

# Andrzej Pitrus

---

## Mariusz Grzegorzek - kino po... swojemu

---

Postscriptum Polonistyczne nr 1(5), 149-162

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ PITRUS  
Uniwersytet Jagielloński  
Kraków

## Mariusz Grzegorzek – kino po... swojemu

Niejednokrotnie zdarza się, że klucza do twórczości artysty należy poszukiwać w pracach młodzieńczych, czasem niedojrzałych, ale jednocześnie zwykle najbardziej szczerych, zrealizowanych przede wszystkim z potrzeby artystycznej ekspresji, często poza uwarunkowaniami narzucanymi na przykład przez rynek. W dorobku Mariusza Grzegorzka zapewne duże znaczenie ma film z 1986 roku zatytułowany *Krakatau*<sup>1</sup>. Nie tylko ze względu na jego autonomiczne walory, które zachowuje mimo upływu czasu, ale także z uwagi na fakt, iż reżyser dokonał w nim zdefiniowania ogólnej struktury, jaką odnajdziemy w jego pełnometrażowych realizacjach.

*Krakatau* to etiuda nawiązująca do wydarzeń na wyspie zniszczonej przez fatalny w skutkach wybuch wulkanu. Choć reżyser umieszcza na końcu filmu informację o katastrofie, w samym utworze próżno byłoby szukać elementów odnoszących się bezpośrednio do wypadków z 1883 roku. Grzegorzkiowi nie chodziło jednak o zrekonstruowanie zagłady wyspy. Zniszczenie Krakatau jest tu jedynie znakiem upadku, niespodziewanego rozpadu. I to nie świata zewnętrznego, ale osobowości bohaterki. Krótkometrażówka Grzegorzka nie opowiada żadnej historii: to jedynie ciąg sugestywnych, czarno-białych obrazów ilustrowanych utworem grupy Dead Can Dance. Postać dziewczyny, wciśniętej w kąć przytłaczającego ją pomieszczenia, wpisana zostaje w kontekst kadrów, ukazujących zniszczenie i destrukcję. *Krakatau* jest próbą stworzenia wewnętrznego pejzażu, przy pomocy obrazów odzwierciedlających świat zewnętrzny. Przekonanie o niemożności bezpo-

---

<sup>1</sup> Nazwę „Krakatau” nosi firma produkcyjna Mariusza Grzegorzka.

średniego odwzorowywania stanów psychicznych w kinie reżyser doprowadza do skrajności. Film jest bowiem obszarem, w którym możemy zobaczyć jedynie to, co fizyczne, co ma swój materialny wyraz. Emocje zaś powstają często „pomiędzy” ujęciami – z połączenia kadrów, z zestawienia obrazów i dźwięków.

Etiuda Grzegorzka realizuje tę symboliczną logikę w sposób pozwalający ujawnić istnienie wspomnianego mechanizmu z jednoczesnym zachowaniem jego pełnej funkcjonalności. *Krakatau* całkowicie rezygnuje bowiem z ukazywania sfery działania – w istocie nie jest ważne, co przytrafiło się bohaterce, dla czego jej świat legł w gruzach. Czy film jest zapisem choroby psychicznej? Być może, choć takie rozumienie w pewnym sensie zuboża znaczenia. Reżyser koncentruje się raczej na figurze rozpadu i rozgrywa dramat dziewczyny w przestrzeni pozwalającej sprowadzić jej cierpienie do poziomu idei.

Film wyreżyserowany przez Mariusza Grzegorzka był dyplomową realizacją operatora Andrzeja Musiała, ocenioną zresztą na stopień celujący. Nakierowanie na efekty wizualne, intensywność wzrokowego doświadczenia jest tu wyraźnie widoczne. Wydaje się jednak, że podkreślenie wagi obrazu to nie tylko pochodna „operatorskiego” charakteru filmu, ale także wrażliwości reżysera, który bardziej interesuje się sferą wrażeniowości kina niż możliwością opowiadania historii. To, co jednak z dzisiejszej perspektywy jest w *Krakatau* najciekawsze, to szczególna „podwójna” struktura, obecna również w dwóch pełnometrażowych filmach artysty. Zarówno bowiem *Rozmowa z człowiekiem z szafy* (1993), jak i *Królowa aniołów* (1997) opowiadają historie, rozgrywające się jednocześnie niejako w dwóch światach. Dopiero w najnowszym *Jestem twój* (2009) – świat przedstawiony odzyskuje jednolitość. *Krakatau* nie tylko odzwierciedla cechę kina polegającą na ukazywaniu tego, co wewnętrzne, przez to, co zewnętrzne. Jest on także manifestacją szczególnego rodzaju pojmowania sztuki ruchomych obrazów, dla którego centralnym pojęciem staje się odbicie. Film – jako dzieło autorskie – jest w ujęciu Grzegorzka odbiciem wewnętrznego pejzażu artysty, jest jednak także skomponowany z odbić, wpisanych w świat przedstawiony, strukturę i formę dzieła filmowego.

