

HORYZONTY KINA

Sebastian Jagielski

PRZERWANE EMANCYPACJE

Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982

universitas

PRZERWANE EMANCYPACJE



Komitet redakcyjny:
Małgorzata Radkiewicz, Krzysztof Loska,
Tadeusz Lubelski (przewodniczący)

23

Seria TAiWPN Universitas *Horyzonty Kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historycznofilmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

Sebastian Jagielski

PRZERWANE EMANCYPACJE

Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Sebastian Jagielski, 2021
© Copyright for the Polish edition by Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2021

ISBN 978-83-242-3768-5
e-ISBN 978-83-242-6592-3
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Tadeusz Lubelski

Recenzje
dr hab. Marcin Adamczak, prof. UAM
dr hab. Monika Talarczyk, prof. PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi

Opracowanie redakcyjne
Jolanta Stal

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Na okładce
Kadr z filmu *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego

www.universitas.com.pl

Grzegorzowi

Spis treści

Wprowadzenie. ODCHYLENIE, WYKRĘCENIE, ODRUTYNIZOWANIE 9
Ciało w ruchu 9
Eksces jako nowa struktura odczuwania 18
Obrazy-wybuchy 39

Część I: KONTRWSPÓLNOTA 55
1. Transnarodowe ciało w roku 1968 57
Socjalistyczny przedmiot pożądania 63
Nagonka antysemicka 69
Długi cień wstrętu 77
Widzom prosto w oczy 81
2. Na peryferiach kontrkultury 85
Trauma, patos i reparacja 87
Nowy moment 98
Grotowski, Kościół i ekstaza 102
Przebite ciało, pobudzone społeczeństwo 120
3. Oczyścić naród 129
Walka z wpływem 129
Patriotyczny seryjny morderca 139
Ciało tańczące 144
Wykręcony świat 150

Część II: KŁOPOTLIWY FEMINIZM 161
1. Eksces emancypacji 163
Rozproszone genealogie 165
Polityki przyjemności 171
„Czy tej sceny stuszować nie można?" 178
2. Obce ciało 183
Gwiazda w remizie 183
Atrapa kobiecości 192
Turbo awans 204
3. Szok seksualny 213
Lucy Zucker się klei 213
Zniewala czy wyzwala? 229
Porzucone narracje 245

Część III: NIESAMOWITY LUD 255
1. Powrót wypartego 257
Melodramat egalitarystyczny? 263
Klasowe niesamowite 266
Polityczna nieświadomość 274
2. Rebelia niewolników 277
„Nie do przyjęcia" 277
„Oni chcą zająć nasze miejsce" 290
Trans jako opór 307
3. Awans i rewanż 313
Koniec marksizmu 313
Wieś jako skamielina 324
Trupy PRL-u 339

Podziękowania 355
Nota bibliograficzna 357
Bibliografia 359
Summary 381
Indeks filmów 387
Indeks nazwisk 393

Wprowadzenie.
Odchylenie, wykręcenie, odrutynizowanie

Ciało w ruchu

Agnieszka nie traci czasu. Wciąż jest w ruchu, gdzieś biegnie, czegoś chce, czegoś się domaga. Bohaterka *Człowieka z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy realizuje finansowany przez telewizję film dyplomowy o przodowniku pracy, zdegradowanym bohaterze z okresu stalinowskiego, Mateuszu Birkucie. Ale szybko okazuje się, że temat jest niecenzuralny. Musi więc walczyć. Wciąż niespokojna i w nieustannym oczekiwaniu: śpi w salce projekcyjnej albo w roburze, nie traci czasu na jedzenie (w drodze przegryzie jabłko albo kanapkę, albo wypije kawę montażystce), ma tylko worek, w którym trzyma cały dobytek, bo tak, jak mówi, łatwiej robić filmy. „Trochę wymyślona – ale jako córka kolejarza z małego miasteczka musi siebie jakoś wymyślić, żeby w ogóle zaistnieć w tym niełatwym świecie. Dlatego jest sztuczna, agresywna, zmanierowana, zawzięta”[1] – mówił Wajda po premierze filmu. Co istotne, Wajda wiąże jej sposób bycia, jej drapieżny styl z pochodzeniem, z awansem społecznym: wywodząca się z małego miasteczka córka kolejarza kończy studia reżyserskie i niczego się nie boi. Działa, tworzy i inicjuje. A nadawca obrazów nie może oderwać od niej wzroku: tylko nią się interesuje i tylko za nią podąża. Albo przed nią, jak w słynnej

[1] Andrzej Wajda, *Film kręcony przez życie*, rozm. Krystyna Nastulanka, w: *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, wybór i oprac. Wanda Wertenstein, WL, Kraków 1991, s. 113.

scenie inicjalnej rozgrywającej się na korytarzu TVP. Korytarz okazuje się (za) długi i (za) ciasny. Ciągnie się niemal w nieskończoność: mnóstwo pokoi, dziesiątki ludzi siedzących przy biurkach, każdy zna swoje miejsce. I ruch ciała Agnieszki rozsadza tę klaustrofobiczną rzeczywistość. Naznacza ją innym rodzajem doświadczenia afektywnego i nową cielesną ekspresją. Bohaterka przekonuje sceptycznego redaktora telewizji odpowiedzialnego za film, żeby ten pozwolił jej go zrealizować. On, że temat lat 50. „to są kolosalne kłody, potrzaski, sto różnych pułapek, sprawy niewyjaśnione, zbyt ciemne", a my doskonale wiemy, że te przeszkody, kłody i potrzaski to coś w sam raz dla naszej superbohaterki. „Ja muszę to zrobić – krzyczy – ja nie mogę zrobić innego filmu". Twierdzi, że lata 50. to młodość jej ojca, że wie o tej epoce absolutnie wszystko. Potem okaże się, że w istocie wiedziała niewiele, ale to nie ma żadnego znaczenia. Ważne, że jej anarchistyczna energia, niekontrolowana cielesna intensywność zakłóca obowiązujące *status quo*, niesie ze sobą transformacyjny potencjał i rozsadza narrację wspólnotową (choć ta ostatecznie, po 1981 roku, zawłaszczy i ciało Agnieszki, i sam film). Wajda, realizując *Człowieka z marmuru*, przeczuwał, że ta dziewczyna okaże się zapowiedzią nieuświadomionej jeszcze przez społeczeństwo polskie przyszłości: „Młoda widownia z dala od wielkich centrów zobaczy w niej dziewczynę przyszłościową. Mnie się wydaje, że w niej naprawdę zmaterializował się nieuświadomiony jeszcze typ współczesnej dziewczyny. Widownia czasem po prostu ulega pewnej energii, sile, emanującej z ekranu"[2].

Wcielająca się w rolę Agnieszki Krystyna Janda nie odmawia – jak Lucyna Winnicka w *Grze* (1968) Jerzego Kawalerowicza – bycia reżyserowaną, jej po prostu nie da się reżyserować. Wajda wysyłał ją na plan *Niedzielnych dzieci* (1976) Agnieszki Holland[3], żeby podpatrywała reżyserkę przy pracy i dawał jej odważne rady: „Amerykanie robią filmy z samymi mężczyznami – wspominała po latach Janda – i zapytał, czy wobec tego nie mogłabym zagrać mężczyzny?"[4]. A tak mówił o tym sam reżyser: „Ona ma męski temperament. (...) Krysia Janda gra jak Nicholson. Zaryzykowałbym twierdzenie, że jest najzdolniejszym chłopcem,

---

[2] Tamże.

[3] W pierwszej wersji, tej z pierwszej połowy lat 60., protagonistka miała być wzorowana na Agnieszce Osieckiej. Dziesięć lat później inspiracją dla Wajdy okazała się już inna Agnieszka – Agnieszka Holland.

[4] Krystyna Janda, Bożena Janicka, *Gwiazdy mają czerwone pazury*, W.A.B., Warszawa 2013, s. 57.

z jakim się zetknąłem od czasów Zbyszka Cybulskiego”[5]. Janda w *Człowieku z marmuru* łączy w sobie męski temperament Jacka Nicholsona, queerowy szyk Davida Bowiego (buty na koturnach i wzorzysta podkolanówka) i gwiazdorską aurę Jane Fondy (chociaż ubrana jest w kostium Marii Schneider z *Ostatniego tanga w Paryżu*, *Ultimo tango a Parigi*, 1972, reż. Bernardo Bertolucci). Ta wiązana przez niektóre feministyczne krytyczki z mizoginią płciowa ambiwalencja budziła w latach 80. opór: esencjalizujące kobiecość autorki zarzucały Wajdzie, że nie kreuje on kobiety, lecz – jak ujmuje to Maria Kornatowska – „młodzieńca w damskim przebraniu”[6] albo, jak chce Bożena Umińska: „młodego wojownika” performującego „powinność moralną”[7]. Inaczej zobaczyły Agnieszkę dopiero badaczki polskiego kina kobiet w pierwszych dekadach XXI wieku, które broniły jej przed zarzutami o antyfeminizm. Przykładowo Monika Talarczyk uważa ją za ważne ogniwo historii kina kobiet w PRL-u. Nie tylko analizuje ją jako środkowoeuropejskie echo drugiej fali feminizmu, lecz przede wszystkim jako figurę wiążącą doświadczenia różnych pokoleń kobiet reżyserek w okresie PRL-u (Agnieszka Osiecka, Barbara Sass, Agnieszka Holland)[8]. I ta feministyczna figura – jak sądzę – niesie ze sobą rebeliancki – by nie rzec: queerowy – potencjał, ale nie pomimo swojej płciowej niejednoznaczności, a właśnie ze względu na nią. W owym łączeniu tego, co kobiece i męskie, aktywne i pasywne tkwi siła Agnieszki, której nie sposób pochwycić w żadne stereotypowe i normatywne ramy[9]. W sekwencji inicjalnej, opuściwszy gmach telewizji, staje ona na długich, rozstawionych szeroko nogach – nogach w butach na

---

5 Andrzej Wajda, *Film kręcony przez życie*, dz. cyt., s. 113.

6 Maria Kornatowska, *Eros i film*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1986, s. 178.

7 Bożena Umińska, *Kwiat, zero, ścierka*, „Kino” 1992, nr 4, s. 9–10.

8 Warto dodać, że w tak ujętej historii kina kobiet rola inspiratora przypada – zdaniem Talarczyk – figurze Ojca. A jest nią Andrzej Wajda (Monika Talarczyk-Gubała, *Ewa vs. Agnieszka. Reprezentacje reżyserek w wybranych filmach Andrzeja Wajdy i Barbary Sass*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77–78, s. 282–297). Na feministyczny potencjał Agnieszki zwracają uwagę także: Elżbieta Ostrowska, *Krystyna Janda: The Contradictions of Polish Stardom*, w: *Poles Apart: Women in Modern Polish Culture*, red. Helena Goscilo, Beth Holmgren, Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 37–64, i Ewa Mazierska, *Agnieszka and Other Solidarity Heroines of Polish Cinema*, w: Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York–Oxford 2006, s. 92–98.

