we współczesnych czasach przywiązanie do „własnego kawałka ziemi z jakąś przeszłością” (Gałuszka, 2003, 209), które ma dla chłopaka „siłę napędzającą i niosącą nadzieję na znalezienie sobie właściwego miejsca w rzeczywistości” (Tamże). Protagonista udaje się ostatecznie przekonać Kaśkę do pozostania w Polsce, co wywołuje awanturę z jej matką domagającą się za wszelką cenę od córki zmiany planów. Starsza kobieta swoje stanowisko argumentuje panującą na prowincji martwością życia: *Zgnijecie tu oboje. Przecież w tym miasteczku żyje się jak w więzieniu. Nie widzisz tego. Za dwadzieścia lat będziecie tacy jak ja i twój ojciec. Jak wszyscy tutaj, w tym zasranym miasteczku*. Istotny dla właściwej interpretacji tej sceny jest kontekst historycznofilmowy, albowiem matkę i ojca grają aktorzy kina moralnego niepokoju – Teresa Sawicka, znana z roli Ireny Markowskiej w *Kung-Fu* (1979) Janusza Kijowskiego, pragnącej za wszelką cenę wyrwać się z prowincji do Warszawy oraz Michał Tarkowski, który zagrał między innymi krojczego Sowę w *Personelu* (1975) Krzysztofa Kieślowskiego. Miejscem akcji większości filmów powstałych w ramach filmowego nurtu z drugiej połowy lat siedemdziesiątych był świat prowincji, będący obszarem klęski bohaterów, oazą zapyziałych ulic, „odrapanych bloków, przyrodzonej brzydoty blokowisk” (Dabert, 2003, 132). Ów przygnębiający świat miał być symbolem pauperyzacji duchowej jego mieszkańców, synonimem podrzędności, z którego bohaterowie pragną uciec do wielkiego świata metropolii, w której można odnieść sukces (Tamże, 133).

Owe intertekstualne nawiązanie do kina moralnego niepokoju ma istotne znaczenie dla wymowy całego filmu. Wskazuje mianowicie na niemożność wzajemnego porozumienia między reprezentantami młodego pokolenia, a ich rodzicami dorastającymi w odmiennych warunkach polityczno–kulturowych. O ile dla pokolenia rodziców małomiasteczkowa rzeczywistość wiąże się z degrengoladą społeczną i duchową, o tyle dla ich dzieci ta sama przestrzeń może stać się symbolem kreacji własnej, autentycznej podmiotowości. W scenie finałowej główny bohater, jakby na przekór wszystkim, którzy nie wierzą w jego sukces, wypowiada słowa: *Uwielbiam ten widok*, mając na myśli nie tylko stojącą naprzeciw niego piękną narzeczoną, ale także pejzaż w tle – szare budynki, ceglany nieotynkowany dom i niedokończoną budowę jakiejś fabryki – które mimo pozornej brzydoty są dla Marcina urokliwe. Wykorzystując kominy pobliskiej elektrowni jako lejtmotyw całego filmu, Wojcieszek zdaje się podkreślać kontestacyjną i nonkonformistyczną postawę młodych protagonistów sprzeciwiających się wizji rodziców, nakłaniających swoją córkę do zagranicznego wyjazdu. Okazuje się, że prowincjonalność nie zależy od położenia geograficznego, ale raczej od stanu ducha. Marcin i Kaśka prowincjonalność lokują zatem w stanie umysłu, a nie w lokalizacji geograficznej, bowiem tylko od nich i ich własnej aktywności zależy, czy będą prowincjuszami, czy też staną się „światowcami”.

Filmowa przestrzeń Gliwic w *Doskonałym popołudniu* funkcjonuje na zasadzie opozycji wobec Warszawy, z której pochodzi Mikołaj. Na pytanie znajomego o powód zamieszkania na Śląsku, bohater odpowiada, że od zawsze chciał wyjechać z

rodzinnego miasta do czego przyczyniły się nieustanne kłótnie z matką i jej kochankami. Na studia polonistyczne wyjechał do Katowic, gdzie poznał swoją przyszłą narzeczoną, z którą następnie zamieszkał w Gliwicach. Niechęć do Warszawy deklaruje także kolega narzeczonych (Piotr Rogucki), który z roku spędzonego na warszawskiej socjologii pamięta głównie tych, którzy układali sobie karierę *zaraz po wyjściu z pociągu na Centralnym*.