W etiudzie z 1986 roku ta szczególna logika dopiero się zarysowuje. Wyraźnie widać już jednak cechy późniejszych strategii artysty. Dwa światy *Krakatau* są bowiem zapowiedzią „odbić” znanych z *Rozmowy z człowiekiem z szafy* i *Królowej aniołów*. Obrazy zniszczenia są odbiciem stanów psychicznych dziewczyny, granej przez Katarzynę Bargielowską. Ale i ona „odbija” świat zewnętrzny. Ujęcia, ukazujące jej twarz stają się coraz bardziej nieostre, obrazy destrukcji – eksplodującego samolotu, pożaru, płonącego człowieka – przenikają do kadrów przedstawiających bohaterkę. Obraz ujawnia swoją

materialność, widoczne są zarysowania i plamy na nośniku filmowym, taśma raz po raz „zacina się” w aparacie projekcyjnym.

Grzegorzek zdaje sobie sprawę z „fotogeniczności” przerażających kadrów, z których składa się jego film. Etiuda kończy się planszą z tekstem o zagładzie wyspy Krakatau. Danym o skali zniszczenia i liczbie ofiar towarzyszy informacja o niezwykłych zjawiskach atmosferycznych, jakie nastąpiły po katastrofie. Przez długi czas obserwować można było barwne zachody słońca i księżyca – odbicia katastrofy, przypominające o tragedii i fascynujące przedziwnym pięknem. Takie są także obrazy filmu Grzegorzka – przerażające, a jednocześnie urzekające i zniewalające wizualnym wyrafinowaniem.

W *Krakatau* warto także zwrócić uwagę na ilustrację muzyczną. Mariusz Grzegorzek nie zamówił muzyki oryginalnej i sięgnął po istniejący wcześniej utwór grupy Dead Can Dance zatytułowany *De Profundis*. Wykorzystanie gotowego materiału muzycznego jest praktyką dość powszechną w przypadku etiud studenckich, twórca *Krakatau* posłużył się jednak w sposób świadomy kompozycją, która istniała niezależnie od jego dzieła. Musimy bowiem pamiętać, że także w późniejszych swoich pracach Grzegorzek całkowicie rezygnuje z muzyki oryginalnej na rzecz utworów „znalezionych”. Wynika to z faktu, że muzyka jest w filmach Grzegorzka nie tyle ilustracją, co inspiracją. Także w tym przypadku przejmujący utwór brytyjskiej grupy wyznacza rytm i nastrój utworu, co sprawia, że widz może odnieść wrażenie, iż obcuje z kreatywnym teledyskiem przekładającym na język obrazów muzykę Brendana Perry’ego i Lisy Gerard.

W jednym z telewizyjnych wywiadów Mariusz Grzegorzek, zapytany o źródła swojej twórczości, potwierdził, że jednym z najważniejszych jest muzyka. Muzyka wyprzedza obraz, musi istnieć przed obrazem, by móc zostawić swój ślad, „odbić” się we wrażliwości reżysera. Staje się częścią filmowego dzieła nie tylko jako element ścieżki dźwiękowej, ale także jako jedno z doświadczeń poprzedzających proces twórczy, które zostają przelożone na język obrazów<sup>2</sup>.

Pierwszy pełnometrażowy film Mariusza Grzegorzka powstał na podstawie opowiadania Iana McEwana pod tytułem *Rozmowa z człowiekiem z szafy*. Reżyser zachował tytuł pierwowzoru literackiego, pozostał także wierny opowiedzianej przez McEwana historii. Akcja rozgrywa się wprawdzie

---

<sup>2</sup> Potwierdzeniem fascynacji muzycznych Mariusza Grzegorzka są jego prace telewizyjne poświęcone muzyce. Najciekawszą z nich jest zrealizowany w 1998 roku portret estońskiego kompozytora Arvo Pärta, którego artysta wykorzystał wcześniej w ścieżce dźwiękowej *Rozmowy z człowiekiem z szafy*.

w realiach polskich, ale wydaje się, że Mariusz Grzegorzek stara się tak ukształtować świat swego filmu, by uczynić dzieło uniwersalnym. Bohaterem jest Karol – chłopiec wychowywany przez samotną matkę. Kobieta kocha syna miłością zaborczą, ukrywa go przed ludźmi, nie posyła do szkoły. Chłopiec nie umie okazywać emocji, jest przerażony otoczeniem, czas najchętniej spędza zamknięty w szafie. Poznajemy bohaterów, kiedy chłopiec ma trzy lata. W kolejnych scenach towarzyszymy jego dorastaniu, aż do momentu, kiedy matka porzuca go za namową kochanka. Karol po raz pierwszy opuszcza rodzinny dom i szafę, dającą mu poczucie bezpieczeństwa. Trafia do ośrodka wychowawczego, gdzie poznaje nauczyciela, który uczy go samodzielności. Po ukończeniu szkoły musi sam zacząć radzić sobie w życiu. Decyduje się na powrót do matki. Okazuje się jednakże, że nie mieszka już ona pod starym adresem. Nikt nie potrafi wskazać Karolowi jej aktualnego miejsca pobytu. Chłopiec, korzystając z rad nauczyciela, wynajmuje pokój i zatrudnia się jako pomoc kuchenna w restauracji. W pracy upokarzany jest przez sadystycznego szefa kuchni, który pewnego dnia zamyka go we włączonym piekarniku. Poparzony Karol ucieka do domu. Po kilku dniach wraca, by w okrutny sposób zemścić się na swoim oprawcy – oblewa go gotującym się olejem. W ostatnich ujęciach filmu ponownie widzimy Karola w szafie – boleśnie zraniony ucieka w świat dziecięcych fantazji.