9 Ową płciową ambiwalencję pozytywnie waloryzowała też Urszula Kurnik. Nie łączyła jej jednak z queerowością, lecz z figurą androgyne (*Agnieszka z „Człowieka z marmuru” Andrzeja Wajdy – androgyn ze skazą*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. Sebastian Jagielski, Agnieszka Morstin-Popławska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 173–190).

koturnach – ręce trzyma pewnie na biodrach, co kamera przedstawia z żabiej perspektywy, dodatkowo ją monumentalizując i uniezwyklając, i pokazuje prowokacyjnie w stronę TVP „wała". W tym samym momencie na ścieżce dźwiękowej rozbrzmiewa elektroniczne, nasycone pulsującym, niespokojnym rytmem disco Andrzeja Korzyńskiego z ekstatyczną i erotyczną wokalizą Alibabek (wydechy i okrzyki). To jest bunt. Ale nie bunt normatywny, patriotyczny czy romantyczny, a bunt kontrkulturowy[10]. Jeśli domeną Agnieszki jest ruch, to zdecydowanie jest to ruch skierowany przeciw. Ale nie tylko, a nawet nie przede wszystkim przeciw władzy komunistycznej, jak zwykle się go ujmuje, lecz przeciw normom, granicom i skostniałym hierarchiom. Wajda mówił po premierze filmu: „Chciałbym przez tę postać powiedzieć młodym: starajcie się być tacy jak ona! Zbudźcie się!"[11].

Szybkiego ruchu Wajdzie od dawna w kinie polskim brakowało. Kilka lat wcześniej, tuż po powrocie z Jugosławii, gdzie kręcił *Bramy raju* (*Gates to Paradise*, 1967) i gdzie zachwycił się młodymi, grającymi energicznie aktorami angielskimi, narzekał na polskich, niepotrafiących grać intensywnie aktorów:

> Nasi aktorzy nie znają tego podniecenia, tej umiejętności zaczynania od razu maksymalnie wysoko. Tamci (...) nadają od razu swojej postaci pewien rytm, który jest czymś innym niż tak zwana naturalność. Ta naturalność zabija nasze aktorstwo. Przecież naturalność nie jest żadnym środkiem artystycznym. Naturalność jest tylko bezradnością wobec postaci, którą się gra, wobec świata[12].

---

[10] Preferuję pojęcie „kontrkultura" zamiast „kontestacja", ponieważ pojęcie to nie odsyła tak wyraźnie do masowego buntu młodych ludzi z lat 60. i 70. wymierzonego przeciwko dominującej i dysfunkcyjnej cywilizacji industrialnej, lecz akcentuje na bardziej ogólnym poziomie sprzeciw grup mniejszościowych wobec dominujących w społeczeństwie opresyjnych norm i wartości. Pojęcie „kontrkultura" mocniej kładzie też nacisk na postawy nienormatywne wewnątrz danej kultury, określonego społeczeństwa, a nie pomiędzy różnymi kulturami i społeczeństwami, i zwykle bywa stosowane do różnych okresów historycznych (por. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat 60. i 70.*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008).

[11] Andrzej Wajda, *Film kręcony przez życie*, dz. cyt., s. 112.

[12] Tenże, *Obsesja historii. Tradycja romantyczna*, rozm. Bolesław Michałek, w: *Wajda mówi o sobie...*, dz. cyt., s. 51. Bliski temu, co Wajda mówi o „naturalności" gry aktorskiej, jest namysł Jerzego Grotowskiego nad aktorem nienaturalistycznym czy aktorem kompozycji: „Człowiek w stanie uniesienia, duchowego maksimum, zaczyna tworzyć znaki, tańczyć, rytmicznie artykułować, śpiewać: to znak, a nie potoczna naturalność jest właściwą nam elementarną ekspresją" (Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*,

Wtórował mu inny orędownik dynamicznego ruchu (raczej zapętlonego niż linearnego) – Andrzej Żuławski:

> w Polsce bardzo powoli wszyscy grali. Polska żyła [w latach 60. – S.J.] w zwolnionym rytmie. PRL był, o czym zapominamy dzisiaj, krajem wolnym, bo wszystko toczyło się bardzo wolno. Grali powoli, był czas na wszystko, w kolejce się stało, w restauracji się siedziało trzy godziny. (...) W komunizmie panowały zupełnie inne rytmy niż na świecie. I mnie ten rytm potwornie irytował[13].

I Wajda, i Żuławski – wróciwszy do kraju z zagranicy – jako pierwsi zerwali z powolnością i statycznością rodzimego kina. A na Zachodzie wtedy wrzało: ruchy rewolucyjne w Trzecim Świecie i dekolonizacja, protesty przeciwko ograniczaniu wolności słowa i przeciwko wojnie w Wietnamie, ruch na rzecz praw obywatelskich Afroamerykanów w USA, druga fala feminizmu i zamieszki w Stonewall Inn, pigułka antykoncepcyjna i wolna miłość, rozkwit sztuki zaangażowanej, nowych fal i kultury popularnej. Żuławski i Wajda wsłuchiwali się w te rebelianckie nastroje uważnie. Ale przyspieszenie, jakie pojawia się w ich filmach na przełomie lat 60. i 70., ma źródło nie tylko w praktykowanym na Zachodzie kontrkulturowym oporze, lecz także w lokalnym kontekście. Innymi słowy, impuls energetyczny przyszedł wprawdzie z Zachodu, ale związany został z polskim doświadczeniem, polską tradycją i dziedzictwem, i to w Polsce został zdetonowany. Widać to wyraźnie także w *Człowieku z marmuru*, filmie opowiadającym o dwóch rewolucjach, dwóch najbardziej dynamicznych okresach PRL-u: stalinizmie (odbudowa kraju, ogromne migracje ze wsi do miast, rozwój przemysłu itd.) i epoce Gierka (rozszczelnienie granic, podniesienie stopy życiowej, rozbudzanie aspiracji konsumpcyjnych itp.).

Otwierające *Człowieka z marmuru* czarno-białe kadry *Polskiej Kroniki Filmowej*, którym towarzyszą optymistyczne słowa socrealistycznej piosenki, następują po sobie w szybkim tempie. Ujęcia uśmiechniętego Mateusza Birkuta (Jerzy Radziwiłowicz), układającego energicznie na budowie cegły, przemawiającego na wiecu i dumnie pozującego do rzeźby, zderzono z dynamicznymi obrazami ludu maszerującego w pochodzie pierwszomajowym, dźwigającego ogromny portret Stalina

---

w: tegoż, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek i inni, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 247).

[13] Piotr Kletowski, Piotr Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 166.

i wiwatującego na widok radosnego Bieruta. Ten ciąg kadrów zamyka ujęcie przedstawiające robotników zdejmujących ze ściany kamienicy podobiznę Birkuta. Wtedy akcja przenosi się do współczesności: czarno-białe zdjęcia zostają wyparte przez zdjęcia barwne, a posągowy Birkut przeobraża się w Agnieszkę w dżinsowych szwedach. Symptomatyczne, że epoka stalinowska została przez Wajdę skojarzona z szybkim montażem, co odsyła nas do radzieckiej szkoły montażu, podczas gdy lata 70. z popularnym wtedy w kinie amerykańskim i zachodnioeuropejskim długim *travellingiem*. Jeśli w formie filmu rzeczywiście materializuje się duch czasu, to co o stalinizmie mówi szybki montaż, a co o latach 70. długa jazda kamery? W przypadku tego pierwszego ruch ciała wewnątrz kadru jest ograniczony: oglądamy zwykle drobne poruszenia, trudne do uchwycenia przesunięcia. Widz odnosi wrażenie, że ciała zostały w tych nieruchomych kadrach uwięzione, nie mogąc się z nich wydostać. Przypomina to skonwencjonalizowane socrealistyczne przedstawienia ukazujące bohaterów zaklętych w statyczne pozy. Jak gdyby każdy ich gest był dyktowany przez opresyjną władzę[14]. Jeśli zatem szybki montaż podporządkowuje sobie ciało, bo nie pozostawia zbyt wiele czasu na jego ruch, to długi *travelling* owo ciało uwalnia. Mobilność Birkuta okazała się pozorna, bo była kontrolowana i ograniczana przez system (jak w przypadku montażu: ruch od kadru do kadru zależy od decyzji reżysera czy montażysty), podczas gdy mobilność Agnieszki wydaje się niczym nieograniczona. To ruch jej ciała determinuje ruch kamery, a nie odwrotnie. Brian Massumi rozróżnia dwie koncepcje ruchu: pierwsza rejestruje zmianę położenia ciała między początkową i końcową pozycją (Birkut), druga z kolei wskazuje, że ciało w ruchu w żadnej pozycji, przez którą przechodzi, nie jest bardziej obecne niż w innej; nigdzie nie jest trwale usytuowane, nieustannie rozwijając swój potencjał zmiany (Agnieszka)[15]. Ciało Agnieszki, będąc w ruchu, przemieszcza się – inaczej niż unieruchomione (w kadrze i w systemie) ciało Birkuta – po-

---

[14] Dokładnie taki rys epoki stalinowskiej i sztuki socrealistycznej wydobył w swoich eksperymentalnych filmach Wojciech Wiszniewski (*Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*, 1973; *Wanda Gościmińska, włókniarka*, 1975). Wajda zapytany w czasie spotkania w DKF „Kwant" pod koniec lutego 1977 roku, czy realizując *Człowieka z marmuru*, nie inspirował się filmami Wiszniewskiego („czy nie czuje zależności"), odparł, że widział „film o Bugdołach", ale spojrzenie Wiszniewskiego, „opętanego" polskim socrealizmem, „jest inne", gdyż uważa on, że w latach 50. ukryta jest „jakaś tajemnica". Wajda zaproponował Wiszniewskiemu, by pełnił na planie *Człowieka z marmuru* funkcję asystenta. Ten jednak odmówił (maszynopis w Archiwum Andrzeja Wajdy).

[15] Brian Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham–London 2002, s. 1–21.

między pozycjami; nie mogąc więc ustalić jego trwałego miejsca, nie sposób pochwycić je w ideologiczne ramy, binarne kategorie czy normatywne schematy. Ciało w ruchu to ciało, które otwiera się na zmianę, które – uruchamia zmianę.

Sekwencja inicjalna *Człowieka z marmuru* kończy się w Muzeum Narodowym, dokąd Agnieszka przyjeżdża z ekipą filmową, żeby zarejestrować na taśmie filmowej pomnik Birkuta ukryty w magazynie. Bohaterka z ekipą i pracownicą muzeum pokonują w pośpiechu kolejne sale wypełnione portretami, pejzażami – niczym, co mogłoby przykuć uwagę kamery. Zmiana prędkości – spowolnienie – następuje dopiero wtedy, gdy docierają do magazynu wypełnionego zakazaną sztuką socrealistyczną. Strażniczka archiwum nigdy nie pozwoli, by reżyserka zrealizowała tam zdjęcia. Staje się więc blokującą ruch przeszkodą. Jak archonci z *Gorączki archiwum* Jacques'a Derridy, będący strażnikami dokumentów. To oni, dysponując władzą nad archiwum, decydują, co może się w nim znaleźć, kto ma do niego dostęp i jak należy zgromadzonych tam dokumentów używać. Gdy rzeczy, dokumenty, dzieła sztuki trafią do archiwum, natychmiast podlegają „udomowieniu oraz uwięzieniu"[16]. Co ciekawe, Wajda w niesamowity sposób uchwycił owo uwięzienie rzeczy: Agnieszka wchodzi do środka i nagle rozlega się dźwięk sławiących socjalizm pieśni oraz aplauz ludu. Patrzy na porzucone pomniki, ale i one patrzą na nią (efekt ten reżyser osiąga, umieszczając kamerę po obu stronach metalowej siatki oddzielającej bohaterkę od marmurowych posągów). Tym samym zamknięte pomniki wzywają ją do ich uwolnienia albo chociaż uwolnienia ich zapomnianych historii. Superbohaterka idzie za tym wezwaniem. Wytrychem zrobionym ze spinki do włosów włamuje się pod nieobecność strażniczki do magazynu, gdzie znajduje się posąg Birkuta, i nielegalnie go filmuje. Gdy pracownica muzeum wraca, Agnieszka złośliwie pyta ją, czy może w tym miejscu zrealizować zdjęcia. „Zdjęcia? Tutaj?" – dziwi się kobieta. I dodaje, że dyrektor zabronił wpuszczać kogokolwiek do tego magazynu. Jeśli rację ma Derrida, pisząc, że instytucja archiwum umacnia system patriarchalny, że bez patriarchatu „żadne archiwum nie mogłoby się pojawić ani w ogóle zdarzyć"[17], to jak rozumieć fakt, że na straży tej instytucji w *Człowieku z marmuru* stoją kobiety (pracownica muzeum, montażystka)? To one pilnują dokumentów, żeby prawda o stalinowskim systemie nie wyszła na jaw. Ale też – trzeba przyznać – nie zajmują się tym nazbyt gorliwie.

