

STRACH JAKO KATEGORIA
JĘZYKA POSTKOLONIALNOŚCI
(WOKÓŁ FILMÓW WOJCIECHA SMARZOWSKIEGO:
WESELE, DOM ZŁY, RÓŻA, DROGÓWKA)¹

DARIUSZ SKÓRCZEWSKI²
(Katolicki Uniwersytet Lubelski)

Słowa kluczowe: Wojciech Smarzowski, kino, postkolonialna trauma

Key words: Wojciech Smarzowski, cinema, postcolonial trauma

Abstrakt: Dariusz Skórczewski. STRACH JAKO KATEGORIA JĘZYKA POSTKOLONIALNOŚCI (WOKÓŁ FILMÓW WOJCIECHA SMARZOWSKIEGO: *WESELE, DOM ZŁY, RÓŻA, DROGÓWKA*). „PORÓWNIANIA” 16 (2015). T. XVI. S. 125–145. ISSN 1733-165X. Jedną z uderzających cech obrazów filmowych Wojciecha Smarzowskiego jest groza i niesamowitość ukazujących w nich zdarzeń oraz sytuacji. Nastrój budowany przez reżysera zdaje się wykraczać poza efekt przewidziany konwencją thrillera i mieć inne niż w klasycznym kinie grozy podłoże. Poszukując odpowiedzi na pytanie o przyczyny strachu, z jakim konfrontowany jest widz tak różnych od siebie filmów, jak *Wesele, Dom zły, Róża i Drogówka*, autor artykułu podejmuje próbę teoretyzacji zagadnienia postkolonialnego strachu. Stawia tezę, iż ewokowana w filmach Smarzowskiego emocja stanowi medium artykulacji postkolonialnej traumy pamięci społeczeństwa, które boryka się ze swoją kolonialną przeszłością i postkolonialną terażniejszością. Artykułując tę traumę, reżyser przeprowadza swoistą pracę pamięci w „strefie przejścia” (słowami B. Budena).

Abstract: Dariusz Skórczewski. FEAR AS A CATEGORY OF LANGUAGE OF POSTCOLONIALITY (ON FILMS BY WOJCIECH SMARZOWSKI: *WESELE, DOM ZŁY, RÓŻA, DROGÓWKA*).

¹ Artykuł powstał w ramach projektu naukowego NPRH nr 12H 12 0046 81 „Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach słowiańskich Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej w świetle studiów postkolonialnych”.

² Correspondence Address: dareus@kul.pl

“PORÓWNANIA” 16 (2015). Vol. XVI. P. 123–145. ISSN 1733-165X. A most striking characteristic of Wojciech Smarzowski’s feature films is their uncanny atmosphere resulting from horrifying events and situations represented. This atmosphere seems to transgress the effect assumed in the genre to which the director refers, i.e. the thriller, and be rooted elsewhere than simply in the convention of classical horror cinema. Seeking an answer to the question concerning the causes of fear with which the spectatorship of *The Wedding (Wesele)*, *The Dark House (Dom zły)*, *Rose (Róża)*, and *Traffic Department (Drogówka)*, each of them so different from another, is confronted, the author attempts at theorizing the category of postcolonial fear. He offers the thesis that the fear evoked in Smarzowski’s movies is a medium for articulating the postcolonial trauma of memory of society engaged in dealing with its colonial past and present postcolonial realities. By articulating this trauma, the director carries out a peculiar work of memory in the “zone of transition” (term borrowed from B. Buden).

*Dedykuję pamięci Tej, z którą obejrzałem swój pierwszy film. Mojej Ś.P. Mamie
Śnią się nam koszmary, o których opowiadamy. (Bourke 120)*

Z perspektywy polityki, etyki, estetyki i poetyki

Zakładam, że obecne położenie mentalne, kulturowe i polityczne polskiego społeczeństwa można określić mianem kondycji postkolonialnej (Skórczewski 29–85). Zakładam również, że kondycja ta wyraża się za pośrednictwem medium – języka. Język przy tym rozumiem tu szeroko, jako kod, a dokładniej mnogość kodów, za pomocą których członkowie populacji komunikują się między sobą i wyrażają swoje troski, rozumienie świata etc., odwołując się do rozmaitych form narracyjnych i konwencji. Różnorodne dyskursy kulturalne, jakimi komunikują się dziś między sobą członkowie naszego społeczeństwa – w tym dyskursy krytyczne i medialne, a także dyskursy swoiste dla poszczególnych rodzajów sztuk – zaangażowane są w artykulację kondycji postkolonialnej. Z tej racji też stanowić mogą przedmiot analiz w rodzaju niżej proponowanej, uwzględniających wszelako specyfikę każdego z nich, jak również odniesienia do innych dyskursów.

Założenie trzecie dotyczy zasadniczej dla dalszych rozważań kategorii strachu. Z pewnością mamy w jej przypadku do czynienia z jednym z „ważnych składników ludzkiego doświadczenia”, a więc czynnikiem o charakterze uniwersalnym, a przy tym, inaczej niż niegdyś, nie jest to już „temat okryty milczeniem” (Delumeau 14, 7). Jednak, podczas gdy niektórzy współcześni filozofowie, jak Noam Chomsky (Chomsky 2005), (Chomsky 1996: 7–16), pozwalają sobie na mocną tezę, iż w kulturze strachu żyje obecnie cała ludzkość, z dużo mniejszym ryzykiem kategorię tę można uznać za jedną z podstawowych emocji należących do sfery doświadczenia

kolonialnego. Strach w tym kontekście przybiera dwa oblicza, których tu sobie nie przeciwstawiam, a raczej postrzegam je jako komplementarne i wzajemnie się warunkujące. To indywidualny strach przed karzącym „Wielkim Innym” – strach „niewolnika” przed „panem”, mający umocowanie w systemie penalnym kolonii (uderzenie, więzienie, gwałt, śmierć etc.). Ale też strach społeczny, któremu oparcia dostarcza zbiorowa pamięć doświadczeń paniki i traumy, spowodowanych spektakularną agresją obcego imperium, jak i codzienną, regularną przemocą jego rodzimych funkcjonariuszy, wraz z wszelkimi zagrożeniami, wypływającymi ze struktury życia w kolonii, na którą populacja podporządkowana (poza dokooptowanymi *compradores*) nie ma wpływu. Psychologiczne implikacje splotu obu tych wymiarów strachu rozważał swego czasu Frantz Fanon, który w książce *Wyklęty lud ziemi* wskazywał wiązania między łatwymi do zrekonstruowania, twardymi faktami francuskiej opresji kolonialnej a trudniejszymi do uchwycenia, lecz przecież nie wyдуманymi, zaburzeniami afektywnymi i somatycznymi algierskich ofiar tej opresji, z całym wywołanym nimi spustoszeniem w skali tak indywidualnej, jak i zbiorowej³. Praca tego rodzaju, poświęcona związkom między fizycznym i psychicznym terrorem komunistycznego aparatu represji a emocjonalnymi i mentalnymi symptomami nienormalności u poddanych mu społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej, o ile mi wiadomo, dotąd jeszcze nie powstała. Dysponujemy „zaledwie” mniej bądź bardziej przejmującymi narracjami o przemocy i jej śladach, odcisniętych na życiorysach ludzi, na funkcjonowaniu organizmu społecznego, na kulturze. To ze wspomnień, opowieści i poezji świadków, z filmów, piosenek i dowcipów, członkowie pokolenia, które nie pamięta strachu przed słuchaniem zakazanych rozgłośni radiowych lub groźbą inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Polskę w 1981 r., budują sobie obraz życia w sowieckiej kolonii w środku Europy. Oczywiście, o ile są tym w ogóle zainteresowani. Kondycja postkolonialna posiada bowiem również inne oblicze – skłonności do historycznej amnezji, przejawiającej się wyparciem (Buden 60–61). Zagadnienie to odkładam jednak na inną okazję. Chcę bowiem przyjrzeć się tytułowemu problemowi, lokując perspektywę badawczą na pograniczu „emocjonologii” (Shweder 1998)⁴ i studiów postkolonialnych. Jednocześnie rezygnuję z ujęcia problematyki strachu, oferowanego przez badania należące do tzw. psychohistorii, dla przyjętej tu perspektywy bowiem mniej istotne są skonwencjonalizowane style artykulacji stra-

³ „Wojna kolonialna jest zjawiskiem szczególnym, również pod względem patologii, jaką ze sobą niesie” (Fanon 171).