Podobnie jak w *Krakatau*, reżyser skonstruował świat przedstawiony filmu z dwóch elementów. W tym przypadku są one jednak wyraźniej od siebie oddzielone. Podstawowy poziom wyznacza opowiadanie o losach Karola. Jego uzupełnieniem i komentarzem są natomiast sceny inspirowane baśnią Hansa Christiana Andersena – *Opowiadanie o matce* (Andersen 1977). Zostały one nakręcone na taśmie czarno-białej, poddanej następnie wirażowaniu. Baśń duńskiego pisarza jest w pewnym sensie kluczem do zrozumienia historii Karola i jego matki. *Opowiadanie o matce* przynosi historię o miłości niezdolnej unieść ciężaru odpowiedzialności. Jego bohaterką jest kobieta, która nie umie pogodzić się ze zgonem swego dziecka. Wyrusza w drogę w poszukiwaniu śmierci, by odebrać jej syna. Jest zdolna do największych poświęceń. W finale jednak ponownie oddaje dziecko, gdy uświadamia sobie, że jego los może przynieść mu udrękę i nieszczęście:

– Masz tu swoje oczy – powiedziała śmierć. – Wyłowilał je z jeziora, tak błyszczaly na dnie, nie wiedziałam, że to są twoje oczy. Weź je z powrotem, są teraz jeszcze jaśniejsze niż przedtem. Spójrz tylko w głęboką studnię obok ciebie, ja wymienię nazwiska tych dwóch

kwiatków, które chciałaś zniszczyć, i ujrzysz całą ich przyszłość, całe ich życie; patrz, co chciałaś zniszczyć i co miałaś zepsuć! Matka spojrziała do studni i zobaczyła, że jeden z tych ludzi stał się błogosławieństwem dla świata; jak wiele szczęścia i radości otaczało go zewsząd! A potem ujrzała życie innego i była to troska i nędza, zbrodnia i nędza.

– I jeden los, i drugi zależą od woli boskiej – powiedziała śmierć.

– Któryż kwiat jest kwiatem nieszczęsnym, a który szczęśliwym? – spytała matka.

– Tego ci nie powiem – rzekła śmierć – ale dowiesz się ode mnie, że jeden z tych kwiatów był kwiatem twego dziecka, widziałaś losy twego dziecka, twego rodzonego dziecka przyszłość (Andersen 1977, 22).

Baśnie Andersena mają swoje źródło w tradycji ludowej. Nie tylko dlatego, że pisarz czerpał ze skarbnicy opowieści zasłyszanych w dzieciństwie, ale także z uwagi na prostotę języka przypominającego częściej potoczny język mówiony niż literacki, a także ze względu na styl nawiązujący do ludowej „przypowieści z morałem”. W swych utworach Andersen rezygnuje z barwnych opisów i elementów, które nadałyby jego opowieściom wymiar bardziej realistyczny. *Krzęsiwo* zaczyna się słowami: „Szedł sobie drogą żołnierz: raz, dwa! Raz, dwa! Na plecach miał tornister, a u boku szablę, bo wracał właśnie z wojny do domu”. Czytelnik nie otrzymuje jednak informacji, jaka była to wojna. Dla Andersena nie jest to ważne – żołnierz jest tu bowiem figurą, w którą autor wpisuje znaczenia nadające baśni wymiar uniwersalny. Podobnie w *Księżniczce na ziarnku grochu* bajkopisarz posługuje się rozwiązaniem, podkreślającym, że baśń musi być „opowiedziana”, by spełnić się właśnie jako baśń.

„Był sobie pewnego razu książę, który chciał się ożenić z księżniczką, ale to musiała być prawdziwa księżniczka” – te słowa zachowają aktualność, choć są wypowiedziane przez kolejne pokolenia rodziców czytających baśni swoim dzieciom.

Jarosław Iwaszkiewicz podkreśla, że baśnie Andersena, być może właśnie za sprawą ich szczególnego „oderwania od konkretności”, są dla pisarza narzędziem introspekcji:

Pozornie opowiadając epickie bajki – Andersen opowiada bez przerwy o sobie. Nie ma prawie bajki, w której by nie grała pewnej chociażby roli autobiografia. Raz będą to szczegóły zewnętrzne, opis nędzy i strachu dziecka, stanów, które sam Hans Christian Andersen przeżywał, jak w *Dziewczynce z zapalkami*, innym razem jest to autobiogra-

fia wewnętrznych przeżyć, stosunku do ludzi, jak w *Małej syrenie*. Neurasteniczna, delikatna natura Andersena, a jednocześnie głęboka świadomość, że jest istotą niezwykłą, sprawiały, że każdy krok między ludźmi bolał go, jak gdyby stąpał po ostrych nożach (...). Słowik cesarski to Andersen i żołnierz ołowiany to Andersen, i samotny człowiek w *Starym domu*, i pozłacany bąk, i nawet urocza Calineczka – Tomelise, płynąca na oderwanym liściu z prądem strumienia – to także Andersen (Iwaszkiewicz 1977, 7).

