

# Dawid Drożdż

---

## Animacja społecznie zaangażowana : realizm krytyczny w twórczości Balbiny Bruszewskiej

---

Kultura Popularna nr 3 (57), 26-35

---

2018

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Dawid Dróżdż

**Animacja  
społecz-  
nie zaangażowana**  
*Realizm krytyczny  
w twórczości Bal-  
biny Bruszeńskiej*

Sztuka zaangażowana społecznie jest często stosowanym pojęciem, lecz znaczenie tego enigmatycznego określenia nie zawsze jest oczywiste. Niejednoznaczność wynika przede wszystkim z zachodzących na przestrzeni lat zmian politycznych, gospodarczych czy społecznych. Dla przykładu – w okresie socrealizmu twórcami zaangażowanymi społecznie nazywano tych, którzy propagowali idee panującego systemu. Warto jednak zaznaczyć, że inna forma wypowiedzi artystycznej była wówczas mocno utrudniona, a wręcz niemożliwa. Z kolei już od drugiej połowy lat 50. dzieła tego typu były tymi, które kontestowały polityczną rzeczywistość.

**Dawid Dróżdź** – student II stopnia kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Zainteresowania badawcze: kino awangardowe, socjologia kultury i kultura kapitalizmu.

## Polski Disneyland

Nie przez przypadek nazwą stosowaną wymiennie dla sztuki zaangażowanej społecznie jest sztuka zaangażowana politycznie. Ma ona wyrażać pewne ideologie, popierać lub przeciwstawiać się ideom wyrażanym przez dany kraj czy region. W tym kontekście szczególnie ciekawym przypadkiem jest film animowany. Na przełomie lat 40. i 50. był on w Polsce nie do końca znaną przestrzenią kinematografii, nadal zresztą jest to jedna z najbardziej eskapistycznych form filmowych, państwowym decydom zależało, aby kino przedstawiało rzeczywistość w sposób jak najbardziej realistyczny (lecz nie naturalistyczny). Podczas Zjazdu Filmowego w Wiśle w 1949 roku Stanisław Albrecht (ówczesny Dyrektor Naczelny „Filmu Polskiego”) uznał, że kino musi unikać niepotrzebnej zabawy formą i budowania dwuznacznych sensów. Tym samym doszło do „zneutralizowania” wpływu, jaki mogło mieć na naród kino animowane podejmujące poważne tematy. Jak zauważył Andrzej Kossakowski: „Czynniki kształtujące politykę kulturalną uznały, że powinien on stanowić domenę zainteresowań wyłącznie dzieci, a kształtowaniu tego poglądu sprzyjała tradycja filmów zarówno Disneyowskich, jak radzieckich i czeskich” (Kossakowski, 1977: 26). Filmy animowane zaangażowane społecznie stanowiły wówczas bajki mające „czytelny ładunek wartości wychowawczych, szczególnie podkreślający znaczenie działania kolektywnego” (Kossakowski, 1977: 27). W rzeczywistości twórcy zmuszeni byli do realizowania takich filmów, bo jedynie na ich produkcję otrzymywali przyzwolenie.

Sytuacja diametralnie zmieniła się po 1956 roku, kiedy reżyserzy coraz śmielej wychodzili poza sztywne ramy socrealizmu. W ten sposób powstało m.in. tzw. kino eksperymentalne, które reprezentowali: Jan Lenica, Walerian Borowczyk czy Julian Antonisz. Formalizm i przeciwstawianie się dominującej estetyce były symbolem wyzwolenia się twórców, stawiających symboliczny krok w stronę wolności zarówno twórczej, jak i osobistej. Coraz częściej podejmowano tematy społeczno-polityczne oraz podkreślano autorskość dzieła, stanowiącego już niezależną wypowiedź reżysera. Sztuka zaangażowana społecznie przestała być tylko narzędziem systemu, ale zaczęła być wymierzona przeciwko niemu bronią, co skrzętnie wykorzystywała elita inteligencka. Do grupy przedstawicieli animacji zaangażowanej społecznie można tym samym zaliczyć takich twórców jak wspomniani już Lenica i Borowczyk, a także Mirosław Kijowicz czy Daniel Szczechura. Ich twórczość krytykowała ideologię systemu, operując przy tym nieoczywistą symboliką: w *Domu* alegorią panującej dyktatury jest ożywiona peruka, która wypija mleko i tłucze szklankę; z kolei uprzedmiotowienie jednostki w *Szkole* Borowczyka zostaje przedstawione za pomocą sceny, w której żołnierz bezmyślnie wykonuje polecenia niewidzialnego zwierzchnika. W *Sztandarze* Kijowicz, jak pisze

Kossakowski: „atakuję bezideowość, kryjącą się za pustymi, nie mającymi pokrycia deklaracjami” (Kossakowski, 1977: 96). Szczechura zaś w swojej narracji zręcznie posługuje się satyrą, obśmiewając ideologiczne absurdy, jak np. w *Fotelu*, w którym ukazuje mechanizm dochodzenia do władzy, czy w debiutanckiej *Maszynie*, gdzie budowana ogromna konstrukcja na koniec okazuje się maszyną do ostrzenia ołówków.