---

[16] Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 10.

[17] Tamże, s. 12.

Na owo naruszenie szczelności archiwum w pewien sposób przyzwalają: pracownica muzeum pozwala, by dźwiękowiec odwrócił jej uwagę, a Agnieszka w tym czasie wykradła wizerunek Birkuta; montażystka tymczasem najpierw jest rozdrażniona niesforną pozą debiutantki, ale potem – widząc jej zaangażowanie – nie tylko otwiera przed nią magazyny telewizji (udostępnia najciekawsze materiały), lecz także staje w jej obronie w starciu z decydentami. Ostatecznie strażniczki „wyrażającego prawo”[18], stabilizującego porządek patriarchalny archiwum umożliwiają Agnieszce wydobycie z niego niedostępnych obrazów i wyprowadzenie z nich nieznanych dotąd znaczeń[19].

Napięcie między ciałem w ruchu (zmiana) a logiką archiwum (prawo, norma, porządek) każe nam szukać nowych konstelacji (obrazów) i pozycji (ciał)[20]. Znaczące wydają mi się dwie figury, jakie przybiera ciało Agnieszki – ciało, które się odchyla, i ciało, które się rozpycha – figury umożliwiające sformułowanie kilku pytań służących za wstępne dyrektywy badawcze. Po pierwsze, Agnieszka patrzy na rzeczywistość z nowej perspektywy. W scenie w archiwum stary operator każe jej umieścić kamerę na statywie, ona bierze ją jednak do ręki i dosiada ogromnego, leżącego na posadzce posągu. Trzymając kamerę na ramieniu, odchyla się do tyłu. Następnie z jej punktu widzenia widzimy, jak twarz Birkuta powoli się przybliża. Nagłe szarpnięcie i krótki, choć głęboki wydech kończy filmowanie. Agnieszka, kręcąc, odchyla się, a odchylając się, widzi inaczej (niż gdyby filmowała na przykład ze statywu). Co widać i jak widać, gdy przyglądamy się obiektom z tej perspektywy? Czy widzimy więcej, bo patrzymy szerzej? A może odchylamy się, gdyż jesteśmy za blisko oglądanego obiektu i nie możemy już dostrzec czegokolwiek? Owo inne – odchylone – spojrzenie pozwala zobaczyć to, czego wówczas – w interesujących nas tu latach (1968–1982) – nie sposób było w pełni dostrzec, doświadczyć, rozpoznać czy prawidłowo nazwać. Po drugie, Agnieszka to bohaterka, która nie mieści się w kadrze. W scenie rozgrywającej się w telewizyjnej salce projekcyjnej, czyli tam, gdzie oglądała materiały archiwalne o Birkucie, opiera nogę o futrynę drzwi, a łokieć

---

[18] Tamże, s. 11.

[19] O archiwum w *Człowieku z marmuru* i *Człowieku z żelaza* (1981) pisze Maureen Turim w tekście dotyczącym retrospekcji historycznej (*Pamiętanie i demontaż: retrospekcja historyczna w filmach Andrzeja Wajdy*, tłum. Tomasz Misiak, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski, Universitas, Kraków 2003, s. 85–97).

[20] O związkach ciała (jako szczątków historii) i archiwum pisze Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.





Ciało, które się odchyla; ciało, które się rozpycha. Krystyna Janda jako Agnieszka w *Człowieku z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy.

trzyma na kolanie. Ta ekwilibrystyczna poza sprawia wrażenie, jakby umieszczona w ramie (futrynie) bohaterka próbowała ową ramę – jak kadr – przesunąć czy rozepchać. Tym samym Birkut zamknięty został w statycznym kadrze jak w systemie, który go ostatecznie pochłonął, podczas gdy Agnieszka ów kadr, jak rzeczywistość, rozpycha. Warto więc zapytać: w jaki sposób polskie kino w latach 1968–1982 poszerzało i przekraczało ówczesną (normatywną) rzeczywistość? Jak ciała w ruchu – znajdujące się nieustannie między pozycjami – „rozpychały" tę rzeczywistość? I jak szukały dla siebie więcej miejsca?

Eksces jako nowa struktura odczuwania

Co widzimy na pewno? Na pewno widzimy ruch. Wyzwalający, zmysłowy, przepełniony młodzieńczą witalnością i radością bieg Daniela (Daniel Olbrychski) wśród koni. To znak odrodzenia. Sam Wajda zauważył, że finał *Wszystko na sprzedaż* (1968) wyprowadza film „z mrocznej atmosfery w stronę światła"[21]. W stronę energii i życia. Ale to nie wszystko. Ostatnie ujęcia ukazują bowiem w zwolnionym tempie szamoczącego się w ciasnych kadrach Daniela. Jakby został złapany w sieć albo tonął. Jakby ktoś chciał go pochwycić i usidlić. Niby jest w ruchu, ale tkwi w miejscu. Widzimy ciało, które – jak w efekcie stroboskopowym – rozmazuje się na tle nieba. Ciało zdeformowane, nieostre, niczym na obrazach Francisa Bacona. Efekt ten celnie uchwycił sam reżyser: „On sam [Daniel – S.J.] w oczach reżysera rozpływa się, znika, nie widać go, tylko cień kogoś, kto ni to się rodzi, ni to ginie... i tak kończy się film, jak urwana w aparacie projekcyjnym taśma filmowa"[22]. Dlaczego w chwili największego nasycenia obrazu euforią, optymizmem i energią Wajda sadystycznie obraz ten rozbija, otwierając widzów na traumę, wzbudzając w nich poczucie dyskomfortu, a nawet grozy? Dlaczego blokuje nadmiernie pobudzone ciało w ciasnym kadrze? Dlaczego to uwolnione ciało podlega radykalnej fragmentaryzacji, deformacji, separacji i alienacji? Na razie pewne jest jedno: ujęcia te to wizualny, afektywny i cielesny eksces.

A eksces to w teorii filmu znak nadwyżki, czyli wszystko to, co przekracza potrzeby narracji filmowej. Mamy z nim do czynienia – po pierwsze – na poziomie fabuły, gdy niektóre sceny, ujęcia czy bohaterowie wydają się czymś zbędnym, nadmiernym, nie pełnią bowiem wyraźnej

---

[21] Andrzej Wajda, *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Znak, Kraków 2013, s. 119.

[22] Tamże.



Obraz-efemeryda. Z(a)nikające ciało Daniela Olbrychskiego we *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy.

funkcji fabularnej i w niewielkim tylko stopniu – jeśli w ogóle – wiążą się z centralnym elementem diegezy. Po drugie, eksces ujawnia się także na poziomie formy, za sprawą niekonwencjonalnej pracy kamery, rzucających się w oczy stylów, ekstrawaganckiej *mise-en-scène*[23]. Tym samym eksces to znacząca tekstowa „awaria", luka lub rozerwanie tkanki narracji filmowej. Owe punkty tekstowych pęknięć i szczelin, punkty zakłócające narrację świadczą o tym, że kontrola nad narracją i znaczeniem w nią wpisanym wydaje się słabnąć. Co istotne, koncepcja ta pozwala skoncentrować się na tych strategiach analizy, które związane są z negocjowaniem[24] tekstu, gdyż w chwili, w której dominujące narracje, struktury opowiadania, reprezentacje i konwencje stylistyczne ulegają destabilizacji, tekst ujawnia swoją heterogeniczność, umożliwiając tym samym eksplozję znaczeń.

Koncepcja ekscesu pojawiła się w teorii filmu w latach 70. za sprawą tekstu Rolanda Barthes'a *Trzeci sens*. Analizuje on w nim kilka fotogramów z *Iwana Groźnego* (*Iwan Groznyj, pierwaja sierija*, 1944) Siergieja Eisensteina[25]. Trzeci sens oznacza to, co nadmierne i dodatkowe. Jest to – jak pisze Barthes – „pewne zgęszczenie szminki u dworzan"[26]. To znaczenie jednocześnie uchwytne i nieustannie się wymykające, dlatego też prowokuje – wciąż od nowa – do „czytania pytającego". Jak ujął to Barthes:

> To oczywiste, że sens otwarty jest (...) kontropowiadaniem: rozproszony, odwracalny, przywiązany do własnego trwania, może zaoferować (jeśli się za nim pójdzie) tylko pewien odmienny rodzaj rozcięcia. Jest to rozcięcie planów, sekwencji i syntagm (technicznych lub narracyjnych), rozcięcie nieoczekiwane, przeciwlogiczne i jednocześnie „prawdziwe"[27].

---

[23] Por. Brett Farmer, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham–London 2000, s. 81.

[24] „Wartość negocjacji jako pojęcia analitycznego polega na tym, że pozostawia ona miejsce na podmiotowość i tożsamość odbiorców oraz na doznawanie przez nich przyjemności" (Christine Gledhill, *Negocjacje przyjemności*, tłum. Fryderyk Serafimowicz, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. Elżbieta Ostrowska, Rabid, Kraków 2001, s. 56). I dalej: „Jako model tworzenia znaczenia negocjacje zawierają pojęcie wymiany kulturowej jako krzyżowania procesów produkcji i odbioru, w których działają nakładające się, ale nie pasujące do siebie determinanty. Znaczenie nie jest ani narzucane, ani biernie przyswajane, ale powstaje w wyniku walki lub negocjacji między rywalizującymi ramami odniesień, motywacji i doświadczenia" (tamże, s. 50).

[25] Szybko, bo zaledwie rok po publikacji w 1970 roku, przetłumaczono *Trzeci sens* na język polski (tłum. Roman Wyborski, „Kino" 1971, nr 11, s. 37–41).

[26] Tamże, s. 37.

[27] Tamże, s. 40.