Antywarszawska wymowa filmu została podkreślona także w równoległe prowadzonym wątku rodziców Mikołaja, którzy po dwunastu latach separacji, ponownie spotkali się przy okazji wspólnej podróży na ślub syna. Jak wynika z przebiegu akcji, małżonków poróżniła właśnie Warszawa, z której wywodzi się matka protagonisty. Ojciec – wrocławianin, dawny opozycjonista, był – jak stwierdza jego syn w scenie inicjalnej – *zbyt prostolinijny na karierę w stolicy*, a do tego nie potrafił uszanować inteligenckich przyjaciół żony. Prostolinijność ojca, byłego tramwajarza, który w wolnej Polsce założył firmę transportową, swoistego prowincjusza z Wrocławia, gdzie *wszyscy są ze wschodu*, została skonfrontowana z warszawskim etosem inteligenta, który uosabia posiadająca wyższe wykształcenie Maria. Kobieta w jednej ze scen wypomina mężowi prostackie zachowanie sprzed kilkunastu lat, kiedy to ten powodowany furją, wyrzucił jej przyjaciół z mieszkania, co stało się bezpośrednim powodem ich późniejszego rozstania. Jak jednak wskazuje reżyser, przedstawiciele warszawskiej inteligencji po transformacji ustrojowej ulegli degradacji społecznej i etycznej, o czym świadczy obecna praca Marii w redakcji podrzędnej gazetki rozdawanej w stołecznym metrze, czy nielojalność dawnych znajomych, którzy w wyniku przemian gdzieś się rozpiechli i zerwali z kobietą kontakt. Z kolei powiązana z prowincjonalizmem prostolinijność bohatera i jego wierność wobec dawnych ideałów okazuje się czymś cennym, bo nieprzemijalnym.

Można stwierdzić, że Gliwice funkcjonują w *Doskonałym popołudniu* jako miejsce ucieczki i jednocześnie oporu przed skomercjalizowaną rzeczywistością Warszawy. W tym kontekście przestrzeń miasta staje się alegorią dążenia do ideałów, braku zgody na przeciętność, także w wymiarze artystycznym, miejscem, gdzie rodzą się nurty alternatywne, a twórcy nie są spętani wolnorynkowym nakazem koncentrowania się wyłącznie na zyskach. Taką wizję prowincji przedstawił w swoim artykule Czesław Robotycki, pisząc o kontrkulturach sięgających „do pokładów ludowości i prowincjonalności, by propagować pewne style życia, teatr, formy ekspresji jako ideowy protest przeciw bezduszności stechnicyzowanego życia” (Robotycki, 2008, 8).

Mikołaj i Anna, podobnie zresztą jak Marcin z *Głośniej od bomb*, wbrew stereotypowym przekonaniom odnoszącym się do rzekomego braku zainteresowania sztuką wśród mieszkańców niewielkich miasteczek, są kulturą żywo zainteresowani czego dowodem jest wspomniany już wyrafinowany gust muzyczny i filmowy mechanika samochodowego. Z kolei narzeczeni z *Doskonałego popołudnia*, oprócz zainteresowania współczesną rodzimą prozą, przejawiają także zamiłowanie do zespołów undergroundowych. W jednej ze scen można zauważyć, jak świetnie się bawią na koncercie niszowego wykonawcy. W dodatku klub jest po brzegi wypełniony

podobnymi do nich, spragnionymi artystycznych wrażeń młodymi ludźmi. Tym samym Wojcieszek polemizuje z zarzutem niskiego kapitału kulturowego mieszkańców Śląska, będącego rezultatem zaszłości historycznych jeszcze z okresu zaborów, kiedy to region uchodził zwłaszcza w wymiarze kulturowym za skrajnie peryferyjny (Zarycki, 2010, 276). O ile starsze pokolenie, zdaje się twierdzić reżyser, jest skupione głównie na zarabianiu pieniędzy, co zapewne wynika z wywodzącego się z okresu PRL-u doświadczenia powszechnego niedoboru, o tyle generacja ich dzieci dorastających na Śląsku już po transformacji ustrojowej i wchodzących w dorosłość na przełomie wieków, stara się aktywnie partycypować w kulturze, często alternatywnej, a więc wymagającej w odbiorze wyższych kompetencji kulturowych.