⁴ Uchylam się tu od precyzyjnego definiowania strachu jako określonego typu emocji, zakładając w tym zakresie pewne *quantum* wspólnej wszystkim istotom ludzkim wiedzy podstawowej. Z odsieczą przychodzi mi współczesna psychologia, która wystrzega się formułowania jednolitych definicji emocji, wskazując iż nie są one „ani pojęciami, ani obiektami, ani terminami językowymi. Są one złożonymi strukturami narracyjnymi (wzorcami opowiadania), nadającymi postać i znaczenie odczuciom somatycznym i afektywnym, doznaniom ciała [...] i duszy [...]” (Shweder 42).

chu, charakterystyczne dla różnych okresów i kontekstów społeczno-politycznych (np. dla ery tzw. stalinizmu czy okresu stanu wojennego). Diachroniczna analiza zróżnicowania form i sposobów narratywizacji strachu zaprowadziłaby nas ku innemu celom niż przeze mnie założone.

Z pewnością natomiast znaczenie dla dalszych rozważań ma teza Clifforda Geertza, iż „w człowieku nie tylko idee, ale też i emocje stanowią kulturowe artefakty” (Geertz 99). Strach jako kategoria języka postkolonialności jest bowiem wytworem pewnej sytuacji, określonej tu jako postkolonialna. Sytuacja ta implikuje perspektywę w jakiejś mierze zdystansowaną wobec kolonialnej przeszłości, a zarazem uwikłaną w postkolonialną teraźniejszość, która bynajmniej nie rysuje się w różowych barwach, podsuwanych przez huraoptymistyczny dyskurs „przełomu” z centralną dla niego cezurą 1989 r. Z tego względu, spoza dwu wymienionych wyżej oblicz strachu, wyłania się jeszcze jedna jego hipostaza – *stricte* postkolonialna, o złożonej strukturze. Mowa o **strachu przed samopoznaniem**, przed obecnym, postkolonialnym „uznaniem się w jestestwie”, przed przyznaniem się do swojej kondycji i przede wszystkim – przed zmierzeniem się z nią w postawie swoistej, świeckiej *metanoi*.

W tym miejscu chciałbym zasugerować również inną perspektywę, której szczegółowe zaprezentowanie wymagałoby odrębnego studium z pogranicza etyki społecznej, socjologii i historii, przez co poprzestaną na uwagach najbardziej ogólnych. Otóż strach w społeczeństwach ludzi wolnych nie jest tożsamy z tym, który staje się udziałem populacji podporządkowanych. Niewątpliwie, bez względu na warunki polityczne, pod każdą szerokością geograficzną człowiek doświadcza strachu, który można by określić jako ‘metafizyczny’ czy ‘eschatologiczny’, tudzież strachu o podłożu ekonomicznym (przed zubożeniem), zdrowotnym (przed chorobą) itp.⁵ Wydaje się jednak, że istnieje szczególny rodzaj strachu, który znamionuje jednostkę wolną, a który stanowi jeden z wielkich tematów światowej literatury i sztuki: strach ludzkiego podmiotu przed utratą szacunku do samego siebie w wyniku podejmowanych przez siebie suwerennie decyzji. Bywa on bodźcem silniejszym od tamtych, w hierarchii wartości i celów nierzadko staje ponad nimi, i tak też bywał (jeszcze do niedawna) reprezentowany w kulturze, orientując ją wedle określonej aksjologii, w której etyka samoocalenia na mocy tradycji ustępowała zazwyczaj etyce ofiarności i wyrzeczenia. Sytuacja zniewolenia te oczywiste kwestie w zasadniczy sposób komplikuje, prowadząc do przemieszczenia akcentów i przede wszystkim podając w wątpliwość samą możliwość suwerennego decydowania przez podmiot o swoich działaniach, a w konsekwencji – problematyzując podmiotowy status jednostki.

⁵ Listę tę oczywiście można by wydłużyć, wpisując na nią np. poszczególne typy i rodzaje potrzeb człowieka, uwzględnionych przez B. Malinowskiego w jego funkcjonalistycznym opisie kultury.

Przechodząc na poziom poetyki, można przyjąć, że strach, jaki napotykaemy we współczesnych postkolonialnych dyskursach kulturalnych, występuje w dwójakiej roli: 1) przedmiotu narracji (aspekt mimetyczny) i 2) czynnika konstytuującego perspektywę podmiotu (aspekt psychologiczny). Podwójność ta implikuje dwie możliwości, jeśli chodzi o kulturową „ontologię” tej emocji. Możliwość pierwsza obejmuje ewokowanie, z postkolonialnej perspektywy, doświadczenia strachu z ery niesuwerenności. Oto ożywa i staje przed odbiorcami strach zapamiętany – przedtem „ocenzurowany” i pozbawiony szansy otwartej artykulacji, a przez to również zdystansowanej refleksji, lecz przecież przekazywany międzypokoleniowo jako swoisty „wzór kultury”, proliferujący w podbitym i spustoszonej społeczności, a dopiero teraz, w erze postkolonialnej, dostępny jako obiekt krytycznej analizy i składnik postkolonialnej samoświadomości, podlegający również transmisji postmemorialnej⁶. Ujęcie to, jak nietrudno zauważyć, wpisuje się w dyskurs pamięci (określany niekiedy mianem „dyskursu pamięci o komunizmie”), a także dyskurs (post)komunistycznej traumy (w opozycji do dyskursu postkomunistycznej nostalgii) – traumy, której wyrażenie, wyrzucenie z siebie, staje się warunkiem postkolonialnego uzdrowienia. Możliwość druga czyni strach tyleż negatywnym bohaterem opowieści o współczesności, co składnikiem (i zarazem wykładnikiem) punktu widzenia, z jakiego narracja ta jest prowadzona. Jak widać, w obu przypadkach mamy do czynienia nie tyle z ogólnym, egzystencjalnym lękiem czy trwogą⁷, co ze strachem historycznie osadzonym, „którego doświadcza się w ramach wspólnoty, to znaczy w ramach ustanowionych, stabilnych i znanych form życia oraz stosunków społecznych”, tj. w ramach „własnej kultury” (Buden 76). Interesującego wglądu w obydwie formy dyskursu strachu dostarcza, moim zdaniem, twórczość filmowa Wojciecha Smarzowskiego. Strach w pierwszej z wymienionych odsłon napotykaemy w jego filmach *Róża* i *Dom zły*; ze strachem w odsłonie drugiej obcuje przede wszystkim w *Weselu* i *Drogówce*.

Pełnometrażowe produkcje kinowe Smarzowskiego na elementarnym poziomie diegezy wpisują się, rzecz jasna, w szerokie ramy dyskursu „strachu przed przemocą i zbrodnią” (Altheide). Należą do popularnego w mediach masowych typu utworów, które wokół społecznych patologii o charakterze kryminalnym (rozboje, gwałty, akty terroru itp.), a także kataklizmów o różnym podłożu, konstruują autonomiczny system znaczeń, wydobywający z rzeczywistości to wszystko, co prowadzi do poczucia zagrożenia, i wywoływanych przez nie postaw strachu, paniki, psychozy. Kształtowany przez ten nurt twórczości obraz świata przybiera wymiar totalny: w zakresie kultury popularnej owocuje produkcjami kryminalno-sensacyjnymi, również o wątkach spiskowych, a także twór-

⁶ Odwołuję się do kategorii postpamięci, wprowadzonej przez Marianne Hirsch. (Hirsch 2011: 28–36)

⁷ Rozumianą np. po Heideggerowsku: „Tym, przed czym trwoga się tworzy, jest samo bycie-w-świecie” (Heidegger 239).

czością katastrofistyczną, ocierającą się nierzadko o antyutopię czy dystopię, słowem – kinem grozy. Smarzewski jednak z rozmysłem traktuje ten dyskurs nadrzędnie. Nie jest on dla twórcy celem samym w sobie. Stanowi medium, za pośrednictwem którego reżyser ewokuje strach sięgający dalej i głębiej, niż emocji towarzyszących niebezpieczeństwu – nawet jeśliby miało chodzić o zagrożenie życia. Jak podnosili krytycy, jego twórczość reprezentuje kino sytuacji ekstremalnych, takich, w których „bohaterowie zmuszeni są do stawienia czoła zbyt trudnym sytuacjom, które za każdym razem ich przerastają i wyniszczają” (Przepiórka 20). Owszem, sytuacje te wpływają na zachowania i wybory filmowych postaci, których postawy, kształtowane w obliczu doświadczenia strachu, są fabularnymi świadectwami radzenia sobie z doznawanym afektem⁸. Strach, z jakim styka się widz Smarzewskiego, nie jest jednak wyłącznie strachem eksplikowanym, strachem na poziomie tematologii. To także strach udzielający się odbiorcy niezależnie od tematyzacji, a niekiedy nawet na przekór niej (komizm w *Weselu* czy *Drogówce*) – strach **ewokowany**.