Tropem tym podążyli w latach 70. teoretycy filmu, zastępując wszelako nieadekwatne – ich zdaniem – pojęcie „trzeciego sensu" terminem „nadmiar" (*excess*). Wizualny nadmiar podważa jednorodność struktury opowiadania i schematów reprezentacji. Destabilizuje te kody, które mają na celu usystematyzowanie i uporządkowanie kina głównego nurtu. Innymi słowy, kino mainstreamowe dąży zwykle do niwelacji i osłabienia wizualnego nadmiaru, będącego tym, co leży poza zunifikowanymi strukturami tekstu. Stephen Heath i Kristin Thompson, szukając w wizualnym ekscesie alternatywy dla jednorodnej organizacji narracji filmowej, piszą o przemieszczeniach gry tekstualnej, jej przesunięciach, procesualnych poślizgach oraz nieuchronnych stratach i niepowodzeniach, co generuje luki, rozdarcia i sprzeczności[28]. Trop ten pojawia się już u Barthes'a, gdy zauważa on, że „problemem a k t u a l n y m jest nie zniszczenie opowiadania, lecz jego przestawienie"[29]. Barthes, Heath i Thompson byli zgodni, że owe luki i nieciągłości nie poddają się łatwo interpretacji. Thompson twierdziła arbitralnie, że nie można zrobić nic więcej, jak tylko wskazywać[30]. Analizując obie części *Iwana Groźnego*, rozpoznaje wizualny eksces w eksplozji koloru w scenie tańca opryczników, w wydłużonych ujęciach (jak ujęcie namiotu Iwana na wzgórzu w Kazaniu), w teatralnych gestach aktorów i ekstrawaganckiej *mise-en-scène* (jak barokowy obraz Iwana stojącego na tle klęczącego przed nim na śniegu orszaku). Intuicje te wywiedzione zostały z tekstu Barthes'a, w którym autor wprost zauważa, że na przekraczający „psychologię i anegdotę, funkcję i (...) konkretne znaczenie"[31] nadmiar można – owszem – wskazać, ale nie można go zinterpretować. Sens otwarty – jak akcent – „nie markuje nawet jakiegoś poza sensu (...), ale go udaremnia, obala nie treść, lecz praktykę sensu"[32]. Wizualny nadmiar blokuje zatem każdy wysiłek analityczny, gdyż nie sposób go wyartykułować, a tym samym włączyć do interpretacji. Thompson twierdzi, że teoria nadmiaru umożliwia destabilizację konwencjonalnych struktur narracji kina głównego nurtu oraz zaprasza do innego sposobu widzenia i słuchania filmu, ale czyni

---

[28] Stephen Heath, *Film and System: Terms of Analysis, Part 1*, „Screen" 1975, t. 16, nr 1, s. 7–77; Kristin Thompson, *The Concept of Cinematic Excess*, „Ciné-Tracts" 1977, nr 2, s. 54–63.

[29] Roland Barthes, *Trzeci sens*, dz. cyt., s. 40.

[30] Kristin Thompson, *The Concept*..., dz. cyt., s. 62.

[31] Roland Barthes, *Trzeci sens*, dz. cyt., s. 38.

[32] Tamże, s. 40.

to za cenę „częściowego rozpadu spójnej lektury”[33]. Ucieczka od interpretacji w stronę solipsystycznej lub idiosynkratycznej zadumy nad formą sprawiła, że teoretykom nadmiaru nie udało się sformułować przekonujących pytań dotyczących krytycznego i politycznego wymiaru wizualnego ekscesu. Stał się on – jak za Paulem Willemenem pisze Eugenie Brinkema – „ogólnym określeniem dla każdego oporu wobec systematyczności (...), elastyczną abstrakcją, która «nie robi niczego poza wyznaczeniem czegoś, co (...) ucieka z istniejących sieci krytycznego dyskursu i ram teoretycznych»”[34]. A zatem eksces okazał się negatywną ontologią badań nad filmem, ponieważ został uznany – obok takich pojęć, jak emocje, uczucia i afekt – za „wykluczony i odrzucony przez hegemoniczną teorię filmu”[35].

Pojęcie wizualnego nadmiaru, które inicjowało w teorii filmu zdecentralizowane poststrukturalistyczne sposoby analizy, koncentrujące się na tym, czego nie sposób zredukować do zunifikowanych struktur narracyjnych, wróciło do filmoznawstwa wraz ze zwrotem afektywnym w humanistyce[36]. Afekt to intensywność, rezultat pobudzenia, działania

---

33 Kristin Thompson, *The Concept...*, dz. cyt., s. 57.

34 Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects*, Duke University Press, Durham–London 2014, s. 30–31.

35 Tamże, s. 31.

36 Zwrot afektywny w humanistyce datuje się od momentu ukazania się w 1996 roku dwóch kluczowych dla teorii afektów tekstów: *Autonomia afektu* Briana Massumiego (tłum. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134) i *Wstyd w czasie cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa* Eve Kosofsky Sedgwick i Adama Franka (tłum. Anna Barcz, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 23–61). Teksty te wyznaczyły dwie drogi, którymi podążają badacze zajmujący się teoriami afektów: z jednej strony są to analizy zainspirowane koncepcjami Silviana Tomkinsa, z drugiej natomiast – Gilles'a Deleuze'a (por. Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg, *An Inventory of Shimmers*, w: *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, Duke University Press, Durham 2010, s. 1–26). W historii teorii filmu cezura przed zwrotem afektywnym i po nim trudna jest do wyznaczenia. Zanim pojawiła się w latach 90. XX wieku afektywna teoria filmu, badacze kina i sami twórcy wielokrotnie podejmowali kwestie emocji, uczuć, trzewi i ekstazy: od skoncentrowanych na psychologicznym wpływie kina na emocje i percepcję widzów prac Hugo Münsterberga, przez namysł Jeana Epsteina nad fotogenią, a Siegfrieda Kracauera nad kulturą masową, po poświęcone problematyce szoku, patosu i ekstazy dociekania Siergieja Eisensteina. Współczesne badania nad afektami w kinie są niezwykle zróżnicowane: od prac inspirowanych Deleuzjańską lekturą Spinozy, przez zainteresowanie kognitywistów emocjami, po psychoanalityczne, fenomenologiczne, feministyczne i queerowe rozważania skoncentrowane na ciele (także ciele filmu), dotyku, skórze i haptyczności. Ujęcie afektu jako siły amorficznej pozwoliło zmierzyć się z dominacją paradygmatu reprezentacjonistycznego, umożliwiło odzyskanie ignorowanego przez he-

i wzajemnego wpływania na siebie ciał. Jak ujęli to Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth:

> afekt znajduje się w tych intensywnościach, które przechodzą z ciała na ciało (ludzkie, nie-ludzkie, częściowo-cielesne i inne), w tych rezonansach, które krążą wokół, pomiędzy ciałami i światami, czasami się ich trzymając, oraz w samych przejściach lub wariacjach pomiędzy tymi intensywnościami i samymi rezonansami[37].

Definicja ta odsyła nas do poświęconych pracom Barucha Spinozy rozważań Gilles'a Deleuze'a nad afektem oznaczającym siłę, której nie sposób zredukować do stanu wewnętrznego doznawanego przez indywidualny podmiot. Afekt to „ślad jednego ciała przed drugim", stan ciała, w jakim doznaje ono działania innego ciała[38]. Ciało – definiowane jako „stosunki ruchu i spoczynku, przyspieszenia i spowolnienia" – „pobudza inne ciała i samo jest przez nie pobudzane"[39]. Zdaniem Deleuze'a to sztuka – literatura, malarstwo, film – pozwala na pobudzenie i wytworzenie afektu, na uchwycenie, jak pobudzone ciało przechodzi z jednego stanu w drugi, jak odchyla się i odbija, jak za sprawą przeszkód i kolizji zmienia prędkość, uwalniając jednocześnie zmienność ruchów i gestów. W tym ujęciu afektami nie są uczucia, emocje czy nastroje, lecz siły działające same na siebie, autonomiczne potencjalności lub czyste możliwości. Teoretycy afektów próbowali wyraźnie odróżnić afekty od emocji: te pierwsze wiązano z siłą preindywidualną i przedwerbalną, podczas gdy te drugie ujmowano jako społecznie opracowane efekty działania afektów, jako kulturowe reprezentacje czy interpretacje doświadczeń cielesnych i psychicznych[40]. Emocje to – jak uczy Brian Massumi – „sposób na (...) włączenie intensywności w obręb seman-

---

gemoniczną teorię filmu zmysłowego wymiaru kina oraz somatycznej i haptycznej recepcji (por. np.: Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1993; Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995; Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham–London 2000; Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2009).

37 Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg, *An Inventory of Shimmers*, dz. cyt., s. 1.

38 Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, tłum. Daniel W. Smith, Michael A. Greco, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s. 138.

39 Tenże, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, tłum. Jędrzej Brzeziński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 198.

40 Por. *The Affect Theory Reader*, dz. cyt.

tycznie i semiotycznie ukształtowanej progresji (...), w obręb funkcji i znaczenia"[41], podczas gdy afekty – bardziej złożone i wymykające się interpretacji – są autonomiczne i nie sposób nad nimi zapanować. Przekraczają emocje będące ich niepełną ekspresją.

Szybko zaczęto jednak rozmywać granice między afektami, emocjami, uczuciami itd., ujmując zwrot afektywny jako pole afektywnych praktyk czy działań mocno zakorzenionych w tkance życia społecznego, co zaowocowało prężnie rozwijającymi się badaniami nad afektami społecznymi czy uczuciami publicznymi. Afekty – jak mogłoby się zdawać – odróżniają się wyraźnie od tego, co społeczne:

> Polityka i uczucia są rzeczami bardzo różnymi: sfera publiczna jest duża, uczucia są małe; życie społeczne dzieje się na zewnątrz, życie psychiczne gdzieś wewnątrz; czas publiczny jest zbiorowym czasem mierzonym przez zegar, natomiast w życiu psychicznym pociągi rzadko kiedy przyjeżdżają na czas. Takie problemy skali, lokalizacji i tymczasowości zwyczajnie mają nam przypominać, że sfera publiczna i afekty są różnymi pojęciami; jako takie mają różne historie i krytyczne ramy i wymagają różnych rodzajów odpowiedzi[42].

Tymczasem to, co afektywne, z tym, co społeczne, krzyżuje się i wpływa na siebie w wieloraki sposób. Marksistowski teoretyk kultury Raymond Williams ukuł – i od 1958 roku, gdy ukazała się jego *Culture and Society*, rozwijał w kolejnych swoich pracach – wpływową koncepcję „struktur odczuwania", podważając jednocześnie binarny podział na afekty i myśli, życie psychiczne i życie publiczne. Pojęcie to cechuje kontrast: „struktura" kojarzy się z układem, zbiorem i całością, podczas gdy „uczucia" odsyłają do tego, co osobiste, co w codzienności okazuje się trudne do uchwycenia. Williams – żeby mocniej wydobyć wpisaną w tę koncepcję sprzeczność – nie użył bardziej formalnych terminów w rodzaju „ideologia" czy „światopogląd", lecz odwołał się do ryzykownego, bo nasyconego emocjonalnie, „odczuwania".

> Mówimy (...) o charakterystycznych elementach impulsu, powściągliwości i tonu, o swoiście efektywnych elementach świadomości i kontaktów. Mówimy nie o odczuwaniu, które jest przeciwstawne myśli, ale o odczuwanej myśli oraz o pomyślanym uczuciu, czyli o praktycznej świadomości

---

41 Brian Massumi, *Autonomia afektu*, dz. cyt., s. 116.

42 Heather Love, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London 2007, s. 11.

> uobecniającej się tu i teraz w żywej i spójnej ciągłości. Pojęciem struktury zatem określamy te elementy, a raczej ich zbiór powiązany określonymi wewnętrznymi zależnościami, które splatają się ze sobą zachowując właściwe sobie napięcia. A jednak dostrzegamy tutaj pewne doświadczenie społeczne w trakcie powstawania, któremu nie przyznaje się wartości społecznej, lecz uznaje się je za prywatne, idiosynkratyczne i nawet wyizolowane. To ono właśnie podczas analizy (rzadko inaczej) ujawnia swoje innowacyjne, integrujące i dominujące właściwości, swoje specyficzne hierarchie[43].