Podsumowanie

W swojej recenzji *Made in Poland* Błażej Hrapkowicz przywołuje wypowiedzi Przemysława Wojcieszka stanowiące *credo* jego twórczości. Wynika z nich, że reżyser uznaje siebie za kontrkulturowego partyzanta i *outsidera*, który poprzez swoje filmy chce uderzać w system i dostrzegalną w Polsce „neoliberalną pogardę dla humanistów, mniejszości, biedoty” (Hrapkowicz, 2011, 80). Efektem tego założenia są tworzone przez niego alternatywne narracje, mające podważyć dogmaty będące pokłosiem hegemonicznych ideologii, jak również sama metoda pracy – tworzenie poza głównym obiegiem produkcyjnym i dystrybucyjnym.

Zgodnie z tezami Chantal Mouffe, reżyser w swoich filmach dekonstruuje iluzję powszechnego konsensusu, forsowanego przez siły liberalne, wskazując, że każdy porządek jest polityczny, bo stoi za nim określona ideologia. W tym celu „oddaje” głos bohaterom, którzy w różnoraki sposób czują się wykluczeni z głównego nurtu społeczeństwa i w konsekwencji skazani na funkcjonowanie na jego marginesie. Przyczyną marginalizacji może być niekorzystna sytuacja ekonomiczna, ale także niewłaściwe pochodzenie etniczne czy mniejszościowa orientacja seksualna. Jego bohaterowie nie godzą się na ową podrzędną pozycję pragnąc, by głoszone przez nich racje zostały wysłuchane. Upominając się o siebie, stawiają opór *mainstreamowym* dyskursom zdominowanym przez wartości neoliberalne, które zawładnęły umysłami Polaków po 1989 roku. W tym kontekście w sposób szczególnie dramatyczny wybrzmiewa potrzeba solidarności społecznej i tożsamości zbiorowych, których brak doskwiera właśnie protagonistom, bo ci są zbyt słabi, by móc cokolwiek wywalczyć w pojedynkę. To dlatego Ewa z debiutu fabularnego pragnie wziąć udział w zbiorowej demonstracji, a Boguś z filmu z 2010 roku z taką determinacją poszukuje sojusznika w walce przeciw systemowi. W konsekwencji stają się oni ofiarami silniejszych, którzy z racji na posiadany kapitał, są w stanie przeforsować swoje interesy. Konflikt, jak pokazuje Wojcieszek zgodnie z postulatami teorii krytycznej, nie dokonuje zatem erozji demokracji, a wręcz przeciwnie – jest konieczny, by mogła ona właściwie funkcjonować.

Znamienne wydają się rozbieżne opinie krytyków polskich i zagranicznych w kontekście *Made in Poland*, bowiem w Niemczech film uznano za świeży i oryginalny, w Polsce natomiast przyjęto go chłodno. Przyczyny takiego stanu rzeczy recenzent

Error! Use the Home tab to apply Nagłówek 2 to the text that you want to appear here.