Mariusz Grzegorzek zachowuje charakterystyczne walory pisarstwa Andersena. Rzeczywistość baśni zostaje po raz pierwszy wprowadzona jako rodzaj wizualizacji bajki na dobranoc opowiadanej chłopcu przez matkę. W kontekście fabuły filmu postrzegamy zaś historię wywiedzioną z *Opowiadania o matce* jako „autobiografię wewnętrznych przeżyć” bohaterki, o której pisał Iwaszkiewicz.

Kolejny fragment wizualizujący baśń Andersena pojawia się jednak w momencie, w którym postać matki jest już nieobecna. Karol przywołuje opowieść we śnie. Podobnie jest w przypadku następnej sekwencji baśniowej: widzimy śpiącego Karola, zza kadru natomiast słychać głos matki czytającej słowa Andersena. Po chwili na ekranie pojawiają się obrazy ilustrujące fragment, w którym matka przygląda się roślinom reprezentującym dusze zmarłych dzieci. Sposób montażowego zestawienia dwóch poziomów świata przedstawionego, połączonych przy pomocy dźwiękowej zakładki, sugeruje tym razem, że to Karol jest podmiotem przywołującym tekst baśni, czyniąc z niej własną wewnętrzną autobiografię.

Baśń Andersena powraca po raz ostatni w nieco inny sposób. Scena, w której matka oddaje swoje dziecko śmierci, zostaje wprowadzona w sposób arbitralny, niejako z pozycji samego reżysera. Ujęcie przedstawiające cierpienia Karola po tym, jak został zamknięty w gorącym piekarniku, zostaje zestawione z fragmentami ilustrującymi zakończenie *Opowiadania o matce*. Sekwencja baśni nie jest przy tym całkowicie ciągła – inaczej niż we wcześniejszych fragmentach, została rozbita przez kilka kadrów ukazujących wijącego się w bólu bohatera. Znajduje to, oczywiście, uzasadnienie: postać Karola zostaje bowiem włączona w obszar opowiadanej przez reżysera baśni, podobnie jak wcześniej matka stała się częścią baśni „wyśnionej” przez chłopca.

Sposób włączenia opowiadania Andersena w opowieść o losach Karola wprowadza do filmu Grzegorzka rodzaj sekwencji odbić. Tak jak bohaterka *Opowiadania o matce* zagląda do studni, w której widzi los swego dziecka, tak opowieść o Karolu odbija się w baśni Andersena. Odbijają się w niej wewnętrzne pejzaże bohaterów, a także wrażliwość reżysera deklarującego, że

to, co przedstawia na ekranie, jest zawsze rodzajem „sprawozdania z lektury” – w tym przypadku lektury baśni Andersena.

Sekwencje baśniowe ilustrowane są powracającym motywem muzycznym zaczerpniętym z utworu Arvo Pärta *Fratres*, skomponowanego w 1977 roku, a w filmie przedstawionego w wersji napisanej dla grupy Kronos Quartet. Sekwencje baśniowe są także pewnego rodzaju odbiciem utworu estońskiego kompozytora, którego konstrukcja oparta jest na matematycznej regule dodawania/nawarstwiania. W utworze występuje zarówno polimetria symultaniczna, polegająca na zestawieniu różnych podziałów metrycznych partii poszczególnych instrumentów, jak i sukcesywna. Ta ostatnia, opierająca się na linearnym zestawieniu różnych wartości metrum, jest podstawową zasadą organizującą utwór. Kompozytor tworzy bowiem ciąg, w którym zmiana następuje zawsze o tę samą wartość. Melodyczna struktura kompozycji opiera się na sekwencji metrum tematu 7/4, 9/4 i 11/4. Mariusz Grzegorzek nie tylko wykorzystuje *Fratres* jako ilustrację, ale także dokonuje adaptacji formy utworu i jej przeniesienia na grunt filmu. Transpozycja ta nie przebiega jednak w sposób dosłowny. Nie byłoby to zresztą ani do końca możliwe, ani czytelne dla widza:

W filmie można próbować [...] opisywać praktyczne i teoretyczne eksperymenty przenoszenia cech rytmów dźwiękowych na fenomeny wizualne [...]. W efekcie doszlibyśmy do sporządzenia przypominających partytury wykresów różnego rodzaju polirytmii symultanicznej i sukcesywnej, które ewentualnie dałyby się, z pewną prawidłowością, przyporządkować poszczególnym okresom dziejów kinematografii. Np. w filmie niemym – jak wspomniałam – charakterystyczne były próby osiągnięcia muzycznego czy zbliżonego do muzycznego charakteru rytmu poprzez traktowanie obrazu jako jednostki czasowej. Twórcy brali pod uwagę jednakże tylko różnice czasu trwania obrazów, podczas gdy potrzebne są jeszcze różnice intensywności (stosunek jednostek akcentowanych i nieakcentowanych), by można było mówić o grupowaniu rytmicznym. W filmie dźwiękowym mamy do czynienia przede wszystkim ze strukturowanymi czasowo rytmami muzycznymi, które na skutek swej regularności stanowią rytmiczną dominantę, o czym decyduje zjawisko przenikalności. Wchodzą tu w grę również rytmy mowy i szmerów. Gdy występują w sposób ciągły i są świadomie komponowane, podlegają także prawom rytmicznego grupowania (Helman 1981, 146–147).