Mówiąc o ewokowaniu strachu, nawiązuję do Ingardenowskiej koncepcji „jakości metafizycznych”, a także do rozumienia sztuki jako ewokacji (Ingarden), (Sawicki 7-17). Strach w tej optyce jawi się nie tyle jako element podlegający dyskursywizacji czy też przekładany na kategorie filmowej reprezentacji (to jak obraz kinowy „pokazuje” strach *resp.* to, co straszne), co raczej jako jedna z jakości metafizycznych, jakie w wyniku zharmonizowania jakości artystycznych („strukturalnych”) filmu „unaoczniają się” odbiorcy w akcji „konkretyzacji”. Status tego afektu jest więc w dziele filmowym dwoisty: z jednej strony posiada on oparcie w diegezie (obraz *opowiada o strachu*), z drugiej zaś – konstytuuje się w przeżyciu estetycznym (filmowa opowieść *budzi strach*). Takie postawienie sprawy pozwala prowizorycznie rozstrzygnąć złożoną kwestię sposobu istnienia przedmiotowej emocji w kontekście dzieła sztuki filmowej, które ją w formie stematyzowanej *przedstawia*, a także swoistymi dla siebie środkami *wywołuje*. Nie wdaję się tu natomiast w rozważania nad estetyką strachu, a zwłaszcza w to, jakimi środkami osiągnięty zostaje przez dzieło sztuki odnośny efekt emocjonalny oraz afektywny (oddziaływanie na postawę widza). Odłożyć też muszę zagadnienie przyjemności estetycznej, czerpanej z aktu kontemplacji tej jakości, jak również pytanie o źródło pragnienia doświadczenia strachu za pośrednictwem dzieła sztuki (Fisher 176-185).

⁸ Świadom trudności taksonomiczno-klasyfikacyjnych, jakie nasuwa tytułowa kategoria w perspektywie psychologiczno-psychiatrycznej, ze względu na przejrzystość wywodu proponuję w dalszej części pracy ujmowanie strachu przede wszystkim w perspektywie psychosocjologicznej. Będę go więc określał wymiennie jako emocję i afekt, wskazując za pomocą tego drugiego pojęcia na przynależność tej kategorii do trójczłonowej, afektywno-poznawczo-behawioralnej struktury postaw ludzkich i ich jednostkowych, a także społecznych przejawów (Marody 6 n.).

Daleki zatem jestem od uznawania czy też „spirytualizacji” strachu w kinie Smarzowskiego (Fisher 146). Traktuję tutaj to zjawisko nie jako obiekt zdystansowanej kontemplacji, lecz realnie przeżywaną – tak przez filmowych bohaterów, jak i publiczność – emocję *resp.* afekt prowadzący do zajęcia pewnego typu postawy wobec postkomunistycznej rzeczywistości. Rozpoznaną przez reżysera przyczyną czy też podłożem tej emocji porażone zostają zarówno doświadczone jej na ekranie postaci, jak i sam podmiot przeżycia estetycznego, który, współdoznając jej, traktując ją serio, otrzymuje tym samym możliwość rozeznania się w swoim aktualnym położeniu. Tak rozumiany strach proponuję postrzegać jako **derywat postkolonialności**.

Strach w znaczeniu ogólnym jest zawsze strachem przed czymś, co antycypuje, co ma nastąpić – przed przyszłością. O ile jednak każda przyszłość niesie ze sobą zagadkę, przyszłość postkolonialna jest niepokojąco niepewna, kłopotliwa i dwuznaczna, bo zaczepona w przeszłości, uwarunkowana jej przemyśleniem, jej (re)interpretacją. Do tego towarzyszy jej peryferyjny status podmiotu, cierpiącego na dotkliwie poczucie gorszości, odczuwającego przymus bezustannego „doszlusowywania” po to, by zasłużyć sobie na pozytywną weryfikację przez opiniotwórcze Centrum⁹. To strach przed niewiadomą, przed losem, który wciąż spoczywa – jeśli nie w całości, to przynajmniej w znacznej części – w cudzych rękach, współczesne postkolonialne społeczeństwa bowiem coraz lepiej zdają sobie sprawę z kruchości i iluzoryczności swojej podmiotowości, tak w aspekcie politycznym, jak i ekonomicznym. Obawy przed taką przyszłością stanowią nieodłączny element postkolonialnej kondycji, o której mowa. Strach tego rodzaju, choć substancjalny i wynikający – zgodnie z naturą tej emocji – z racjonalnych przesłanek, nie zawsze pozwala się oddzielić od irracjonalnego lęku, który – jak każdy lęk – pozbawiony jest jasno określonego obiektu i charakteryzuje ponowoczesne społeczeństwo *tout court* (Bauman)¹⁰.

Dalsze rozważania będą dotyczyły zagadnienia, które być może nie narzuca się widzom filmów Smarzowskiego z taką siłą, jak poszczególne sceny czy motywy wizualne, eksplicytne, choć nie zawsze w swym znaczeniu oczywiste. Będą poświęcone temu, co stanowi *warunek* przedstawianego przez reżysera świata, jego zewnętrzną ramę, ośrodek czy też samo jądro, wokół którego konstruowany jest dyskurs filmowy tego twórcy. Tym czymś, jak twierdzą, jest strach.

Strach w rozumieniu tu naszkicowanym stanowi w odniesieniu do obrazów Smarzowskiego kategorię wielopoziomową i nie daje się, w moim przekonaniu,

⁹ O paradoksach tej sytuacji w kontekście odpodmiotowienia mieszkańców Europy Wschodniej w zachodnim dyskursie po upadku komunizmu pisze obszernie B. Buden (Buden 32 n).

¹⁰ Nie rozwijam tu różnicy między strachem a lękiem w kontekście refleksji nad ponowoczesnością; wskazuję jedynie na istnienie tego rodzaju rozróżnienia w niektórych nurtach współczesnej filozofii.

uzasadnić jedynie konwencją thrillera politycznego, do której reżyser po części się odwołuje¹¹. Wskazują na niego świadectwa odbioru, w których pobrzmiewają trwożliwe pytania¹² o to, czy my, Polacy, „naprawdę” jesteśmy tacy, jak nas reżyser przedstawia¹³. W filmach Smarzowskiego, nie wyłączając debiutanckiej *Małżowiny*, a także najnowszej ekranizacji powieści Pilcha *Pod Mocnym Aniołem*, uderzają absolutny i bezalternatywny pesymizm oraz fatalizm. Odpowiedzi na pytanie o ich źródło można szukać w kolejnych obszarach, na których strach się manifestuje – w diegezie, a więc na poziomie *mimesis*, a także w konstrukcji filmowej narracji. Strach, w początkowych sekwencjach *Wesela*, *Róży* i *Drogówki* jakby przyczajony, pod wpływem rozmaitych katalizatorów, z alkoholem na czele, budzi się i nie pozwala widzom o sobie zapomnieć aż po końcowe ujęcia, a jego ewokacja za pomocą eskalacji przerażających i odrażających scen nabiera ostrego tempa. Przedstawiona w tych obrazach rzeczywistość jest po prostu przerażająca *par excellence* – nawet wtedy, gdy ociera się o budzącą uśmiech politowania groteskę świata *Drogówki* czy *Wesela*. Banalność tej konstatacji potwierdza jedynie trudność, na jaką napotykaamy, analizując tytułową kategorię.

Trudność ta ma też inne oblicze. Choć strach jest w filmach Smarzowskiego wszechobecny i wszechogarniający, nie monopolizuje ich tematyki ani nie zawęży horyzontu wyławianych okiem kamery postkolonialnych „resztek” do jednego tylko aspektu rzeczywistości. Jednak koncentrując się na stopniu i skali „deformacji” rzeczywistości, jakiej miał się dopuszczać reżyser, w sporach o uniwersalizm *versus* partykularyzm przesłania jego dzieł, a zwłaszcza o to, czy zło w nich ukazane wynika z natury człowieka, czy też jest uwarunkowane doświadczeniem

¹¹ Np. *Dom zły* to „psychologiczny thriller polityczny wzbogacony o elementy dramatu” (Kołodyński 74).

¹² Zagadnienie strachu jako formy odpowiedzi na zewnętrzne bodźce podjęte zostało już przez Arystotelesa, który w *Retoryce* pisał o strachu jako reakcji prowadzącej do litości wobec tych, których spotkało nieszczęście, uzasadnionej faktem, iż „w tym przypadku zajmujemy wobec nich taką postawę, jakbyśmy sami mieli doznać nieszczęścia [...] wydaje się nam bowiem, że większa jest możliwość, iż nieszczęście spotka nas samych. Należy tu zatem przyjąć ogólną zasadę, że to samo, czego boimy się, gdy dotyczy naszej osoby, budzi naszą litość, gdy spotyka innych” (Arystoteles ks. 2, rozdz. 8, 1386 a 19–20.27–30).