upatruje w braku znajomości realiów Polski XXI wieku przez krytyków zza Odry (Hrapkowicz, 2011, 80). Czy przypadkiem nie jest jednak tak, że to w ojczyźnie Przemysław Wojcieszek nie jest do końca rozumiany, skoro czarno-biały utwór uznawany jest za opis współczesności mimo wyraźnie dostrzegalnej stylizacji? Reżyser co prawda tworzy filmy o polskim tu i teraz, ale jednocześnie celowo nie konstruuje bohaterów obdarzonych psychologiczną głębią, bo nie to jest jego zamierzeniem. W zamian dokonuje upolitycznienia rodzimej rzeczywistości, wskazując na ideologię jaka kryje się za tym, co zostało uznane za „naturalne” i zgodne ze zdrowym rozsądkiem, a więc na neoliberalny kapitalizm. Pozorny realizm kreowanego przezeń świata należy zatem wziąć w nawias, a skierować uwagę w kierunku sensów abstrakcyjnych, których istota zawiera się, w mojej opinii, właśnie w pojęciu polityczności.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, 2008, *Homo Sacer. Suwerenna władza I nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Aldrige, Alan; 2006, *Konsumpcja*, przeł. Maciek Żakowski, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Barker, Chris; 2005, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Beck, Ulrich; 2004, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. Stanisław Cieśla, Warszawa: Scholar.
- Bierczyńska, Dominika; 2013, *Sekret*; w: *Kino*, nr 4, s. 70.
- Bogdan, Michał; Przybylski, Maciej; 2012, *Rodzaje kontestacji i metody neutralizowania sprzeciwu we współczesnej kulturze*, w: *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, Waldemar Kuligowski, Adam Pomieciński (red.), Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 93 – 117.
- Brecht, Bertold; 1959, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, w: *Dialog*, nr 7, s. 118 – 127.
- Brecht, Bertold; 1979, *Uwagi do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”*, przeł. Roman Szydłowski i in., w: *tegoż, Dramaty, t. 1*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Charkiewicz, Ewa; 2008, *Od komunizmu do neoliberalizmu. Technologie transformacji*, przeł. Ewa Mazierska; w: *Ewa Majewska, Janek Sowa (red.), Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm i jego krytyki*, Kraków: Korporacja Ha!art, ss. 23 – 84.
- Czapliński, Przemysław; 2003, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków: Universitas, Kraków.
- Dabert Dobrochna, 2003, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Fiske John; 1999, *Podstawy badań nad komunikowaniem*, przeł. Aleksandra Gierczak, Wrocław: Astrum.
- Gałaszka, Karolina; 2003, *Kocham ten kraj. O pewnym młodym polskim pokoleniu*, *Kwartalnik Filmowy*, nr 43, ss. 203 – 212.
- Harvey, David; 2008, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. Jerzy Paweł Listwan, Warszawa: Książka i Prasa.
- Hrapkiewicz, Błażej, 2011, *Made in Poland*; w: *Kino*, nr 5, s. 80.
- Jopkiewicz, Tomasz, 2005, *Jestem tu i będę tu. Kino Przemysława Wojcieszka*; w: *Kino*, nr 3, ss. 28 – 30.
- Klejsa, Konrad; 2008, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Lubelski Tadeusz, 2002, *Po stronie marzeń*; w: *Kino*, nr 4, s. 19.
- Maniewski, Maciej; 2007, *Doskonałe popołudnie*; w: *Kino*, nr 4, s. 68.

Error! Use the Home tab to apply Nagłówek 2 to the text that you want to appear here.

- Mazierska, Ewa; 2014, *From Self-Fulfilment to Survival of the Fittest. The Representation of Work in European Cinema from the 1960s to the Present Day*, Oxford – New York: Berghahn Books.
- Mazierska, Ewa; 2012, *Polish Postcommunist Cinema and the Neoliberal Order*; w: *Images*, vol. XI, No. 20, s. 53 – 63.
- Meller, Marcin; 2002, *O Przemku, co filmy kręci*; w: *Polityka*, nr 50, s. 62 – 64.
- Mouffe, Chantal; 2015, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mouffe, Chantal; 2008, *Polityczność*, przeł. Joanna Erbel, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Przyłipiak, Mirosław; 1994, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Robotycki, Czesław; 2008, „Prowincja” z antropologicznego punktu widzenia. Refleksja z perspektywy dylematów komunikacji kulturowej; w: *Konteksty*, nr 2, ss. 7 – 13.
- Sobolewski, Tadeusz; 2004, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków: Znak.
- Sowa, Jan; 2003, *Dezerterzy społeczeństwa konsumpcji*, w: Piotr Marecki, Jan Sowa (red.), *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, Kraków: Rabid, ss. 3 – 9.
- Zarycki, Tomasz; 2010, *Peryferie. Nowe ujęcia zależności centro–peryferyjnych*, Warszawa: Scholar.

Biogram

Grzegorz Wójcik – absolwent filmoznawstwa i socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2016 roku ukończył doktorat poświęcony bohaterom filmowym i literackim spod znaku pokolenia „Tekstyliów” przygotowany w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych Instytutu Filologii Polskiej krakowskiego Uniwersytetu Pedagogicznego. Równocześnie doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, gdzie zajmuje się współczesnym kinem frankofońskim. Interesuje się antropologią filmu, socjologią kultury oraz współczesnym kinem europejskim, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii polskiej i francuskiej (frankofońskiej).