Reżyser, zdając sobie sprawę ze zbytnej złożoności utworu filmowego, odwzorowuje strukturę utworu Estończyka w inny sposób. Nie tyle prze-



klada walory rytmiczne na język filmu, co w sposób swobodny adaptuje zasadę, jaką zawarł Pärt w swej kompozycji. Kompozytor „dodaje” bowiem kolejne wartości do metrum, reżyser zaś wprowadza następne „perspektywy” – najpierw matki, potem chłopca, a w końcu własną. W każdym kolejnym segmencie poprzednia „subiektywność” zostaje jednocześnie zachowana i uzupełniona o nowy element. Grzegorzek prowadzi nas od opowieści matki aż po wielopoziomową konstrukcję, w której baśń Andersena staje się „autobiografią wewnętrznych przeżyć” matki, Karola, a także samego reżysera. Być może także widza. Baśń Andersena należy bowiem do obszaru oswojonego, przecież niemal każdy odbiorca filmu może przywołać własne doświadczenia związane z opowieściami duńskiego pisarza.

*Rozmowa z człowiekiem z szafy* to film o dwudzielnej konstrukcji, który jednak zachowuje bardzo wyraźną hierarchię poziomów świata przedstawionego: baśń Andersena wyjaśnia tu historię Karola i jego matki. W *Królowej aniołów* ponownie mamy do czynienia z rozbięciem opowiadania na dwie sfery. Tym razem jednak nie ma możliwości ustanowienia poziomu podstawowego – równoległe opowiadane historie są bowiem całkowicie równoprawne pod względem czasu trwania i wewnętrznej złożoności.

Film Grzegorzka opowiada o miłości. Nowele składające się na *Królową aniołów* nie mają jednak nic wspólnego z formułą melodramatu, choć – podobnie jak wiele filmów tego gatunku – opowiadają o miłości niemożliwej i niespełnionej. Dwa wątki, rozgrywające się na różnych płaszczyznach czasowych, opowiadane są równoległe. Fragment jednej historii niespodziewanie ustępuje drugiej.

Bohaterem współczesnej noweli otwierającej film jest Jakub – lekarz mieszkający z ojcem, który przeżywa kryzys swojego związku z nauczycielką Marią. Także jego relacje z ojcem, naznaczone przez tragiczną śmierć matki i brata Jakuba, nie układają się najlepiej. Maria ostatecznie zraza się do Jakuba, kiedy ten doprowadza przez swoje niedbalstwo do śmierci jej ukochanego kota. Mężczyzna nie potrafi jednak pogodzić się z odrzuceniem. Pewnego dnia porywa Marię, by uwięzić ją w opuszczonej hali fabrycznej, w której zmuszą ją do wysłuchania swojej „spowiedzi”.

W historii określanej przez reżysera umownie mianem *Dawno temu* (wydarzenia w niej przedstawione rozgrywają się mniej więcej przed stu pięćdziesięciu laty) poznajemy parę bohaterów, noszących takie same imiona i granych przez tych samych aktorów. Maria jest tu służącą, opiekuje się schorowaną Elżbietą, której czterdziestoparoletnia córka Zofia spodziewa się „późnego” dziecka. Częstym gościem w dworze jest ksiądz Jakub, który

zastąpił poprzedniego proboszcza zaprzyjaźnionego ze starzejącą się dziewczką. Maria jest zakochana w Jakubie, odrzucającym jej miłość. Jej uczucie jest nie tylko niespełnione, ale także idealistyczne. Jakub jest dla niej kolejnym elementem fikcji, którą buduje, by wypełnić emocjonalną pustkę, jakiej doświadczała od czasów spędzonego w sierocińcu dzieciństwa. W rozmowach z inną służącą – Cecylką – opowiada o szczęściu rodzinnym, wraca do wyobrażonych wspomnień. Nowele *Teraz* i *Dawno temu* nakręcone zostały w różnych stylach. Opowieść współczesna przywodzi na myśl nerwowy rytm filmów Wong Kar-Waia. Zdjęcia Jolanty Dylewskiej zrealizowano z pomocą dwóch technik – filmowej i telewizyjnej; w tym ostatnim przypadku z wykorzystaniem amatorskiej kamery pracującej przy maksymalnych wartościach cyfrowego transfokatora, co pozwoliło na uzyskanie efektu obniżonej rozdzielczości. Nowela rozgrywająca się w przeszłości powstała wyłącznie z użyciem taśmy filmowej. W przeciwieństwie do części współczesnej, nie znajdziemy tu ujęć „z ręki”. Obrazy są starannie zaplanowane, ruch postaci odbywa się w sposób przemyślany, pozwalający zachować kompozycję kadru, także w jego dynamicznym wariacie. Dwie nowele zachowują odrębność również na płaszczyźnie fabularnej. Historia z przeszłości i opowieść współczesna nie są prostymi wariantami podobnych wątków. Inaczej rozłożone zostają akcenty – w pierwszym przypadku to Jakub jest stroną aktywną, to na nim skupia się uwaga widza. Druga nowela stawia w centrum Marię – w desperacki sposób poszukującą miłości.