¹³ Jako świadectwo przeciętnego odbioru twórczości filmowej Smarzowskiego przytaczam opinię internauty, według którego *Wesele* nosi pretensję „[...] do mówienia prawdy o Polakach, w końcu wiadomo, że jeśli istnieje jeszcze jakaś prawda na tym brzydkim świecie, to ma ona na pewno twarz zapijaczonoego autochtona, który robi lewe interesy, zdradza żonę i ogólnie nosi znamiona bytu pośredniego między małpą a człowiekiem. Że tacy troglodyci istnieją, to nie ulega wątpliwości, ale Smarzowski dał nam szansę obserwowania kilkudziesięciu takich osobników zgromadzonych w jednym miejscu”. ([Macabre]) Bodaj najdalsze konsekwencje wyciągnął z lektury filmu Krzysztof Kłopotowski, który w artykule *A to Polska właśnie?*, pisał: „Jeśli *Dom zły* daje prawdziwy obraz ludowej Polski, to szykuje grunt pod protektorat niemiecki, o którym zaczynają już pisać publicyści. Przyjdzie Niemiec i zrobi porządek w tym kraju specjalnej troski, skoro tego nie potrafi tutejsza elita” (Kłopotowski).

historyczny¹⁴, przeoczano komponent, któremu poświęcony jest ten szkic. Strach w mrocznym kinie Smarzowskiego¹⁵ istotnie jest funkcją pola aksjologicznego zła¹⁶ (Zła), w którym lokują się takie postawy i czyny, jak brutalność, gwałt, zadawanie bólu i śmierci. Niektórzy krytycy twierdzą, że są to filmy uniwersalne, a zło, o którym traktują, ma charakter immanentny. Ja proponuję lekturę skontekstualizowaną, uważam bowiem, że immanencja ta jest pozorna – jeżeli doszukiwać się w tych obrazach uniwersalnej problematyki, to widziałbym ją nie w złu „jako takim”, abstrakcyjnym i ponadczasowym „złu natury ludzkiej”, a w złu katalizowanym sytuacją kolonialną, a więc w złu historycznie i geograficznie dookreślonym. Komunizm w tych produkcjach jawi się *ex post* jako widmo, fatum, którego nie sposób się pozbyć, które ciąży i prześladuje w postkomunistycznej terażniejszości, sprawiając, że współczesne polskie społeczeństwo – jak i inne populacje nie-germańskiej Europy Środkowej i Wschodniej – skazane jest na „kulturę doganiania” (Buden 57). Co więcej, strach – jeśli uznać go za finalny horyzont tych obrazów – broni filmy Smarzowskiego (z wyjątkiem *Róży*, w niej bowiem istnieje coś więcej, coś „poza horyzontem” strachu) przed zarzutami spłaszczenia obrazu rzeczywistości, przesadnego naturalizmu i niekonkluzywności¹⁷.

Zagęszczenie tej emocji w kinie Smarzowskiego pozwala wnioskować, że mamy do czynienia ze zjawiskiem wyjątkowym i specyficznym, przez co odbiór jego filmów jest – bynajmniej nie w konflikcie z zamierzeniem reżysera¹⁸ – doświadczeniem trudnym i irytującym, wręcz traumatycznym. W obrazach autora *Wesela* wszystko od początku idzie nie tak, jak powinno. Zarówno fabuła, jak i sposób prowadzenia narracji (charakterystyczna nerwowa, ukośna perspektywa, przziarnowane i prześwietlone ujęcia „z ręki” kręcone kamerą lub telefonem, wmontowane na zasadzie kolażu w filmowy obraz) wzmagają napięcie, wytwarzają swoistą „duszną” atmosferę i każą spodziewać się czarnego scenariusza, który istotnie spełnia się, i to w sposób bardziej złowrogi, niż widz mógłby oczekiwać.

¹⁴ „W swoich filmach tworzy świat na granicy realności i groteski. Nagromadzenie zła, głupoty i brudu sprawia, że przedstawiana rzeczywistość zdaje się absurdalna. Twórczość Smarzowskiego niepokoi. Mimo nierealistycznego nadmiaru i groteskowej deformacji jest głęboko zakorzeniona w rzeczywistości, będąc w istocie krytyką naszego społeczeństwa” (Przepiórka 19).

¹⁵ Reżyser mówi o swojej predylekcji do mrocznych stron egzystencji: „Nie powiem nic odkrywczego, jeśli powiem, że dobro mnie nie interesuje, a zło mnie pociąga, bo wszyscy tak mogą powiedzieć. Kino tym się karmi. Natomiast próg estetyczny mam nieco przesunięty. Lubię sytuacje skatologiczne, brudne” (Kałużyński 2009).

¹⁶ Związek między strachem a złem to jedno z wielkich zagadnień filozoficznych, stąd mogą je tu jedynie zasygnalizować (Bauman 96–125).

¹⁷ „Po co robić filmy o tak nieciekawych ludziach, nie przechodzących żadnych przemian, nie mających żadnych przemyśleń?” – komentarz autorki piszącej pod pseud. Donia Agata z portalu poświęconego twórczości filmowej ([Donia Agata]).

¹⁸ Zob. np. rozmowę Grażyny Torbickiej z Wojciechem Smarzowskim w programie telewizyjnym z cyklu *Kocham kino* („Wywiad z Wojciechem Smarzowskim”).

Przyjrzyjmy się pokrótce temu, jak przedmiotowa kategoria konstytuuje się w kolejnych filmach reżysera w powiązaniu z innymi, istotnymi dla postkolonialnego odczytania tych dzieł, składnikami filmowej narracji.

Wesele (2004)

Wesele stanowi wyjściowe ogniwo narracji tożsamościowej Smarzowskiego. Wyjściowe tak w sensie chronologicznym (debiut kinowy reżysera), jak i ideologicznym. Nie tylko bowiem nawiązuje wprost do narodowego arcydramatu, lecz także osadza fabułę w wiejskim krajobrazie, kluczowym dla narracji narodowej¹⁹, uobecniając tym samym w geografii to, co historyczne (Cubbit 13). Krajobraz ten pełni w filmie funkcję tła dla przebiegu zdarzeń, ale też stanowi *genius loci* usymbolizowanego przez ów przebieg losu narodu na postkolonialnym etapie istnienia – jest miejscem, z którego nowoczesny naród *wyrasta*. Aluzja do Wyspiańskiego odgrywa tu rolę podwójną: wskazuje na kolonialną przeszłość – i zarazem ironicznie zderza ją z obecną, postkolonialną kondycją. Kondycja ta stanowi swoisty „postkolonialny moment”, wyposażony w znaczny ładunek subwersji w stosunku do oficjalnego dyskursu „tranzycyjnego” czy też, jak kto woli, dyskursu „transformacji”²⁰, stanowiącego rodzaj „wielkiej narracji”, w jaką próbuje się ubrać skomplikowane – a przy tym wcale nieoczywiste z punktu widzenia polityki i etyki – polskie (i nie tylko polskie) doświadczenie wyjścia z komunizmu. Oto w planie Historii następuje groteskowe spełnienie wolnościowych oczekiwań i tęsknot, w planie retoryki zaś – bezlitosne odrzucenie romantycznego kodu samoartykulacji.

Zwracano uwagę na podobieństwo *Wesela* do *Pali się, moja panno* Miloša Formana (Misiak 248). Jednak przy wszystkich formalnych analogiach nie sposób przeoczyć tego, iż Forman sięgnął po motyw balu (paralelny do wesela jako swobodnego „przypadku” balu) z jego atrybutami: pijaństwem, zabawą, tańcem, wykorzystując go jako burleskowy kostium dla zamaskowania politycznego przesłania swego filmu w systemie totalitarnym – stagnacji przeżartego korupcją socjalistycznego społeczeństwa. Smarzowski nie musiał już odwoływać się do mowy ezopowej. A jednak nawiązał do Formanowskiego balu w remizie, wyposażając swoich bohaterów w erze postkomunistycznej częściowo w te same cechy, co czeski reżyser o cztery dekady wcześniej. Zbieg okoliczności? Chyba nie. Potwierdzałyby to raczej, iż obaj reżyserzy podjęli próbę opisania fenomenu kolonialnego zniewolenia i jego kulturowo-mentalnościowych implikacji, tyle że Forman robił

¹⁹ T. Edensor (Edensor 58) pisze: „Trudno jest mówić o narodzie bez wywołania konkretnego, wiejskiego krajobrazu (często zawierającego konkretnych ludzi, wykonujących pewne czynności)”.

²⁰ O „przejściu” tym i implikacjach terminologicznych zob. (Bakuła 173 n.).

to na bieżąco, *in statu praesenti*, w odniesieniu do ówczesnej kondycji kolonialnej, Smarzowski natomiast *ex post*, dysponując już pewnym dystansem czasowym i mentalnym, odnosząc swoje spostrzeżenia i diagnozy do społeczeństwa postkolonialnego. Mityczne i ideologiczne „centrum” tego społeczeństwa ulokowane jest w zachodniej metropolii, a ono samo wzorowo realizuje teleologię „postkomunistycznej transformacji”, której „ideologiczna przestrzeń”, jak to ujął Buden, otworzyła się w „przepaści między ideałem liberalno-demokratycznego fundamentu nowego społeczeństwa a złą rzeczywistością” (Buden 70).