Przyglądając się różnym formom życia społecznego: obyczajom, stylom, modzie, architekturze, ale także sztuce czy literaturze, możemy odkryć doświadczenie społeczne w działaniu. Struktury odczuwania pozwalają – zdaniem Williamsa – uchwycić kształt relacji społecznych, które nie zostały jeszcze uformowane, nie przybrały stabilnego wyrazu w postaci instytucji czy formacji społecznych. Umożliwiają one rozpoznanie wyłaniających się dopiero w społeczeństwie formacji kulturowych, nowych sposobów bycia we wspólnocie (choć często – dodaje badacz – są one tylko modyfikacją czy trawestacją form dawnych). Nie tyle odzwierciedlają stan świadomości wspólnoty w danym czasie, co pozwalają uchwycić wyłanianie się nowych form, połączeń i napięć prowadzących nierzadko do zmiany społecznej. Struktury odczuwania mogą więc nieść ze sobą wywrotowy potencjał: nowe sposoby odczuwania i doświadczania mogą przerodzić się w sprzeciw wobec kontrolujących instytucji, dominujących formacji, a nawet obowiązujących systemów społecznych. A procesy te znajdują swoją artykulację przede wszystkim w sztuce (Williams pisze o literaturze, ale koncepcja ta znalazła szersze zastosowanie: w teatrologii, performatyce, historii sztuki oraz filmoznawstwie). Bo to właśnie w sztuce „prawdziwa treść społeczna w znacznej liczbie przypadków wyraża się w sposób zaktualizowany i afektywny"[44]. To teksty kultury stają się często pierwszym zwiastunem wyłaniania się nowej struktury. To w nich zmagazynowano i przechowano „elementy społecznego i materialnego (...) doświadczenia", znajdujące się „poza rozpoznawalnymi gdzie indziej elementami systemowymi"[45].

W pobliżu takich wydarzeń historycznych jak Marzec '68, atak wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację i wydarzenia na Wybrzeżu

---

43 Raymond Williams, *Marksizm i literatura*, tłum. Antoni Chojnacki, Edward Kasperski, PWN, Warszawa 1989, s. 219.

44 Tamże, s. 220.

45 Tamże.

w grudniu 1970 roku wyłania się w społeczeństwie polskim nowa struktura odczuwania. Wniknięcie w nią i zbadanie jej kształtu okazuje się kłopotliwe tym bardziej, że nigdy nie została w pełni wyartykułowana i nigdy – co ważne – nie została rozpoznana jako doświadczenie społeczne. Ufundowana była bowiem na tym, co prywatne, afektywne, cielesne i seksualne. Tą nową strukturą odczuwania, czego będę starał się dowieść na przykładzie kina polskiego, był eksces (emancypacji). Jeśli angielskie słowo *excess* oznacza przede wszystkim nadmiar, to „eksces" w języku polskim wiąże się niemal wyłącznie z destabilizacją normy. Pochodzący od łacińskiego *excessus* (zboczenie, odstąpienie od obowiązku) „eksces", zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku wyrazów obcych* z 1971 roku, oznacza „naruszenie porządku publicznego, zakłócenie spokoju; wybryk, wyskok, wykroczenie"[46]. W słowie „eksces" nie tyle słyszymy zatem echo trzeciego sensu, *punctum*[47] czy nadmiaru z poststrukturalistycznych tekstów Barthes'a, Heatha i Thompson, ile wszystko to, co narusza i przekracza normy społeczne. Jasne jest więc, że pojęcie to kieruje nas bardziej w stronę kontekstu niż tekstu. Jego krytyczny gest nie wyczerpuje się – jak w przypadku wizualnego ekscesu[48] – wyłącznie w strategii rozbijania struktur narracji filmowej jako sposobu na podważenie dominującej ideologii. W ujęciu, które tu proponuję, eksces oznacza strategię politycznego oporu. Uwidacznia za sprawą tego, co nadmiernie intensywne, nadmiernie cielesne, szokujące czy prowokujące, różne zerwania i pęknięcia wewnątrz dominujących struktur (ideologicznych, kulturowych, społecznych, politycznych), ujawniając zarazem to, co owe struktury tłumią, ukrywają i wykluczają. Ale nie idzie tu tylko o zaburzenie i destabilizowanie systemów i podmiotów, lecz także o transformację i tworzenie innych form i nowych praktyk społecznych. W tym punkcie eksces zbieżny jest z pojęciem „queer" w ujęciu Eve Kosofsky Sedgwick. Termin ten – jej zdaniem – odnosi się do „otwartej sieci możliwości, luk, nałożeń, dysonansów i rezonansów, uchybień i ekscesów znaczeniowych, kiedy nie są (lub nie mogą być) tworzone żadne konstytutywne

---

[46] *Słownik wyrazów obcych*, red. Barbara Pakosz i inni, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993 [1971], s. 220.

[47] Barthes rozwinął koncepcję trzeciego sensu w pracy nad fotograficznym *punctum*: „*punctum* to (...) użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu c e l u j e we mnie (ale też uderza mnie, miażdży)" (*Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 52).

[48] „Obalenie opowiadania oznacza obalenie sposobu, w jaki porządek społeczny tworzy ideologiczne uzasadnienia" (Todd McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. Kuba Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 52).

elementy czyjejś płci, czyjejś seksualności"[49]. Chociaż badaczka umieszcza homoseksualność w centrum definicji queerowości, to jednak owo pojęcie rozwija w taki sposób, żeby pozwalało na uchwycenie rozpadu wszystkich – nie tylko seksualnych – kategorii tożsamości. Przypomina to rozważania Michaela Hardta i Antonia Negriego poświęcone rewolucyjnym politykom tożsamości dążącym do „samozniesienia się tożsamości". Ruch ten jednak nie oznacza negacji, lecz proces transformacji i „samoprzekształcania".

> Proletariat stanowi pierwszą prawdziwie rewolucyjną klasę w historii ludzkości, ponieważ nakierowany jest na swoje własne zniesienie jako klasy. (...) głównym celem walki klas nie jest zabicie kapitalistów, ale zburzenie społecznych struktur i instytucji, które utrzymują ich przywileje i władzę zwierzchnią, co jednocześnie oznacza zniesienie warunków podporządkowania proletariatu[50].

Mechanizm „samozniesienia się tożsamości" Hardt i Negri rozszerzają na inne grupy podporządkowanych – kobiety, czarnych, gejów – które buntują się przeciwko strukturalnej i instytucjonalnej hierarchii, przemocy i segregacji. Ów proces – emancypacji czy wyzwolenia – nie prowadzi do afirmacji, a więc wzmocnienia tożsamości (klasowej, genderowej, rasowej, seksualnej), lecz do jej destabilizacji, przekształcenia i w końcu zniesienia.

A zatem: eksces, będący uchwyconą w kinie polskim lat 1968–1982 nową strukturą odczuwania, niesie ze sobą potencjał emancypacyjny. Nigdy jednak niewykorzystany. W ekscesie można zatem dostrzec symptom niezrealizowanego nowego pola symbolicznego, tworzonego tuż po wojnie z dala od wartości narodowych i religijnych. Powojenny projekt emancypacji został w okresie odwilży i w okresie gomułkowskim upolityczniony i zanegowany, czego dobrą ilustracją jest opisana przez Małgorzatę Fidelis w książce *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* historia robotnic Zambrowskich Zakładów Przemysłu Bawełnianego[51]. W okresie odwilży pisano o kombinacie w Zambrowie jako o siedlisku moralnej degrengolady, lubieżnej kobiecej seksualności

---

49 Eve Kosofsky Sedgwick, *Queer and Now*, w: tejże, *Tendencies*, Routledge, London 1994, s. 7.

50 Michael Hardt, Antonio Negri, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, tłum. „Praktyka Teoretyczna", Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 449.

51 Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. Maria Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa 2015.

i cielesnych ekscesów. „Przezwisko «szpule», jakim obdarza się każdą robotnicę [w Zambrowie – S.J.], oznacza niepiękne słowo na literę «k»" – notowała w „Sztandarze Młodych" działaczka młodzieżowa[52]. Alarmowano na łamach prasy, że młode prządki uprawiają z przebywającymi w zambrowskiej jednostce wojskowej żołnierzami przygodny seks, że zaczepiają ich na ulicach i zaciągają do hoteli robotniczych. Co więcej, nie wstydzą się tych praktyk i czerpią z nich przyjemność. Tymczasem w odwilżowej narracji historie kobiecej niezależności i przyjemności zostały zredukowane do opowieści o niemoralnych i rozwiązłych drapieżnicach. Fidelis próbuje dociec, co stało za moralną paniką rozpętaną wtedy w mediach. Władza kreowała jej zdaniem obraz moralnego chaosu, degradacji rodziny i zniszczenia „naturalnych" ról płciowych przez emancypujące się robotnice, żeby ustabilizować niepewną sytuację w kraju i zyskać poparcie dla postalinowskiego reżimu. Aktywność seksualną kobiet ujmowano więc jako produkt polityki państwa i stalinowskiej industrializacji: w hotelach robotniczych i zakładach pracy – pisano – kobiety nie miały szans realizować swoich „naturalnych" ról żon i matek, dlatego dochodziło do tak rzekomo nagannych zachowań. Odwilż miała zahamować ten niepokojący i niekontrolowany eksces. Ale historia robotnic z kombinatu w Zambrowie jest przykładem nie tylko paniki moralnej okresu odwilży, lecz także tego, że emancypujące się po wojnie kobiety czerpały przyjemność z podważania tradycyjnych ról żon i matek, wprowadzania w życie „własnej definicji «emancypacji»" i rzucania wyzwania „całemu socjalistycznemu projektowi"[53]. Czy zatem w latach 1968–1982 nie mamy w kinie polskim do czynienia z powrotem wypartego: „niesamowitym" powrotem do powojennego, przerwanego i niedokończonego, projektu zmiany społecznej? Andrzej Leder w słynnej *Prześnionej rewolucji* argumentował, że polska rewolucja społeczna lat 1939–1956 odwoływała się albo do radzieckiej symboliki narodowo-komunistycznej, albo do polskiej symboliki narodowej (lub: nacjonalistycznej). „Nie pojawiło się nic – pisał – co byłoby autentycznym tworem rewolucji polskiej, jej symbolem. To właśnie wiąże się z niepodmiotowym, «prześnionym» sposobem jej doświadczania"[54]. Czy twórcy zainspirowani zachodnią kontrkulturową

---

52 Hanna Kaltenbergh, *Po co Zambrów owijać w bawełnę. Kto za to odpowiada?*, „Sztandar Młodych", 26.04.1956. Cyt. za: Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm*..., dz. cyt., s. 144.

53 Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm*..., dz. cyt., s. 144, 146.

54 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 172.

rewolucją – Andrzej Wajda i Jerzy Kawalerowicz, Walerian Borowczyk i Andrzej Żuławski, Grzegorz Królikiewicz i Tadeusz Junak – nie próbują w latach 70. budować na podstawie narracji emancypacyjnych nowego pola symbolicznego, odrzucając zarówno ideologię komunistyczną (ale nie marksizm), jak i wartości narodowe i katolickie? Twierdzę zatem, że skompromitowana, ideologicznie sterowana rewolucja powojenna wraca w latach 1968–1982 w formie ekscesu („wybryk, wyskok, wykroczenie") emancypacji. Okazuje się niecenzuralna, musi być blokowana.