Podobnie jak w *Krakatau* i *Rozmowie z członkiem z szafy* reżyser – już przez rozbicie spójności świata przedstawionego i umowność scenarii, w jakich rozgrywają się przedstawione wydarzenia – podkreśla sztuczność *Królowej aniołów*. Ponownie mamy do czynienia z figurami, reprezentującymi stany emocjonalne, co podkreślone zostaje przez specyficzną manierę aktorską, różną w obydwu nowelach, ale mającą pewien wspólny rys, podkreślający nierealistyczny charakter dzieła. *Teraz* przywodzi na myśl filmy Andrzeja Żuławskiego, w których aktorzy grają w sposób nadekspresyjny, wręcz konwulsyjny. *Dawno temu* nie szokuje widza frenetyzmem gestów. Reżyser akcentuje umowność sytuacji, każąc swoim aktorom grać z zachowaniem teatralnej manieri sprawiającej, że widz odnosi wrażenie, iż historia niespełnionej miłości niedojrzalej dziewczyny do księdza jest odgrywana w sztucznych dekoracjach.

Umowność świata przedstawionego podkreśla także zakończenie filmu, w którym aktorzy odrzucają maski, w sposób po raz kolejny kojarzący się z twórczością Andrzeja Żuławskiego. Podobnie jak w zakończeniu *Kobiety publicznej* (1984) aktorzy demaskują przestrzeń przedstawienia, zwracając się

bezpośrednio do widza. Pierwotnie widzimy jedynie twarze artystów w serii zbliżeń, jednocześnie słysząc zza kadru rodzaj wewnętrznego monologu, będącego rozpisaną na głosy pochwałą miłości. Później zaś aktorzy wspólnie wypowiadają kwestię: „I jeśli nie umie znaleźć w swoich wspomnieniach takiej ostoji – zostanie złamana”.

*Rozmowa z członkiem z szafy* konfrontowała widza z fikcją mającą swoje zakorzenienie w literaturze. Film Grzegorzka jest bowiem propozycją spotkania z opowiadaniem Iana McEwana i baśnią Hansa Christiana Andersena, odbiciem i lustrem pozwalającym wpisać swoje doświadczenie w teksty, z których lektury zdaje relację reżyser. *Królowa aniołów* nie oferuje takiej piętrowej konstrukcji – film powstał bowiem na podstawie scenariusza oryginalnego. Widz jednak wielokrotnie spotyka się z fikcją, choć jej granice nie są wyznaczane przez ramy tekstu wpisanego w tekst. Fikcja jest wewnątrztekstowym konstruktem manifestującym się w opowieściach bohaterów: Marii o szczęśliwym dzieciństwie w drugiej noweli oraz Jakuba o tragicznych wypadkach, które doprowadziły do śmierci jego matki i brata.

Sekwencja wizualizująca wydarzenia z przeszłości jest wyraźnie oddzielona od reszty materiału: Grzegorzek postanowił zrealizować ją na taśmie czarno-białej. Jakub nie odnosi się zresztą do przeszłości w sposób bezpośredni – nie mamy tu bowiem do czynienia z prostą wizualizacją jego wspomnień, lecz ze zobrazowaniem snu zawierającego rodzaj „esencji” przeszłości. W sekwencji tej powraca obraz otwierających się drzwi, przez które wkraczamy do kolejnych obszarów pamięci Jakuba – od obrazów jego dziecięcych relacji z matką aż po moment wypadku, podczas którego matka i brat toną w jeziorze. Interesujące jest przy tym, że zarówno Jakub, jak i słuchająca jego opowieści Maria, są także elementami świata przedstawionego – kamera ukazuje ich w przestrzeni snu-wspomnienia, przyglądających się wydarzeniom z minionego czasu. Fikcja staje się tu przestrzenią równoprawną wobec rzeczywistości, będącej zresztą także kreacją – tyle że wytworzana przez reżysera, a nie przez postaci należące do zbudowanego przez niego świata przedstawionego.

Zdwojenie, na którym opiera się konstrukcja *Królowej aniołów*, ma nieco inny wymiar niż to, które występuje w *Rozmowie z członkiem z szafy*. W debiucie Grzegorzka dodatkowy poziom rzeczywistości przedstawionej wzbogaca i komentuje opowieść o niedobrej miłości matki do syna. W *Królowej aniołów* natomiast zdwojenie tematyzuje strategię autorską, zgodnie z którą dzieło filmowe jest sumą odbić doświadczeń artysty – zarówno dotyczących rzeczywistości, jak i zakorzenionych w świecie tekstów. Nowele *Teraz* i *Dawno*

*temu* są w pewnym sensie swoimi lustrzanymi odbiciami; w każdej z nich uwaga widza skupia się na innej postaci pary Maria – Jakub. Obydwie zachęcają także widza do wpisania własnego odbicia w rzeczywistości świata przedstawionego. Czynią to albo podkreślając umowność i pewnego rodzaju modelowość diegezy, albo ukazując rodzaj sekwencji fikcji, jak w scenie snu-opowieści Jakuba z pierwszej noweli, w której na obrazy, będące wytworem wyobraźni postaci, nakładają się elementy tego właśnie świata. Jakub i Maria, patrząc na wydarzenia z dzieciństwa lekarza, kreują jednocześnie przestrzeń dla widza, który może stać się kolejnym obserwatorem świata rozciągającego się za drzwiami snu.