Ideologiczny klimaks osiąga *Wesele* w momencie kulminacji pijackiej orgii, kiedy to zebrani „pod przewodem” notariusza, pijani w sztok goście odśpiewują *Rotę*. Zaiste, przedziwne ukazuje reżyser wesele, w którym jedna z najbardziej patetycznych artykulacji antykolonialnego oporu i gniewu w naszych dziejach wpleciona zostaje w pasmo tragicomicznych zdarzeń, jak śmierć dziadka w toalecie czy perypetie gości po spożyciu zepsutego bigosu. Obserwujemy zdarzenie o okazałym ładunku anachroniczności. Zaangażowanie, z jakim śpiewają uczestnicy, jeszcze silniej podkreśla antykolonialny wydźwięk hymnu – tyle, że obiekt sprzeciwu wyrażanego w tekście pieśni zmienił już swoją formę oraz status: ze znieawidzonego *Niemca*, plującego *nam* w twarz i germanizującego *nam* dzieci, przedzierzgnął się w obiekt bałwochwalczego uwielbienia nieświadomych tego, spauperyzowanych, postkolonialnych Polaków, symbolizowany sztandarowym produktem niemieckiego kapitalizmu: srebrzystym sportowym audi. Ten na poły neokolonialny²¹ akcent w filmowej narracji powoduje, że hymn przekształca się we własną parodię, której satyryczne ostrze wymierzone jest chyba nie tylko w filmowych wykonawców *Roty*. Dysonans, jaki odczuwamy, nie jest bowiem jedynie wynikiem niekompatybilności między sytuacją przedstawioną w pieśni a rubasznym klimatem wiejskiego wesela. To także, a raczej przede wszystkim, element strategii demaskacyjnej Smarzowskiego: kod patriotyczny, do którego odwołują się bohaterowie, bo prawdopodobnie innego nie znają, jawi się jako nieprzystający do ich rzeczywistości i – przede wszystkim – do reprezentowanego przez nich etosu, który okazuje się nie mieć nic wspólnego z etosem Polaka walczącego za ojczyznę. Co więcej, demonstrowa swą bezbronność wobec neokolonialnego porządku świata, w którym postaci filmowego świata nie tylko nieświadomie uczestniczą, lecz aktywnie go podtrzymują.

²¹ W kwestii rozróżnienia między neo- a postkolonializmem odsyłam do instruktywnego artykułu Andrzeja Polusa (Polus), którego ustalenia można odnieść – przy zachowaniu proporcji – do realiów Europy Środkowo-Wschodniej w okresie jej obecnej, pro-zachodniej orientacji. Nie mogąc poświęcić neokolonializmowi, jako jednej z formuł na określenie kondycji społeczeństw postkomunistycznych w kontekście ich polityczno-ekonomicznego i kulturowego uzależnienia od „Zachodu” (w tym od wielkich międzynarodowych korporacji), zwracam w tym miejscu jedynie uwagę na dyskurs dotyczący tych zagadnień, rozwijany m.in. przez badaczy i krytyków skupionych wokół pism „Recykling Idei” i „Praktyka Teoretyczna”. Por. (Kochan 195–214).

Strach w *Weselu*, ewokowany głównie techniką suspensu, uzyskuje w ten sposób po części ideologiczne podłoże oraz wydzwięk. To nie tylko obawa Wojnara o to, czy wesele udowodni jego zamożność i czy powiedzie się plan sprzedaży ziemi dziadka. To nie tylko lęk Wojnarówny przed publicznym ujawnieniem faktu, iż jest w ciąży z kochankiem. To nie tylko strach Wojnarowej przed kontrolą sanepidu itp. itd. Owszem, wszystkie te jednostkowe emocje narastają, akumulują się, by wpierw symbolicznie eksplodować w obrazie wybijającego szamba, a wkrótce potem realistycznie kulminować w efektownym *grand finale*, kiedy to gospodarz zostaje skonfrontowany z realnymi konsekwencjami własnej intrygi. Jednak nadciągająca nieuchronnie katastrofa jawi się jako coś więcej niż tylko suma poszczególnych motywów strachu rozsianych po fabule. Można powiedzieć, że z punktu konwencji realizmu jest ona nieuzasadniona: zbyt dużo tu splotów przypadków, zbyt wiele czerni na malowanym przez reżysera obrazie. Co zatem ją tłumaczy? Otóż wydaje się ona wpisana w postkolonialny porządek rzeczy – jest jego pochodną. Świat polskiego wesela (*Wesela*) początku XXI w. jakby *musiał* przejść przez oczyszczający ogień, który strawi wszystkie fasady, obnaży obłudę tych, którzy nań przyzwalają, biernie lub czynnie w nim uczestnicząc, i uświadomi im iluzoryczność stylu życia, opartego na wyznawanych przez nich wartościach. Ów postkolonialny porządek charakteryzuje deformacja lub odwrócenie funkcji, ról i stosunków społecznych oraz ekonomicznych na tle norm i wzorów współżycia, przyjętych w populacjach nieobciążonych doświadczeniem skolonizowania. Narracja i obiektyw kamery zarejestrowały w tym zakresie następujące (ograniczam się do najważniejszych): małżeństwo jako kontrakt merkantylny; kobieta jako obiekt seksualny lub przedmiot transakcji; pozycja społeczna jako towar do nabycia; degeneracja jako postęp; wulgarność jako standard zachowania; tradycja i folklor jako puste znaki; religia jako fasada dla podejrzanym interesów; pazerność i chciwość jako zasada współżycia społecznego; przepisy prawa jako parawan dla występku itp. itd. Nie twierdzą, iż zjawiska te są wyłączną domeną społeczeństwa postkolonialnego. Rzecz dotyczy ich skali oraz zagęszczenia. Totalność ukazanych przez reżysera patologii poraża i – przeraża. Wszystkie wymienione przemieszczenia zdają się pogłębiać i tak pesymistyczny wniosek, jaki płynie z *Wesela*: członkom postkolonialnej populacji nader trudno jest odzyskać szacunek do samych siebie. O bohaterach filmu można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że cieszą się autentycznym społecznym prestiżem. Ich siła, pozycja i autorytet w grupie są raczej funkcją moralnych kompromisów i własnej degeneracji. Postać Wojnara odgrywa w tym kontekście rolę symboliczną: dążąc do umocnienia swego stanowiska, sięga on po środki, które Polacy od pokoleń podglądali u kolonizatora i które opanowali techniką mimikry: oszustwo, fałszerstwo, przekupstwo, upijanie, szantaż. Rezygnuję tu z podjęcia kwestii, w jakiej mierze patologie ukazane w *Weselu* mają podłoże rodzime, w jakiej zaś są społecznym skutkiem opresji lub

produktem kultury hegemonu. Sądzę natomiast, że zarówno ten, jak i pozostałe omawiane tu filmy Smarzowskiego uświadamiają polskiemu odbiorcy prawdziwość tezy sformułowanej przed laty przez Fanona, iż „asymilacja kultury ciemniejszej i uczestnictwo w niej nie odbywa się za darmo” (Fanon 29). W każdym z obrazów reżysera, jeśli rozwijać metaforę Fanona, widzimy tylko inne „formy płatności”.

Dom zły (2009)

O ile *Wesele* ukazany w nim rozwój zdarzeń przeczy weselnej logice w sposób przewyższający jego młodopolski archetekt, odchodząc od niej stopniowo, fabuła kolejnego filmu reżysera, *Domu złego*, właściwie już od pierwszej sceny wprowadza widza w nastrój niesamowitości i grozy, wywołanych zdarzeniami, które jakby wymknęły się spod kontroli działających postaci. Nastrój ten, sugerujący swoisty determinizm rozgrywających się kolejno tragedii, potęgowany jest konsekwentnie aż do spektakularnego zakończenia ze słynnym ujęciem planu – miejsca zbrodni – z kamery odjeżdżającej do góry. Śmierć żony głównego bohatera, Edwarda Środonia, w filmowym prologu okazuje się jednak w kontekście dalszego ciągu zaledwie groteskowym preludium do makabrycznego rozwoju wypadków, zakończonych ukartowanym zabójstwem porucznika Mroza (Bartłomiej Topa) – słowami Gogola „jedynego porządnego człowieka” w środowisku milicjantów, prokuratorów i partyjnych oficjeli w erze stanu wojennego, choć, parafrazując autora *Martwych dusz*, i on niezupełnie był bez winy. W tle wydarzeń poznajemy mechanizmy funkcjonowania komunistycznych służb policyjnych i ich powiązania ze światem polityki, a wszystko to odsłonięte w sposób tak wyjaskrawiony i sugestywny, że poglądowymi walorami filmowego materiału mogłyby być ukontentowany niejeden badacz dziejów najnowszych.