Ten emancypacyjny projekt upomina się o naznaczone płcią, rasą, klasą i seksualnością ciała, obrazy, performanse czy zdarzenia – mniej lub bardziej nienormatywne i nierzadko perwersyjne – niemające dotąd swojej reprezentacji w polskiej sferze publicznej. Kontrkulturowa energia dotarła pod koniec lat 60. do polskiego kina z Zachodu za sprawą tych twórców, którzy albo mieszkali czasowo (jak Żuławski) lub na stałe (jak Borowczyk) za granicą, albo też często tam przebywali (jak Wajda czy Kawalerowicz). Różnorodne reprezentacje transgresyjnej i wyzwolonej cielesności trafiają wtedy na Zachodzie do kultury głównego nurtu. Linda Williams ukuła pojęcie „na-scena", żeby opisać proces, „za pomocą którego kultura wprowadza na scenę publiczną te same narządy, akty, ciała i przyjemności, które dotychczas odnosiły się do obscenów funkcjonujących poza sceną, poza polem widzenia"[55]. Tak oto ekrany kin Paryża, Londynu czy Nowego Jorku zapełniły się zakazanymi dotąd obrazami uwolnionej cielesności, nienormatywnej seksualności czy pornograficznej obsceniczności. Ciekawe wydaje się to, że na owe kontrkulturowe, krytyczne wobec tradycyjnego i konserwatywnego systemu wartości, wpływy uwrażliwieni byli w Polsce – inaczej niż na Zachodzie – nie twórcy młodzi (ci przyglądali się tym przemianom raczej z lękiem), lecz artyści urodzeni w latach 20. i na początku lat 30. Najszybciej reagują Wajda i Kawalerowicz. Ten pierwszy żałował, że w *Bramach raju* nie opowiedział o krucjacie lat 60., o młodzieży uciekającej z domów i mówiącej „nie": „Robiłem *Bramy raju* w 1967 roku, kiedy te wydarzenia wzbierały, toteż gdybym w porę zrozumiał, jaki ten film powinien być, miałby on sens przepowiedni w momencie masowych buntów młodzieży"[56]. Kontrkulturową energią wyraźnie podszyte będą za to kolejne filmy Wajdy: od *Wszystko na sprzedaż* po *Człowieka*

---

55 Linda Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności"*, tłum. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 303.

56 Andrzej Wajda, *Spojrzenie wstecz. O wcześniejszych filmach – w sierpniu 1981*, rozm. Wanda Wertenstein, w: *Wajda mówi o sobie…*, dz. cyt., s. 162.

z marmuru. Z kolei Jerzy Kawalerowicz i Lucyna Winnicka wracają w *Grze* do tworzonego po wojnie, choć nieprzepracowanego przez polskie społeczeństwo, projektu społecznej emancypacji kobiet. Zainspirowani zachodnią kontrkulturą tworzą projekt destabilizujący hierarchie, umacniające tradycyjny porządek społeczny (jak małżeństwo), i walczą o nowe – nieoparte na stosunkach własności – formy budowania więzi. To pokoleniowe pęknięcie wydaje się niezwykle znaczące. Otóż estetyka i polityka ekscesu pojawiają się w filmach Wajdy (rocznik 1926), Kawalerowicza (1922), Waleriana Borowczyka (1923), Jerzego Hoffmana (1932) czy Jerzego Gruzy (1932)[57], nigdy natomiast w filmach „młodych" należących do kina młodej kultury i kina moralnego niepokoju (chyba że jako negatywny punkt odniesienia, jak w *Palcu Bożym*, 1972, Antoniego Krauzego, albo jako konserwatywna imitacja ekscesu, jak w *Przesłuchaniu*, 1982, prem. 1989, Ryszarda Bugajskiego). Symptomatyczne, że rozlegające się na kontrkulturowym Zachodzie wołanie o wyzwolenie zostało usłyszane głównie przez tych, którzy w czasie wojny i później, w okresie stalinowskim, doświadczyli tak traumy, jak i emancypacji. Nie twierdzę, że eksces jako struktura odczuwania to zjawisko pokoleniowe (mimo że Raymond Williams pisał, iż każde pokolenie ma własną strukturę odczuwania)[58], lecz tylko, że ruchy kontrkulturowe obudziły i spotęgowały potencjały emancypacyjne zwłaszcza w tych twórcach, którzy mieli w swoich biografiach doświadczenie wojny oraz stalinizmu. Owe potencjały emancypacyjne z lat 1939–1956 zostały wprawdzie zdyskredytowane w okresie odwilży i w okresie gomułkowskim, ale przecież wciąż pozostawały żywe i rezonujące. Chociaż monografistka kina moralnego niepokoju, Dobrochna Dabert, przekonywała o pokoleniowym sojuszu między „młodymi" a „mistrzami" w walce przeciw komunistycznej władzy, o łączącym ich buncie wobec „zakłóceń w moralnym porządku świata"[59], to chyba nie o pokoleniowej zgodzie powinniśmy w tym przypadku mówić, lecz o ewidentnej pokoleniowej niezgodzie. Do kina moralnego niepokoju nie przyłączył się żaden – prócz Wajdy – reżyser starszego

---

57 Estetyka ekscesu pojawia się w tym czasie także w filmach innych twórców szkoły polskiej, w *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971) Tadeusza Konwickiego (rocznik 1926) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha Jerzego Hasa (rocznik 1925).

58 Kino ekscesu tworzyli także twórcy urodzeni w latach 40. i 50. – Andrzej Żuławski, Tadeusz Junak, Grzegorz Królikiewicz, Ryszard Czekała, Wojciech Wiszniewski – ale nie należeli oni ani do kina młodej kultury, ani do kina moralnego niepokoju. Przeciwnie: uważali to kino za fałszywe. Dla wielu z nich – Żuławskiego czy Junaka – punktem odniesienia były filmy szkoły polskiej.

59 Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 19.

pokolenia. Wielu z nich – jak Wojciech Jerzy Has, Janusz Morgenstern czy Henryk Kluba – było wobec tych filmów bardzo krytycznych. Zresztą nawet kazus Wajdy wydaje się problematyczny: kino moralnego niepokoju to kino konserwatywnych wartości, podczas gdy *Człowieka z marmuru* – zwłaszcza wątek współczesny – wypełnia kontrkulturowa energia. Innymi słowy, zawarta w tym filmie wizja lewicowego oporu została przechwycona przez wyznające wartości narodowe i katolickie środowiska opozycji demokratycznej. Przemiana Agnieszki rebeliantki w Agnieszkę matkę Polkę w *Człowieku z żelaza* jest najlepszą ilustracją tego zawłaszczenia.

Mamy tu zatem do czynienia z zaskakującym odwróceniem: cechujący kontrkulturę konflikt pokoleń, zgodnie z którym młodzi odrzucają konstytutywne dla ich rodziców tradycyjne wartości, w przypadku kina polskiego wyraźnie się komplikuje, ponieważ to starsze pokolenie zwróciło się w stronę kontrkultury, podczas gdy generacja „młodych" tworzących kino młodej kultury i kino moralnego niepokoju kultywowała i stabilizowała to, co konserwatywne. Przykładowo: „w czasach (...), kiedy kino światowe odkrywało (...), że można zerwać wszystkie więzy, wyrzec się wszystkich zobowiązań i powiedzieć sobie: «Jestem wolna»", Krzysztof Zanussi postanowił stawić opór tej „powszechnej (...) pogoni za wolnością"[60]. W takich filmach, jak *Bilans kwartalny* (1974) czy *Barwy ochronne* (1976), próbował – jak to ujął – „pokazać język" tym, którzy „budowali teorię antykultury", dowodząc, że „pokonanie instynktu jest dopiero tą prawdziwą wolnością"[61]. Relację między „kinem normy" (czyli kinem moralnego niepokoju i antycypującym go kinem młodej kultury[62]) a kinem ekscesu (Wajda, Kawalerowicz, Bo-

---

60 Krzysztof Zanussi, *Sylwetka artysty*, rozm. Iga Czarnawska, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam", Warszawa 2008, s. 170.

61 Tamże, s. 171, 178.

62 W ramy kina młodej kultury wpisuję filmy młodych, debiutujących na przełomie lat 60. i 70. twórców zainteresowanych problematyką społeczną i etyczną – od *Struktury kryształu* (1969) Krzysztofa Zanussiego przez *Ocalenie* (1972) Edwarda Żebrowskiego po *Personel* (1975) Krzysztofa Kieślowskiego. Warto dodać, że nazwa „kino młodej kultury" zaczerpnięta została od tytułu krakowskiego kwartalnika „Młoda Kultura", który jeszcze przed wypuszczeniem pierwszego numeru został zablokowany przez cenzurę. A manifestem nurtu okazała się książka *Świat nieprzedstawiony* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, w której autorzy domagali się rozpoznania i ukazania rzeczywistości pozostającej dotąd – zgodnie z tytułową formułą – nieprzedstawioną. Twórca powinien wobec tego świata (a właściwie wobec komunistycznej rzeczywistości) pozostać nieufny (por.: Mariola Jankun-Dopartowa, *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat 70. wobec założeń programowych Młodej Kultury*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. Mariola Jankun-Dopartowa, Mirosław Przylipiak, Arcana, Kraków

rowczyk, ale też niektórzy „młodzi" nienależący jednak do kina normy, jak Andrzej Żuławski, Ryszard Czekała czy Tadeusz Junak) dobrze ujmują słowa Hardta i Negriego dotyczące sprzężenia między kontraktem a konfliktem społecznym:

> Wieloletni podział w historii teorii społecznej – przypominają – przeciwstawia główny nurt, ujmujący kontrakt społeczny jako podstawę instytucji, nurtowi mniejszościowemu, który za ich fundament uważa społeczny konflikt. Podczas gdy główny nurt dąży do utrzymania społecznej jedności przez wyrzucenie konfliktu poza społeczeństwo – twoja zgoda na kontrakt oznacza zrzeczenie się prawa do buntu i walki – nurt mniejszościowy akceptuje konflikt jako wewnętrzny i stały fundament społeczeństwa[63].

Kino ekscesu rozjątrza uśpione konflikty społeczne, a kino normy je ukrywa w imię porozumienia społecznego. Kino ekscesu tworzy utopijne projekty zmiany społecznej, podczas gdy kino normy opowiada o etycznych zobowiązaniach i moralnych nakazach. Kino ekscesu manifestuje brak zaufania do norm, a kino normy upomina się o kodeks. Kino ekscesu – wrażliwe na różnicę – walczy o społeczną wielość, podczas gdy kino normy agituje za społeczną jednością. Kino ekscesu to kino wypartych antagonizmów społecznych, podczas gdy kino normy to reportażowe filmy konsensusu społecznego. Kino ekscesu burzy dawne i testuje nowe relacje społeczne, kino normy chce powrotu do

---

1996, s. 89–121; Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 342–363). Z kolei kino moralnego niepokoju postrzegam jako kontynuację, rozwinięcie i zwieńczenie nurtu młodej kultury. Kino to tworzą realistyczne, uważane za dysydenckie filmy zrealizowane w latach 1977–1981 (od *Barw ochronnych* Zanussiego do *Człowieka z żelaza* Wajdy). Podejmują one kwestię ówczesnych problemów społecznych i norm etycznych: warunków socjalnych, oportunizmu i konformizmu, niemoralności relacji międzyludzkich zdominowanych przez układy, korupcję, strach i manipulację (por. Czesław Dondziłło, *Kino moralnego niepokoju*, w: tegoż, *Młode kino polskie lat 70.*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 82–106; Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju*..., dz. cyt.; Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*..., dz. cyt., s. 410–448; a ostatnio np.: Marcin Maron, *Głowa Meduzy, czyli realizm filmów Kina Moralnego Niepokoju*, „Kwartalnik Filmowy" 2012, nr 75–76, s. 122–148). Określenie „kino normy" łączy obydwa nurty i uwidacznia ich – często przeoczany – konserwatywny, tradycjonalistyczny, normatywny i wspólnotowy potencjał.