Filmy Mariusza Grzegorzka opowiadają o ludziach, ich emocjach, nieokreślonych, czasem krańcowych doświadczeniach egzystencjalnych. Brak w nich spektakularnych wydarzeń, a uwaga reżysera i widza skupia się na życiu wewnętrznym bohaterów. Paradoksalnie jednak świat filmów twórcy *Królowej aniołów* to świat fizyczny, uniwersum przedmiotów, materialnych powłok. Wynika to być może z przekonania, że filmowy świat jest niejako z definicji niezdolny do bezpośredniego reprezentowania stanów wewnętrznych. Przekonania, manifestowanego już w krótkometrażowym *Krakatau*. Późniejsze filmy są – nawet w jeszcze większym stopniu – potwierdzeniem postawy reżysera. Szczególnie wyrazistym przykładem wydaje się nakręcony dla telewizji średnometrażowy *Goliathus Goliathus* (1990), opowiadający o wchodzeniu w dorosłość. Dramat rozgrywa się wokół przedziwnego prezentu, jaki bohaterka otrzymuje od swoich rodziców z okazji osiemnastych urodzin. Jest nim tytułowy chrabąszcz zamknięty w ozdobnej ramie, który staje się katalizatorem emocjonalnego konfliktu, a jednocześnie niemyym świadkiem wydarzeń.

Inaczej „powierzchnia rzeczy” daje o sobie znać w filmie *Jestem twój* – zrealizowanym po długiej, dziesięcioletniej przerwie wypełnionej przede wszystkim doświadczeniami teatralnymi. Najnowsza realizacja łódzkiego autora jest zdecydowanie bliższa rzeczywistości. Reżyser, zachowując spójny i efektowny wizualnie styl, zrezygnował z manierycznej, barokowej formy, która była wcześniej jego znakiem firmowym. Decyzja ta zapewne była konsekwencją sięgnięcia po narzucający inne reguły materiał wyjściowy. Film jest bowiem adaptacją sztuki Judith Thompson – autorki uważanej za jedną z najciekawszych postaci współczesnej dramaturgii kanadyjskiej.

Mariusz Grzegorzek spotkał się z twórczością Kanadyjki już wcześniej, realizując w łódzkim Teatrze im. Jaracza spektakle *Lew na ulicy* i *Habitat*. Jednak *Jestem twój* to nie ekranowa wersja teatralnego spektaklu, lecz pełnowartościowe dzieło filmowe nakręcone jedynie z inspiracji utworem dramatycznym.

W ekranowej wersji wprowadzone zostały pewne zmiany – bohaterka nie jest – jak u Thompson – artystką, tylko lekarką, a postaci noszą polskie imiona. Scenerią przedstawionych w filmie wydarzeń jest bowiem Polska.

Zdaniem reżysera kanadyjski rodowód utworu nie odbiera mu aktualności w naszej rzeczywistości:

Moim zdaniem [sztuka Thompson, dop. A.P.], paradoksalnie mówi więcej o polskim społeczeństwie niż jakikolwiek znany mi scenariusz polski.

Ten dramat psychologiczny kryje w sobie zaskakująco trafny obraz naszej sfuszerowanej demokracji: rozwarstwienie społeczne i ekonomiczne, wykluczenie, emocjonalną alienację, złowrogą schizofrenię rozpiętą między duchową pustką a napuszonym i zakłamanym światem „rzeczywistości społecznej”, która już dawno zabiła w nas poczucie wartości i identyfikacji jako wspólnoty (Kornatowska 2009, 17).

Mariusz Grzegorzek, co zapewne okaże się zaskoczeniem dla wielbicieli jego poprzednich filmów, po raz pierwszy w sposób bezpośredni krytykuje polskie „tu i teraz”. Paradoksalnie jednak dochowuje wierności samemu sobie i – mimo zastosowania zabiegów adaptacyjnych – autorce literackiego pierwowzoru, od której przejął nie tylko wątki fabularne, ale także symbolikę – np. obraz roju pszczół, będący w filmie wizualnym refrenem, wywiedzionym z jednego z monologów Macka (w filmie – Jacek). Film bliski jest także tradycji, do której nawiązuje kanadyjska dramatopisarka, uznawana za spadkobierczynię Augusta Strindberga i Eugene’a O’Neilla.

Judith Thompson nawiązuje do ekspresjonizmu nie tylko za sprawą tematyki jej dramatu, skupiającego się wokół skrajnych uczuć, ale także poprzez formę – akcentującą fragmentaryczność konstrukcji, na której strukturę składa się 36 krótkich scen. Mariusz Grzegorzek także idzie tym tropem – jego film epatuje silnymi, frenetycznymi eksplozjami emocji, które początkowo irytują, by później uzyskać pełne uzasadnienie. Reżyser – wykorzystujący także wcześniej efekt przerysowania i emfazy – sięga tu po sprawdzone środki w sposób bardziej przemyślany i dojrzały. Nie chodzi w żadnym razie o powierzchowny efekt, lecz wprowadzenie swoistej gry emocjonalnej z widzem.