Strach w *Domu złym* daje o sobie znać na kilka poziomach. Stanowi pochodną i zarazem horyzont napięcia, jakie narasta między Środoniem a goszczącymi go Dziabasami. Nie wyczerpuje się jednak w tym thrillerowym wymiarze. Obraz Smarzowskiego ewokuje strach poważniejszy – strach przed totalitaryzmem, spowijający aktualny plan filmowej narracji (zima 1982). Nie tyle wszak przed ogólną, abstrakcyjną fizys totalitarnego systemu gnijącego od wewnątrz komunistycznego państwa, co przed jego sidłami, w które zaplątani są wszyscy „zwykli ludzie”, z najbardziej niebezpiecznymi peerelowskimi wieśniakami i szeregowymi milicjantami włącznie. Wszyscy też, z jednym tylko wyjątkiem (Mróz), okazują się przekupnymi, pozbawionymi skrupułów konformistami. Strach ten co najmniej dorównuje metafizycznemu lękowi przed nieobliczalnością ludzkiej podłości powodowanej

żądzą zysku, jaki budzą skrajnie naturalistyczne obrazki z bieszczadzkiej wsi, przy której nawet bohaterowie *Opowieści galicyjskich* wydają się aniołami dobro²². Jedyny sposób wymknięcia się z objęć reżimu w *Domu złym* to – ucieczka lub śmierć.

Róża (2011)

Jeśliby rozpatrywać kinowe kreacje Smarzowskiego w kategoriach stopniowości budzonego przez nie przerażenia, zapewne zarówno weselnicy z *Wesela*, jak i milicjanci z *Domu złego* musieliby ustąpić miejsca sowieckim żołdatom i polskim żołdakom, wypełniającym świat *Róży*. *Róża* pod wieloma względami odróżnia się od pozostałych dzieł reżysera. Strach w tym filmie, choć ewokowany właściwymi Smarzowskiemu środkami – brutalnością obrazu, subiektywną perspektywą obserwatora – pełni inną funkcję: jego ostrze dociera do widza z *przeszłości*. To strach, którego nigdy przedtem nie pokazano w polskim kinie, a który **musiał** wreszcie zostać opowiedziany poprzez medium filmu, by zadośćuczynić fałszowaniu historii, zarówno w szkolnych podręcznikach, jak i w dyskursie publicznym. Fabuła *Róży* ewokuje nieznaną „męskiemu” podmiotowi filmu (w myśl klasycznego eseju Laury Mulvey (Mulvey 95–107)), niedostępny dyskursowi fallocentrycznemu, strach przed gwałtem, deportacją, śmiercią – nieustające, wszechobecne zagrożenie. Strach ten, wpisany w doświadczenie kobiece opowiedziane językiem kinowego obrazu, przelamuje przy tym ograniczenia i determinanty nałożone ramami dyskursu płci. Choć bezwzględnie pozostaje strachem kobiety, i to przedstawionym nader sugestywnie, podlega zarazem uniwersalizacji i totalizacji, przez co uzyskuje status strachu absolutnego, esencjonalnego, po prostu ludzkiego. Jako taki, kulminuje w niewyrażalnej traumie, wspólnej tytułowej bohaterce i współprzeżywającemu oraz współodczuwającemu z nią mężczyźnie. *Róża* w obrazie Smarzowskiego jest ofiarą i to właśnie, a nie kobiecość, określa w decydujący sposób jej tożsamość (Morstin 206). Pozycja ta łączy ją z innymi postaciami, przede wszystkim z żoną Tadeusza, której los ukazany w pierwszej scenie filmu stanowi prefigurację tragedii protagonistki. Strach, trzymający widzów w napięciu od pierwszego kadru, ma przy tym – ponownie – swoje konkretne, historyczne i polityczne oblicze: jest strachem wschodnioeuropejskich ofiar II wojny przed jednakowo zdemoralizowanymi oprawcami, reprezentującymi brutalne XX-wieczne totalitarne imperializmy. Rezygnacja z budowania spójnej, antykolonialnej „wielkiej narracji” o eksplicytnie politycznym ostrzu paradoksalnie pozwoliła Smarzowskiemu ukazać kwestię wciąż budzącą kontrowersje w różnych wspólnotach

²² Krytycy mówią o nihilizmie świata odmalowanego przez Smarzowskiego w *Domu złym* – zob. np. (Sosnowski 5–12).

interpretacyjnych – identyczną deprawację obu systemów opresji, jakim poddani zostali mieszkańcy okupowanych terytoriów II Rzeczypospolitej: niemieckiego i sowieckiego.

Drogówka (2013)

Rolę symetrycznej wobec porucznika Mroza z *Domu złego* postaci „jedyne-go-choć-nie-do-końca-sprawiedliwego”, który musi zginąć, odgrywa sierżant Król (w tej roli ponownie Bartłomiej Topa) w *Drogówce*. Cierpi on na tę samą dolegliwość, co pozostali bohaterowie pierwszego, a także większość postaci drugiego planu. Można powiedzieć, że Smarzowski zaprezentował nam serię klinicznych obrazów zaburzonej tożsamości dysocjacyjnej, które układają się w ciąg, co sugeruje, iż mamy do czynienia z problemem społecznym. Od relacji rodzinnych po pracę zawodową i funkcje publiczne – we wszystkich tych obszarach hipokryzja, kłamstwo i tabuizacja zachowań patologicznych jawią się jako zasada życia społecznego. Żaden z uczestników zdarzeń zdaje się nie odczuwać dyskomfortu z powodu swej postawy i popełnianych czynów, tak jakby wszystko to stanowiło naturalną i powszechnie akceptowaną część czy wręcz podstawę codziennej egzystencji. Jedynym niebezpieczeństwem, z jakim liczą się bohaterowie, jest wyjawienie ich oszustw, kradzieży i łajdactw. Jednak nie lęk przed zdemaskowaniem stanowi w filmie główne źródło strachu, choć i on wkalkulowany jest w koszt moralny i społeczny życia w postkolonialnym społeczeństwie „na dorobku” – społeczeństwie, którego materialne aspiracje znacznie przekraczają możliwości i w którym, o czym dowiadujemy się z filmu, za sznurki pociągają skorumpowane typy, dobrze osadzone w niejasnych, nieformalnych strukturach. Jak wynika z fabuły, to właśnie stąd, z tego poziomu rzeczywistości płynie realne zagrożenie. Przeciwstawia mu się samotnie sierżant Król, który dzięki odkryciu gigantycznego przekrętu, sięgającego wysoko postawionych urzędników państwowych i powiązanych z nimi struktur mafijnych, uzyskuje świadomość postkomunistycznej znieczulicy, opisaną przez słoweńskiego filozofa (Buden 61). Jego działania, prowadzące nieuchronnie do tragicznego finału, początkowo inspirowane jedynie zawodową solidarnością, coraz bardziej przybierają formę rozpaczliwej walki o odzyskanie utraconej podmiotowości. Protagonista *Drogówki* jako jedyny, osamotniony w swym proteście, podnosi sprzeciw wobec odkrywanej niesprawiedliwości, w wyniku której społeczeństwo zostaje ograbione z dobra wspólnego. Podjęta przez niego batalia o ocalenie resztek dobrego imienia nabiera znamion symbolicznego przebudzenia do walki o prawdę, przeciwko mętnemu polityczno-policyjno-prokuratorowskiemu układowi. Walki beznadziejnej, o czym nie ma wątpliwości nikt, kto mimo dziesiątków odrażających scen dotrwał do tragicznego

finału *Drogówki*. Film nie tylko odbiera nadzieję na zwycięstwo prawdy, lecz pozostawia widza w klimacie strachu, który z ekranu zdaje się rozlewać poza kadr, ogarniając całą rzeczywistość.

„Dom, w którym straszy”, czyli miejsce, z którego przemawia reżyser

Złowieszcze symptomy nadciągającej katastrofy w rozpisanej na części postkomunistycznej epopei Smarzowskiego kierują nas nieuchronnie ku temu, co polityczne. Postkomunizm stanowi „miejsce”, z którego przemawiają jego dzieła. To prawdziwy „dom zły” – swoisty „nawiedzony dom”, w którym straszy (post)kolonialne widmo komunizmu, postkomunizmu i totalitaryzmu. To przestrzeń ziejąca perseweracyjnymi obrazami przeszłości, której bohaterowie nie są w stanie z siebie wyegzorcyzmować, nawet gdy dzieli ich od komunizmu kilka, kilkanaście czy kilkadziesiąt lat. Nie znajdziemy w tych filmach ani uncji postkomunistycznej nostalgii. To fundamentalne doświadczenie kolonialne, które nie może zostać wypchnięte z narracji aspirującej do rozprawy z postkolonialnym dziedzictwem. Miejsce nostalgii, jakiej sporo w narracjach filmowych i literackich po 1989 r., zajmuje u Smarzowskiego strach, który nawet jeśli – jak w *Róży* czy *Domu złym* – należy do kolonialnej przeszłości, kładzie się cieniem na postkolonialnej teraźniejszości. Słowami Oksany Zabuzko, autorki również mierzącej się z traumą postkomunizmu przeżywaną przez społeczeństwo ukraińskie, „przeszłość naciera na człowieka ze wszystkich szpar i szczelin, mieszając się z teraźniejszością w tak gęste ciasto, że wygrzebać się z niego nie sposób” (Zabuzko 277).