63 Michael Hardt, Antonio Negri, *Rzecz-pospolita*..., dz. cyt., s. 474. Por. też: Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007; Chantal Mouffe, *Polityczność*, tłum. Joanna Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

uniwersalnych prawd. Kino ekscesu szokuje i prowokuje, kino normy poucza i rozgrzesza. Kino ekscesu przygląda się ludzkiej cielesności („daj mi więc ciało", jakby powiedział Deleuze), a kino normy przed nią ucieka. Co istotne, to wzywające do rygoryzmu moralnego kino normy było reakcją na rodzące się dopiero, a już wzbudzające sprzeciw kino ekscesu. W 1973 roku Czesław Dondziłło snuł na łamach „Filmu" apokaliptyczną wizję, zgodnie z którą w ówczesnych filmach polskich mieliśmy do czynienia z „kompletnym wyjałowieniem moralnym, nihilizmem, zeszmaceniem bohaterów"[64]. Przypuszczał, że reżyserzy tworzyli filmy w taki sposób, jakby polski widz „był ponad wszelkie normy moralne lub stał obok nich": „A więc jeśli swoboda obyczajowa, to bez pamięci, szał ciał i żadnych kaców. (...) A to nieprawda, a to fałsz, do łóżka z cudzą żoną nie wchodzi się jak do tramwaju. Powstawały więc filmy dla jakiejś wyimaginowanej publiczności, pseudonowoczesnego, a i socjalistycznego przy tym Lechistanu"[65]. Toteż młodzi twórcy i krytycy postanowili zapobiec zagrożeniu i podjęli akcję powstrzymania fali „sztuki zdegenerowanej" na polskich ekranach za sprawą dzieł i tekstów wzywających do powrotu do wartości etycznych. Oto – cieszy się krytyk – nadszedł czas odnowy: „najmłodsi przedstawiciele pokolenia upomnieli się o kodeks". Krzysztof Zanussi w *Strukturze kryształu*, Marek Piwowski w *Rejsie* (1970), Edward Żebrowski w *Ocaleniu* i Antoni Krauze w *Palcu Bożym* sprzeciwiają się „anarchii, nihilizmowi moralnemu i dezintegracji", wypełniających filmy starszego pokolenia[66].

Konstruowanie wspólnoty etycznej to – jak uczy Jacques Rancière – tworzenie wspólnoty bez polityki. Zwrot etyczny w polu sztuki zawsze oznacza destabilizowanie i osłabianie tego, co polityczne i estetyczne[67]. Tymczasem powszechnie uważa się, że kino moralnego niepokoju było – chociaż w sposób niejawny – kinem politycznie zaangażowanym. W tym ujęciu filmy te pełniły funkcję demaskatorską, bo za maską opisu socjologicznego i umoralniającej tezy taiły krytyczne wobec PRL-u przesłanie. Twórcy ci – przekonani, że „zło tkwi immanentnie w systemie komunistycznym"[68] – rozpoznali, ukazali i obnażyli „zsowietyzowaną", jak mówiła Agnieszka Holland, rzeczywistość okresu „propagandy suk-

---

64 Czesław Dondziłło, *Nowy ton moralny*, „Film" 1973, nr 31, s. 15.

65 Tamże.

66 Tamże, s. 3.

67 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

68 Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju*..., dz. cyt., s. 19.

cesu". „Demaskatorskiej" sile tych obrazów nie dała się uwieść Maria Kornatowska:

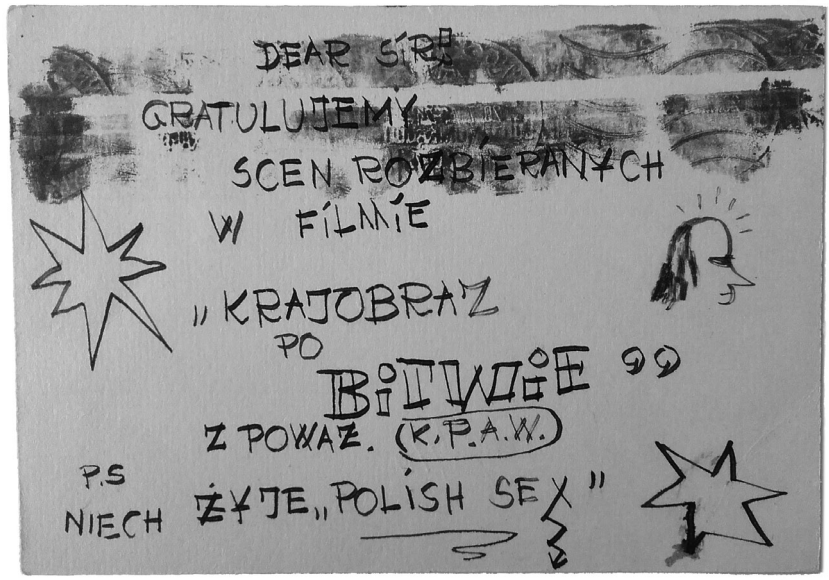
> Filmy moralnego niepokoju nie były ani odkrywcze, ani obrazoburcze. Pokazywały wszem i wobec to, co widzowie znali z własnego doświadczenia, o czym doskonale wiedzieli. (...) Posługując się pozytywistyczno-socrealistyczną optyką upraszczały obraz świata, unikając zręcznie zagadnień i przypadków skomplikowanych. (...) Lękały się władzy, ale jeszcze bardziej widowni (...) Kokietowały publiczność, utwierdzały w jej postawach, pragnąc zdobyć sobie bezwzględną aprobatę na zasadzie „wspólnoty narodowych przekonań". Najchętniej odwoływały się do uczuć patriotycznych. Dlatego też nie stawiały widzom pytań, które mogłyby zburzyć ich wewnętrzny spokój, poczucie komfortu psychicznego, płynące z przeświadczenia, że to na „nich", a nie na „nas" ciąży wina za zło, jakie się dzieje[69].

Kornatowska przenikliwie zauważyła konstruowanie przez twórców kina moralnego niepokoju wspólnoty zjednoczonej w sprzeciwie wobec „onych", wspólnoty ufundowanej na wartościach narodowych (i – dodajmy – katolickich). Kino moralnego niepokoju nie chciało wstrząsać widzami ani ich niepokoić, lecz schlebiać im i mówić to, co chcieli usłyszeć. Kino to w istocie projektowało i wytwarzało mieszczańsko-obywatelską sferę publiczną. W *Strukturalnych przeobrażeniach sfery publicznej* Jürgen Habermas twierdził, że wyłaniająca się w XVII i XVIII wieku, czyli w okresie rodzącego się kapitalizmu, mieszczańsko-obywatelska sfera publiczna to przestrzeń manifestowania się dyskursu krytycznego wobec władzy publicznej i swobodnej wymiany poglądów (także w formie zapośredniczonej przez media). Teoria sfery publicznej zakłada zniesienie różnic statusu społecznego i stabilny podział na społeczeństwo obywatelskie i władzę publiczną[70]. W tym ujęciu z pola widzenia znikają te podmioty (kobiety, czarni, robotnicy), które nie mają do tak zdefiniowanej sfery dostępu. Wielu badaczy zwracało uwagę na to, że koncepcja Habermasa ma charakter normatywny i oparta została na strukturalnych wykluczeniach. Nancy Fraser sformułowała teorię podrzędnych przeciwpubliczności, czyli publiczności, które tworzą i rozwijają opozycyjne wobec mieszczańsko-obywatelskiej sfery publicznej dyskursy, umożliwiające im artykułowanie własnych, mniejszościowych tożsamości. W tym ujęciu twórcy

---

[69] Maria Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 173.

[70] Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. Wanda Lipnik, Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.



Własnoręcznie wykonana przez Klub Przyjaciół Andrzeja Wajdy kartka pocztowa – przykład PRL-owskiej abiektalnej sfery publicznej (ze zbiorów Archiwum Andrzeja Wajdy).

kina moralnego niepokoju konstruowaliby za sprawą swoich filmów stabilną publiczność obywatelską, podczas gdy artyści posługujący się estetyką i polityką ekscesu – uwrażliwieni na odmienność grup podporządkowanych (kobiet, klas ludowych, Żydów, homoseksualistów) – tworzyliby płynne i niestabilne nienormatywne przeciwpubliczności. Jednocześnie te dwa odmienne projekty wyłaniają się w państwie, w którym cenzura blokowała swobodną komunikację, odbywającą się w krajach kapitalistycznych w przestrzeni publicznej, na łamach prasy, w radiu czy telewizji. PRL-owska sfera publiczna łączyła przekazy oficjalne i nieoficjalne, wyostrzając granicę między tym, co prywatne i publiczne. Interesują mnie w tej książce przede wszystkim nieoficjalne przekazy nieoczyszczone zarówno przez władzę, jak i – zwłaszcza po 1989 roku – przez środowisko opozycji demokratycznej. Te nieoficjalne kanały komunikacji to plotki, listy, anegdoty, reportaże, biografie, wywiady, porzucone w archiwum prywatne zapiski, ale też przecież zapiski cenzury czy kolaudacje. Z tych zanieczyszczających oficjalną sferę publiczną przekazów wyłania się wibrująca (często negatywną) energią abiektalna sfera publiczna, którą i władza, i opozycja chcieli

ukryć. Abiektalna sfera publiczna przypomina zdefiniowane przez Williamsa struktury odczuwania, ponieważ również kładzie nacisk na życie prywatne i osobiste, i właśnie w tym, co nie do końca społeczne, dostrzega potencjał zmiany. Co istotne, to właśnie abiektalna sfera publiczna ujawnia silne publiczne oddziaływanie dyskursów emancypacyjnych: z jednej strony zainteresowanie nimi (np. do redakcji „itd" w ciągu trzech lat dotarło 1560 listów w sprawie porad seksuologicznych), z drugiej zaś manifestowanie obrzydzenia, nienawiści i wstydu wobec tych, które naruszyły normę (np. ataki na Elżbietę Czyżewską, Kalinę Jędrusik, Grażynę Długołęcką). Oczywiście z kina moralnego niepokoju cała ta abiektalna – tętniąca energią (nawet jeśli często negatywną) – sfera została usunięta. Twórcy tego nurtu nie chcieli się jej przyglądać, nazbyt komplikowała im bowiem obraz świata – woleli szablony: konformista–nonkonformista.

Kino moralnego niepokoju (antycypowane przez kino młodej kultury) proponowało publiczności kontrakt oparty na społecznej jedności pod znakiem wartości etycznych (niepostrzeżenie przedzierzgniętych w wartości narodowe i religijne). A kino ekscesu kładło nacisk na konflikt, spór i niezgodę jako strategię politycznego oporu. Jako „niezgodę" ujmuje politykę Rancière. Ważkie wydają się w tym kontekście jego słowa o reakcji policji na polityczną manifestację:

> „Proszę się rozejść! Tu nie ma na co patrzeć!". Policja oświadcza, że nie ma w tym miejscu [w przestrzeni ruchu ulicznego – S.J.] co oglądać i należy się rozejść. Polityka chce zamienić to miejsce w przestrzeń manifestowania się jakiejś podmiotowości: ludu, robotników, obywateli. Polega [ona – S.J.] na rekonfiguracji przestrzeni i tego, co można w niej robić, widzieć i nazywać. Jest sporem opierającym się na dzieleniu postrzegalnego. (...) Istotą polityki jest dyssens. Nie jest on jednak konfrontacją interesów lub opinii. Jest takim rozchyleniem w tym, co postrzegalne, które manifestuje się sobie samemu. Polityczna manifestacja sprawia, że dostrzegamy to, czego wcześniej nie było powodu widzieć[71].

Podobnie myślę o estetyce i polityce ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982. Eksces okazuje się tu „manifestacją polityczną", sposobem na uwidocznienie i wyrażenie podporządkowanych przeciwpubliczności. Tacy artyści, jak Wajda i Kawalerowicz, Żuławski i Borowczyk, Elżbieta Czyżewska i Lucyna Winnicka, Violetta Villas i Kalina Jędrusik, Kry-

---

[71] Jacques Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. Iwona Bojadżijewa, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 29, 31.

styna Janda i Wojciech Pszoniak, Junak i Czekała eksplorowali wtedy w swoich utworach i praktykach artystycznych odrębność (różnicę zatem, a nie jedność) wykluczonych – wyemancypowanych kobiet, chłopów jako niewolników, Żydów, seksualnych Innych. I w ten sposób nie tyle nawet poszerzali, co próbowali przetworzyć dominującą sferę publiczną, przekształcić ją w oparciu o te obsceniczne ciała, obrazy i afekty, których „wcześniej nie było powodu widzieć".