Szczególną pozycję widza wobec świata przedstawionego determinuje już sama fabuła utworu. Marta rozstała się z mężem. Jacek chce do niej wrócić i deklaruje, że jego uczucia nie wygasły. Ona jednak nie chce kontynuować nieudanego związku. Wtedy w życie trzydziestoletniej kobiety wkracza Artur – kryminalista zatrudniony w charakterze osiedlowego stróża. Pewnego razu dochodzi między nimi do zbliżenia – Artur jest agresywny, w pewnym sensie

gwałci Martę. Ona jest jednak na swój sposób zafascynowana zwierzęcym erotyzmem człowieka należącego do nieznannej jej, a tym samym budzącej ciekawość, klasy społecznej. Irena i Artur na swój sposób przypominają Kast i jej syna z *Chińskiej ruletki* (*Chinesisches Roulette*, 1976) Fassbindera. Budzą odrazę, lęk, a jednocześnie rodzaj współczucia. W tle pojawia się postać Alicji – siostry Marty. Stara się pomóc zrozpaczonej siostrze. Sama jednak nie ma siły – jej życie emocjonalne także legło w gruzach. Kiedy okazuje się, że bohaterka jest w ciąży, emocje wybuchają ze zdwojoną siłą. Marta chce pozbyć się dziecka, Artur, wraz z dominującą w jego życiu matką, postanawiają je uratować, a jednocześnie upokorzyć kobietę należąca do znieawidzonego świata.

Mariuszowi Grzegorkowi udało się rekonstrukcja jednego z najważniejszych walorów sztuki Judith Thompson. Widz jest tu bowiem ponownie emocjonalnie rozdarty. Artur i Irena nie budzą sympatii – są brzydki i prymitywni, należą do świata, od którego chcemy się odwrócić. Ich czyny są odpychające i niegodziwe, ale jednocześnie oboje walczą o prawo do uczucia i godność. Widz być może stanie po ich stronie, ale nie „poda im ręki”. Z odrazy.

O ileż łatwiej będzie mu utożsamić się z Martą, która – choć emocjonalnie wypalona – należy do bardziej „higienicznego” świata. Nie to, co jej siostra – prymitywna dziewczucha budząca zażenowanie... Mariusz Grzegorzek unika jednak prostego odwrócenia schematu. Nie idealizuje bohaterów „z nizin”, skupiając się raczej na emocjonalnej rozgrywce z widzem, który z trudem odnajduje dla siebie miejsce w dyskursie filmu. Taka jednak – jak się wydaje – była intencja Thompson, a za nią – reżysera tego niezwykle interesującego filmu. W finale pojawia się być może nuta optymizmu. Artur nieporadnie przygotowuje pożywienie dla niemowlaka. Ale to raczej otwarte zakończenie... trudno wyobrazić go sobie w roli idealnego ojca.

Oglądając film Mariusza Grzegorka można początkowo odnieść wrażenie, że po raz pierwszy podjął on problematykę społeczną – nieobecną we wcześniejszych utworach, których bohaterowie poruszali się w „abstrakcyjnych” światach, oderwanych od jakichkolwiek konkretnych realiów. Ten zwrot jest jednak tylko częściowy, a może nawet pozorny. Mariusz Grzegorzek nie posiada bowiem wrażliwości Kena Loacha – jest nadal sobą. Napięcie, jakie powstaje pomiędzy bohaterami pochodzącymi z różnych warstw społecznych, jest tu raczej pretekstem do analizy pojęć, które reżyser wymieniał w cytowanej wcześniej wypowiedzi. Przedmiotem rozpoznania są nie mechanizmy społeczne, lecz psychologiczne. „Sfuszerowana demokracja” jest w tle, niejako w domyśle...

## Filmy pełnometrażowe:

1993 – *Rozmowa z człowiekiem z szafy*1999 – *Królowa aniołów*2009 – *Jestem twój*

## Literatura

Andersen H.Ch., 1977, *Baśnie*, tłum. Beylin S., Iwaszkiewicz J., Warszawa.

Helman A., 1981, *O dzieła filmowym*, Kraków.

Iwaszkiewicz J., 1977, *Wstęp*, w: Andersen H.Ch., 1977, *Baśnie*, t. 1., tłum. Beylin S., Iwaszkiewicz J., Warszawa.

Kornatowska M., 2009, *Każdy jest samotnym bezbronnym dzieckiem*, „Kino”, nr 10.

**Andrzej Pitrus**, profesor nauk humanistycznych. Pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest również wykładowcą Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Zajmuje się kinem współczesnym i mediami audiowizualnymi, a także reklamą i sztuką najnowszą – przede wszystkim tzw. sztuką nowych mediów. Jest autorem wielu publikacji, m.in. książek *Kino kultu* i *Zrozumieć reklamę*.

## Mariusz Grzegorzek – Cinema... His Own Way

The article is a résumé of Mariusz Grzegorzek's work. We are presented with detailed descriptions of the tricks and techniques applied in each of his movies: his first short film *Krakatau*, *The Conversation with a Man from the Closet*, *The Queen of Angels*, and *I Am Yours*. The author points to the director's inspirations and the rise of his ideas, and interprets most meaningful scenes.