Ale istnieje też odpowiedź schodząca pod powierzchnię tego, co eksplicytnie polityczne. Diagnoza Smarzowskiego zdaje się współbrzmieć z myśleniem postfundacjonistycznym, zakładającym – w odróżnieniu od „antyfundacjonistycznego” – że „społeczeństwu nie da się przypisać żadnej pozytywnej podstawy” (Buden 67, 69), tj. że ontologia tej podstawy uległa osłabieniu. Bodaj najbardziej uderzającą cechą omówionych dzieł reżysera jest to, iż w świecie w nich ukazanym nie sposób wskazać żadnego stabilnego zespołu transcendentálnych zasad, które organizowałyby życie społeczeństwa i jego jednostek, nadając mu kierunek i pozytywny sens. Bohaterowie odgrywają rozmaite role zawodowe i społeczne: są pracownikami przedsiębiorstw, rolnikami, policjantami, mężami, żonami, prostytutkami – lecz pełnią te wszystkie funkcje jakby „w amoku”, siłą inercji. Potrafią w dowolnej chwili zakwestionować etos swojej pozycji, swojego zawodu, roli (jak owa epizodyczna dziewczyna w *Drogówce*, która podczas papieskiej pielgrzymki z zaangażowaniem śpiewa pieśni religijne, by za chwilę ulec propozycji seksualnej ochraniającego spotkanie policjanta, po czym zadencuncjować go przed przełożonymi). Więzy społeczne, jakie tworzą, rozpadają się, są nieautentyczne, ulegają

rozmontowaniu pod wpływem doraźnych impulsów emocjonalnych, czyjejs n-mowy, przy braku stabilnego, realnie funkcjonującego zestawu reguł określających to, czego „naprawdę nie wolno”, co w zakresie etyki nie podlega negocjacji.

Wnioski

Powróćmy do wyjściowej konstatacji Geertza, iż emocje stanowią wytwór kultury. Zagęszczenie strachu, z jakim spotykamy się w kinie Wojciecha Smarzowskiego, uzasadnia pytanie o kulturowe źródło tego afektu, przekładającego się na społeczne zachowania jednostek – o warunki czy też środowisko, w jakim może dojść do jego wyartykułowania. Otóż stawiam tezę, iż ewokowany na opisane wyżej sposoby strach, którego zróżnicowane oblicza starałem się tu uchwycić, nie tylko posiada swą ontologiczną przyczynę w doświadczeniu kolonialnego upokorzenia, niesuwerenności i stłamszenia, lecz także pełni funkcję estetyczną, a za jej pośrednictwem – poznawczą. Smarzowski bowiem nie obiera sobie za cel epatowania grozą jedynie dla oddania klimatu tego czy innego okresu w najnowszych dziejach Polski. Tworzy raczej świat, za pośrednictwem którego próbuje opowiedzieć jedną, wielowątkową, rozpiętą na różne plany i ujęcia, **postkolonialną epopieję o Polakach**. Na to, że mamy do czynienia z taką w istocie jednolitą, choć polifoniczną i wieloobrazową opowieścią, wskazuje kilka czynników:

1. Świat ten zaludniony jest przez galerię tych samych rozpoznawalnych aktorów, którzy bądź wcielają się w różne, niekiedy diametralnie odmienne role (Marcin Dorociński, Arkadiusz Jakubik), bądź obsługują te same względnie zbliżone profile osobowościowe (Marian Dziędziel, Bartłomiej Topa): ludzi zdeprawowanych i chciwych, łajdaków, spryciarzy i lawirantów, wreszcie postaci tragicznych, samotnie dobijających się o sprawiedliwość.

2. Struktura tego świata oparta jest na kolonialnej i/lub postkolonialnej sytuacji społecznej i/lub geopolitycznej, której biernymi lub czynnymi ofiarami są filmowe postaci. Chronologia diegezy obrazów Smarzowskiego nie odpowiada przy tym chronologii produkcji, bo też nie ma takiej potrzeby. Panuje tu raczej porządek oparty na regule wahadła: współczesność – cofnięcie się, współczesność – cofnięcie się itd., co sugeruje trwałość kolonialnej traumy w erze postkolonialnej. Porządek ten wskazuje na toczącą się w twórczości reżysera pracę pamięci, nieustanne „życie w retrospektywie” (Buden 141).

3. Etykę tego świata wyznacza wektor zła, czego rezultatem jest głęboki pesymizm przenikający dzieła Smarzowskiego. Zło to, w istocie straszliwie banalne, przybiera wymiar totalny, wskutek czego skonfrontowana z nim jednostka, nawet gdy wyraża wobec niego sprzeciw, sama okazuje się w nie uwikłana, moralnie nieczysta i dwuznaczna, a przy tym skazana na klęskę.

Organizując według powyższych wzorów świat ukazywany w swoim kinie, Smarzowski próbuje nam zakomunikować coś w istocie niełatwego do zakomunikowania: wszechogarniający strach o realnym, choć trudnym do uchwycenia podłożu i równie problematycznym do zdefiniowania obiekcie. Stąd zapewne poczucie dysonansu pomiędzy poszczególnymi sekwencjami filmów a wrażeniem, jakie wywiera odbiór całości. Trudno wskazać tę czy inną scenę budzącą grozę w *Weselu* czy *Drogówce*, w obrazach tych bowiem efekt strachu wynika nie tyle ze zręcznego sterowania suspensem, co raczej z ewokowania strachu totalnego, niemal metafizycznego, przekonującego nas, iż pod powierzchnią trywialnych zdarzeń obcujemy z czymś esencjonalnie przerażającym: z głęboko skrywaną, niewyartykułowaną wprost traumą.

Dopiero przy uwzględnieniu tak pojmowanej, prześwitującej spod poszczególnych elementów kina Smarzowskiego, całości uchwytnej staję ideologiczna funkcja motywów, obrazów i atmosfery strachu. Oddanie tego strachu okazuje się, wprawdzie milcząco i w tle, lecz przy tym konsekwentnie realizowanym przez twórcę celem jego filmowych opowieści. Postkolonialność, którą próbuje *opowiedzieć* nam reżyser, „przemawia” językiem strachu, wydobywanego z pamięci traumy, a więc odzyskiwanego, narracyjnie reinscenizowanego w celach terapeutycznych – zgodnie z tezą psychoanalizy, iż opowieść o traumie posiada walor wyzwalający. Przemawia jednak również strachem aktualnym, osadzonym w postkolonialnej, post-totalitarnej terażniejszości. Strach ten inspiruje bohaterów współczesnych fabuł Smarzowskiego do występowania w obronie własnej godności, do jej ratowania – na przekór wszystkiemu, co ich otacza. Pełni więc – ponownie – swoistą funkcję terapeutyczną: nie jest celem finalnym, lecz raczej katalizatorem powodującym wydzwignięcie się na pozycję mającą zaleczyć utraconą godność.

Stąd, jak sądzę, można mówić o jeszcze jednym poziomie strachu, z jakim mamy do czynienia u podłoża tego kina. Otóż obrazy Smarzowskiego – brzmi moja końcowa hipoteza – powstały z tego, co niektórzy uważają za najwyższy rodzaj tego afektu: ze **strachu przed utratą znaczenia**. „Stracić znaczenie to stracić człowieczeństwo, a to jest bardziej przerażające niż śmierć; śmierć bowiem, w spójnym kontekście kulturowym, zawsze posiada znaczenie” (Oates 185). W twórczości tego reżysera mamy, jak sądzę, do czynienia z przymusem artykulacji pewnego segmentu doświadczenia – doświadczenia komunistycznej i totalitarnej, a także postkomunistycznej i post-totalitarnej traumy, wciąż nie do końca przepracowanego, społecznie nieprzemyślanego i przez to niedomkniętego. Mamy też do czynienia z imperatywem interpretacji tegoż doświadczenia z perspektywy postkolonialnej, która – w świetle obecnego rozwoju wydarzeń w naszej części świata – jest, być może, warunkiem skutecznego tej traumy przepracowania. Trwałość zainteresowania postkolonialną traumą, jak również świadomość znaczenia jej translacji na język najpopularniejszej obecnie ze sztuk potwierdzałoby

podjęcie przez Smarzowskiego w najnowszym, powstającym obecnie filmie tematu Wołyń - tematu, którego nie odważył się dotąd poruszyć żaden polski reżyser.