Słowa policji z książki Rancière'a – „Proszę się rozejść! Tu nie ma na co patrzeć!" – dobrze ujmują reakcję widzów, krytyków i decydentów na nadmierną widoczność owych potencjałów emancypacyjnych. Co szczególnie ważne, zanim eksces emancypacji w pełni wyartykułowano, zanim owe impulsy trafiły na publiczną scenę, zostały nagle wstrzymane i zablokowane. *Diabeł* (1972, prem. 1988) Żuławskiego trafił na kilkanaście lat na półkę; *Gra* została fatalnie przyjęta przez wszystkich – kolaudantów, cenzorów, krytyków i widzów – i ślad po niej zaginął; *Piłat i inni* (*Pilatus und Andere*, 1971) Wajdy tuż po polskiej, spóźnionej premierze został zdjęty z jedynego warszawskiego kina, gdzie był wyświetlany, bo „obrażał uczucia religijne"; szokującej sceny w pociągu z *Ziemi obiecanej* (1974) cenzura wprawdzie nie usunęła (choć uważnie się jej przyglądała), ale blisko trzydzieści lat później zrobił to sam Wajda (tym razem – co oczywiste – nie z lęku przed komunistami, lecz przed hierarchami Kościoła katolickiego); *Dzieje grzechu* (1975) Borowczyka i *Tańczący jastrząb* (1977) Królikiewicza – chociaż dobrze przyjęte w czasie kinowej premiery – w okresie rewolucji konserwatywnej zostały głęboko ukryte, niczym posąg Birkuta w *Człowieku z marmuru*, w piwnicach archiwum (wróciły dopiero na przełomie pierwszej i drugiej dekady obecnego stulecia na fali zainteresowania surrealizmem w kinie polskim, chociaż to nie surrealizm sprawił, że do owych historycznofilmowych piwnic trafiły); o *Płomieniach* (1978) Ryszarda Czekały i filmach Tadeusza Junaka – *Pałacu* (1980) i *Grach i zabawach* (1982) – nikt chyba nie słyszał od czasu ich realizacji (ten drugi zresztą nigdy nie miał swojej premiery). Znikały – albo czasowo zanikały – nie tylko filmy, ale i artyści: Elżbieta Czyżewska została zmuszona w 1968 roku do opuszczenia Polski; Żuławski po tym, jak zatrzymano *Diabła*, uciekł do Paryża; o Borowczyku nie pisano inaczej – jeśli w ogóle pisano – niż jako o pornografie; rola w *Grze* okazała się ostatnią główną rolą Lucyny Winnickiej w kinie polskim (Kawalerowicz następny obraz zrealizował w kraju dziewięć lat później); u szczytu powodzenia blokowano kariery Kaliny Jędrusik i Violetty Villas; o Grażynie Długołęckiej, gwieździe *Dziejów grzechu*, i o Monice Niemczyk, zakonnicy z *Diabła*, kino (i widzowie) zapomniało na lata.

Owe blokady, zniknięcia i wymazania to nic nowego. Reinhart Koselleck zauważył, że wprowadzanie prawnych aktów emancypacji zawsze napotykało w historii na przeszkody[72]. W Polsce na blokady napotykało już samo ukazanie (bo „na scenę" filmy te często nie zdążyły trafić) szokujących czy obscenicznych obrazów emancypacji. Postrzegane jako obce, narzucone z zewnątrz i niezakorzenione w tkance społecznej były zagłuszane, izolowane i cenzurowane[73]. Opowiadam tu historię owego z(a)nikania obrazów (i potencjałów) emancypacji. Ich wypychania ze sfery publicznej. Próbuję wniknąć w to, co zostało w tych obrazach zapisane i co w nich zostało w latach 70. zobaczone; co zostało zobaczone, ale co musiało zostać stłumione (czy wyparte). Przyglądam się z bliska[74] temu, czego nie można było rozpoznać, ale co pozostawiło w tekście materialny ślad; co wydaje się trudno uchwytne, ale też „niesamowicie" obecne. Analizuję to, co musiało mieć wtedy ogromną siłę rażenia, a czego nie potrafiono wyartykułować i nazwać, bo nie mieściło się w dostępnych społeczeństwu językach czy ustalonych sposobach komunikacji. Przekładając nowe struktury odczuwania – metafory doświadczeń społecznych – sztuka pozwala zbliżyć się do „specyficznych odczuć,

---

72 Reinhart Koselleck, *Przesuwanie się granic emancypacji. Szkic historii pojęcia*, w: tegoż, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, tłum. Jarosław Merecki, Wojciech Kunicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 210.

73 Tak o kłopotach polskiego społeczeństwa z nowoczesnością pisał Jan Sowa: „Negatywną konsekwencją modernizującej kastracji dokonanej przez wrogów I Rzeczypospolitej stało się trwałe powiązanie nowoczesności z obcością wraz z towarzyszącym temu przekonaniem, że nowoczesność jest zagrożeniem dla tradycyjnej polskiej tożsamości, która dostarcza nie tylko innych, ale lepszych wzorów organizacji społecznej, politycznej i gospodarczej niż obca nowoczesność" (*Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 429).

74 Ważną dyspozycją badawczą są dla mnie rozważania Eugenii Brinkemy dotyczące strategii *close reading*. Zwrot afektywny w humanistyce – jej zdaniem – nie wymazał problemu formy, reprezentacji i bliskiego czytania, afekt bowiem „nie jest miejscem, gdzie coś natychmiastowego, automatycznego i odpornego odbywa się poza językiem", tym samym „afekt nie jest tam, gdzie interpretacja nie jest już potrzebna" (*The Forms of the Affects*, dz. cyt., s. xiv). Brinkema argumentuje, że „siła afektywna przerabia formę, (…) formy są automatycznie afektywnie naładowane i (…) afekty kształtują się w specyficznych konkretnych formach wizualnych i strukturach czasowych" (tamże, s. 37). Autorka wyróżnia dwie strategie: strategię metodologiczną „lektura dla formy" i będące interwencją teoretyczną „odczytywanie afektów jako posiadających formy". „Odczytywanie formy pozwala na specyficzność, złożoność i wrażliwość na tekstualność, która zaginęła w badaniach afektów (…) Odczytywanie afektów jako posiadających formy obejmuje oduprzywilejowanie modeli ekspresyjności i wewnętrzności na korzyść traktowania afektów jako struktur działających poprzez środki formalne (jak linia, światło, kolor, rytm itd.)" (tamże).

specyficznych rytmów”[75], które – mimo że mają charakter społeczny i materialny – nie mogą, jak się okazuje, zostać inaczej wyartykułowane, jak tylko w postaci efemerydy. Właśnie o tym opowiada ostatnia scena *Wszystko na sprzedaż*. Ten wykluczony z systemów reprezentacji obraz-ślad otwiera nas na inne patrzenie. Właśnie dlatego, że nam się wymyka, że się rozmywa i go nie widać, możemy go w ogóle zobaczyć. Tak patrzę na obrazy i ciała i tak czytam afekty w tej książce. Szukam śladów po ciałach, zdarzeniach, doświadczeniach i praktykach, które zanikają albo których nie widać już wcale.

Obrazy-wybuchy

> Rzyg transcendentalny *Egzorcysty* [*The Exorcist*, 1973, reż. William Friedkin – S.J.], rzyg fizjologiczny *Wielkiego żarcia* [*La grande bouffe*, 1973, reż. Marco Ferreri – S.J.] i rzyg seksualny *Ostatniego tanga*, przyprawione rozhulanymi satanizmami *Zakonnika* [*Le moine*, 1972, reż. Adonis Kyrou – S.J.] i *Diabłów* [*The Devils*, 1971, reż. Ken Russell – S.J.]. Zupełnie jakby świat postanowił urządzić sobie totalny wyrzyg, na kilku obszarach ludzkiej egzystencji naraz. Odchodząca kultura rozpaczliwie wymiotuje wszystkim, co stworzyła, nagle zagubiona w gwałtownym, chaotycznym biegu mikroorganizmów myślowych i duchowych, który sama sprowokowała: doprowadzona do histerycznej desperacji wysokim napięciem pola elektromagnetycznego, które sama wokół siebie zaindukowała; przerażona niespodziewanymi zdarzeniami, jakie w stosunkach między ludźmi i między czasami, i między elementami kultury dawnej i współczesnej nieświadomie zdopingowała[76].

Tak Grzegorz Musiał pisał w *Stanie płynnym* o filmach, które zobaczył w Londynie na początku lat 70. Podobne odczucia – erupcji i uwolnienia, a zarazem niepokoju z tym związanego – towarzyszyły także Bolesławowi Michałkowi, czemu dał wyraz – w bardziej powściągliwy sposób – w opublikowanym w 1972 roku felietonie:

> Film w ostatnich latach bardzo się zekstremizował, piszemy to w kółko, wiedzą o tym już wszyscy, nawet bileterki warszawskich kin studyjnych. Zekstremizował się obyczajowo: przekroczył wszystkie dawne granice, pogwałcił prawie wszystkie tabu, między nimi te nieliczne, które jakoś się zachowały przez parę tysięcy lat, jak np. tabu stosunków kazirodczych[77].

---

75 Raymond Williams, *Marksizm i literatura*, dz. cyt., s. 221.

76 Grzegorz Musiał, *Stan płynny*, WL, Kraków 1982, s. 146.

77 Bolesław Michałek, *Spazmy modne*, „Kino” 1972, nr 3, s. 60.



„Kino powinno wstrząsnąć widzami". Karmiciel wszy w *Trzeciej części nocy* (1971) Andrzeja Żuławskiego.

Fakt, że na przełomie lat 60. i 70. pojawiły się filmy tak odważne obyczajowo, jak jeszcze nigdy wcześniej (i – być może – nigdy później), jest znany powszechnie. Ciekawsze wydaje się to, że „wszyscy" już wtedy o tym wiedzieli. Nawet bileterki w gierkowskiej Polsce. Cielesne i seksualne transgresje opuściły na Zachodzie piwnice, ciemne zaułki i podejrzane lokale, trafiając na szeroko otwartą i gotową wchłonąć każde przekroczenie i każdą inność scenę publiczną[78]. Michałek zwrócił uwagę i na wymiar społeczny owej fali filmowego ekstremizmu („chyba nigdy dotąd w historii kina nie było tylu filmów wzywających do rewolty"), i na tworzony w tych utworach nowy porządek estetyczny („równie agresywny, krańcowy, co tematy"), i na poważne zachwianie „standardami dobrego smaku" (zamiast „rozważnych proporcji, wyrównanego rytmu, jest (...) nieumiarkowanie, rozdęcie efektów"). Na Zachodzie zatem „spazmy i wibracje" („dwa modne określenia!" – zauważa dystansująco krytyk), a w Polsce? Czy kino polskie w dekadzie Gierka dopuściło na publiczną scenę wyzwoloną seksualność? Czy w polskiej abiektalnej sferze publicznej pojawiły się wtedy wywrotowe obrazy

78 Rewolucja seksualna lat 60. i 70. objawiła się – jak ujął to Eric Schaefer – jako rewolucja w mediach (por. *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, red. Eric Schaefer, Duke University Press, Durham–London 2014).