Kino, o którym mowa, można by określić za pomocą formuły: „praca pamięci w strefie przejścia”, nawiązując w ten sposób do tytułu, ale i - co istotniejsze - problematyki przywoływanej tu kilkakrotnie książki Borisa Budena. Uświadamia ono istnienie jakiejś formy *continuum* między erą kolonialną a postkolonialną - wskazuje rozpoznanie, które za sprawą sztuki ekranowej ewokacji wykracza poza zbanalizowaną wersję, podsuwaną przez spiskową teorię i poraża widza bezwzględny i bezalternatywny pesymizmem. Pesymizmem sięgającym głębiej, niż w przypadku amerykańskich antyutopii i dystopii (z *Matrixem* na czele), ukazujących, jak by powiedział Fredrick Jameson, mroczny świat schyłkowego, postindustrialnego kapitalizmu - bo biorącym w nawias całą wpisaną w nie marksistowską ideologię i przemawiającym z pozycji postkolonialnej, niedostępnej np. kinu hollywoodzkiemu. Potężny ładunek brutalności, jaki cechuje twórczość filmową Smarzowskiego, jest pochodną brutalności świata kolonialnego, jak również jego „resztek”, swoistego postkolonialnego „suplementu”, który zgodnie z dekonstrukcyjną logiką suplementarności nie stanowi naddatku ani dodatku, lecz przemieszcza się w samo centrum obrazu, nie chcąc - i nie mogąc - zniknąć z pola widzenia ani z pamięci publiczności. Emocje przez tę brutalność wywołane, w tym strach, który był przedmiotem tych rozważań, również nie stanowią czegoś w rodzaju afektywnego „załącznika” do przedstawionego w tych filmach świata. Przeciwnie, stoją w samym jego centrum, stanowiąc formę „działania”, które wywołuje określony, choć niekoniecznie uświadamiany, efekt społeczny - efekt domagający się skontekstualizowanej interpretacji, uwzględniającej jego kulturowe i geopolityczne podłoże (Abu-Lughod, Lutz 12). Nawiązując do rozróżnienia stosowanego w psychologii między afektami stenicznymi i astenicznymi (Reykowski 49), (Bilikowicz 80), można zaryzykować - ostatnią już - tezę, iż kino Smarzowskiego podsuwa widzom rozpoznanie „astenicznego”, tj. obniżającego sprawność działania, demobilizującego, charakteru postkolonialnych emocji współczesnych Polaków, co stwarza pewną nadzieję na etap „steniczny” - etap, w którym paraliżujący strach przed utratą znaczenia, przed własną marginalizacją, zostanie przezwyciężony na rzecz emocji pozytywnie aktywizujących.

Wzięcie pod uwagę wskazanych tu możliwych źródeł oraz implikacji strachu jako kategorii, za pomocą której do widzów kina Wojciecha Smarzowskiego „przemawia” postkolonialność, stawia być może w nowym świetle wysuwane wobec reżysera zarzuty o rozpanoszenie w jego obrazach, brutalny i ordynarny, naturalizm. Otwiera zarazem możliwość odczytywania tej twórczości w kontekście „postpamięci”, rozumianej jako „struktura między- i transpokoleniowego przekazu traumatycznej wiedzy i doświadczenia” (Hirsch 2008: 106) o twardym, nie dającym o sobie zapomnieć, kolonialnym jądrze.

BIBLIOGRAFIA

- [Donia Agata]. Dom zły – *Daremne starania porucznika Mroza*. Web. <<http://www.ofilmie.pl/recenzje/dom-zly>>
- [Macabre], Patologia normą? Web. <<http://www.filmweb.pl/user/Macabre/reviews/Patologia+norma-12578>>
- Abu-Lughod, Lila, Lutz, Catherine A. „Introduction: Emotion Discourse and the Politics of Everyday Life”. W: *Language and the Politics of Emotion*. Red. L. Abu-Lughod, C.A. Lutz. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. S. 1–22.
- Altheide, David L. *Creating Fear: News and the Construction of Crisis*. New York: Aldine de Gruyter, 2002.
- Arystoteles. *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*. Przeł. i oprac. H. Podbielski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Bakuła, Bogusław. „Transformacja kultury i literatury polskiej na tle zmian w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989”. W: *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989–2004*. Red. B. Bakuła. Poznań: Bonami 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Płynny lęk*. Przeł. J. Margański. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- Bilikiewicz, Anna. *Psychiatria dla studentów medycyny*. Warszawa: PZWL, 1998.
- Bourke, Joanna. „Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History”. *Workshop Journal* (55) 2003. S. 111–133.
- Buden, Boris. *Strefa przejścia: o końcu postkomunizmu*. Przeł. M. Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Chomsky, Noam. „The Culture of Fear”. W: Giraldo, Javier. *Colombia: The Genocidal Democracy*. Monroe: Common Courage Press, 1996. S. 7–16.
- Chomsky, Noam. „The Manipulation of Fear”. Tehelka. Web. <http://www.chomsky.info/articles/20050716.htm>
- Cubitt, Geoffrey. „Introduction”. W: *Imagining Nations*. Red. G. Cubitt. Manchester: Manchester University Press, 1998. S. 1–20.
- Delumeau, Jean. *Strach w kulturze Zachodu: XIV–XVIII w. Oblężony gród*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa: Volumen Oficyna Wydawnicza, 1986.
- Fanon, Frantz. *Wyklęty lud ziemi*. Przeł. H. Tygielska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Fisher, Philip. *The Vehement Passions*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*. Przeł. M. Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.
- Hirsch, Marianne. „Pokolenie postpamięci”. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. *Didaskalia* (18) 2011. S. 28–36.
- Hirsch, Marianne. „The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29, 1 (2008). S. 103–128.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1988.
- Kałużyński, Wojtek. *Urodziłem się w domu złym*. *Dziennik* 27 listopada 2009.
- Kłopotowski, Krzysztof. *A to Polska właśnie?* Web. <http://kłopotowski.salon24.pl/144025,a-to-polska-wlasnie>
- Kochan, Jerzy. „Orientalizacja i studia neokolonialne po polsku”. *Nowa Krytyka* 26–27 (2010). S. 195–214.
- Kołodzyński, Andrzej. „Dom zły”. *Kino* 11 (2009). S. 74.
- Marody, Mirosława. *Sens teoretyczny a sens empiryczny pojęcia postawy. Analiza metodologiczna zasad doboru wskaźników w badaniach nad postawami*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1976.

- Misiak, Anna. „Our own courtyard: Post-traumatic Polish cinema”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 7, 3 (2009). S. 237–256.
- Morstin, Agnieszka. „Mocne filmy i głębokie kompleksy: „Róża” Wojtka Smarzowskiego wobec „Jak być kochaną” Wojciecha J. Hasa”. *Kwartalnik Filmowy* 77/78 (2012). S. 201–210.
- Mulvey, Laura. „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne”. Przeł. J. Mach. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Red. A. Helman. Kraków: Universitas, 1992. S. 95–107.
- Oates, Joyce Carol. „The Aesthetics of Fear”. *Salmagundi* 120 (1998). S. 176–185.
- Polus, Andrzej. „Postkolonializm i neokolonializm. Problemy definicyjne”. *Working Papers PCSA* [Polskie Centrum Studiów Afrykanistycznych] 4 (2010). Web. http://files.africanstudies.webnode.com/200000125-e99f9ea998/Postkolonializm_i_neokolonializm.pdf.
- Przepiórka, Michał. „Świat zły, czyli kino Wojciecha Smarzowskiego”. *Kino* 2 (2012). S. 18–21.
- Reykowski, Janusz. *Eksperymentalna psychologia emocji*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1974.
- Sawicki, Stefan. „Czym jest poezja?” W: *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1994. S. 7–17.
- Shweder, Richard A. „>>Nie jesteś chory, tylko się zakochałeś<< – emocja jako system interpretacji”. W: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*. Red. P. Ekman, J.R. Davidson. Przeł. B. Wojciszka. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 1998. S. 36–45.
- Skórczewski, Dariusz. *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2013.
- Sosnowski, Jerzy. „Nihilizmu dzieje najnowsze”. *Więź* 1 (2012). S. 5–12.
- Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Przeł. A. Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- Wywiad z Wojciechem Smarzowskim. Web. *Kocham kino*. <<http://www.tvp.pl/filmoteka/cykle-filmowe/kocham-kino/dodatki/wywiad-z-wojciechem-smarzowskim/10141918>>
- Zabużko, Oksana. *Muzeum porzuconych sekretów*. Przeł. K. Kotyńska. Warszawa: W.A.B., 2012.