Analizując działania socrealistów, a także sprzeciwiającej się reżimowi komunistycznemu grupie twórców, można uznać, że dziełami zaangażowanymi społecznie są te, które niosą za sobą polityczne lub społeczne przesłanie i opowiadają się za pewnymi ideologiami lub przeciw nim. Współcześnie jedną z młodych artystek, którą możemy zaliczyć do grona reprezentantek tego nurtu, jest Balbina Bruszevska. Łódzka reżyserka komentuje otaczającą ją rzeczywistość, nie stroniąc przy tym od odwoływania się do konkretnych problemów społecznych. W swoich dziełach podejmuje m.in. kwestię wpływu, jaki niesie za sobą rozwój społeczeństwa kapitalistycznego, w tym problem rozwarstwienia społecznego, biedy i patologii, a także brak wsparcia finansowego dla działań kulturalnych.

Podobnie jak przedstawiciele kina eksperymentalnego w latach 60. Bruszevska przeciwstawia się dominującej w sztuce i mediach estetyce. Analiza obecnego dyskursu pokazuje, że współcześnie przeważa tzw. realizm kapitalistyczny, dążący do projektowania pewnego wyobrażenia rzeczywistości i przekonania o słuszności panującego systemu (w tym przypadku gospodarczego). Jak podkreśla Magda Szcześniak i Mateusz Halawa, kaprealizm operuje podobną retoryką do tej prowadzonej przez socrealizm. Dla potwierdzenia swojej tezy przywołują słowa Michaela Schudsona, który twierdził, że oba kierunki dążą do przedstawienia rzeczywistości nie „takiej, jaka jest, ale takiej, jaka powinna być” (Schudson, 1984: 215). Warto zauważyć, że niebagatelny wpływ na rozwój owej estetyki ma status dóbr materialnych, które w kulturze kapitalistycznej nie tylko posiadają wartość użytkową, lecz także stają się elementem symbolicznym – stanowiącym o statusie społecznym ich właściciela. Skutkuje to tym, że w kolorowej prasie jesteśmy zalewani falą wyestetyzowanych obrazów dostatku i bezproblemowości; w telewizji chlebem powszednim są tzw. seriale aspiracyjne, czyli te, w których bohaterowie żyją tak, jak chciałby żyć każdy (choć dla większości jest to nieosiągalne); a nad reklamami produktów, klipami muzycznymi, spotami zamawianymi przez miasta czy poszczególne instytucje unosi się słodki zapach konsumpcjonizmu. Bruszevska przełamuje tendencje wyznaczane przez mainstream. W jej filmach możemy doszukać się elementów turpistycznych, które w połączeniu z inkorporowaniem w technikę animacyjną fragmentów dokumentalnych przedstawiają świat w sposób realistyczniejszy.

W tym kontekście warto przywołać nieco zapomniane pojęcie realizmu krytycznego, którego Bruszevska staje się przedstawicielką. Na płaszczyźnie literatury definiował je Henryk Markiewicz jako „realizm, który demaskuje moralność klas panujących, oskarża winowajców krzywdy społecznej, ukazuje wielkość ludowego humanizmu” (Markiewicz, 2007: 36). Zwraca on ponadto uwagę na występowanie w dziełach tego nurtu „typowości przedstawionych sytuacji i postaci, zrozumienie uwarunkowań charakteru oraz losów bohaterów czy umiejętne odtworzenie zjawisk i przedmiotów podległych bezpośredniej obserwacji zmysłowej” (Markiewicz, 2007: 37–38). Realizm w kinie opiera się jednak przede wszystkim na, jak pisze Jarosław Twardosz, „zasadzie mechanicznej reprodukcji” (Twardosz, 2010), którą umożliwia wykorzystanie kamery. W kinie animowanym co prawda dążono do prawdziwości realistycznego

przekazu, choćby poprzez odwzorowywanie naturalności ruchu, ale przez lata była to forma uważana za najbardziej eskapistyczną. W polskim kinie lata 50. przyniosły wspomniany przeze mnie zwrot formalistyczny. Twórcy odchodzili od realizmu – z jednej strony po to, aby zmanifestować swoją niezależność, z drugiej – aby budować nieoczywiste sensy, konstruować dyskurs, który dzięki niedopowiedzeniom nie będzie wzbudzał podejrzeń cenzury. Po 1989 roku wydarzenia społeczno-polityczne w kraju pozwoliły jednak na większą dosłowność. Ponadto wykorzystanie coraz nowszych rozwiązań z zakresu grafiki komputerowej umożliwiło tworzenie coraz realistyczniejszych postaci. W polskim kinie pod względem formalnym do realizmu mocno zbliżył się już w latach 80. Piotr Dumała, który uważał, że film animowany może w tak samo wiarygodny sposób przedstawiać rzeczywistość jak film kamerowy.<sup>1</sup> Bruszevska w celu urzeczywistnienia swoich postaci w *Miasto płynie* wykorzystwała, ciągle stosowaną i udoskonalaną, metodę rotoskopii, dzięki której zanimizowała realne osoby. Ponadto wykorzystywane przez nią zdjęcia dokumentalne jeszcze bardziej urealistyczniają obraz.

Przede wszystkim na realizm dzieł Bruszevskiej wpływa jednak podejmowany przez nią dyskurs. Wiarygodność filmowej rzeczywistości nie polega na silnym wpływie na zmysły widzów, wprowadzeniu ich w stan przekonania o koherentności świata przedstawionego z rzeczywistością, lecz na zaprezentowaniu typowości realiów społecznych w opowiedanej historii. Głównym obiektem krytyki reżyserki staje się zaś kapitalizm – jego nierówności i negatywny wpływ na społeczeństwo – oraz pośrednio propagowana w *mass mediach* iluzja.

## Alkoholizm, egoizm i samotność

W 2009 roku Bruszevska stworzyła film *Miasto płynie* (2009), w którym przedstawia dobrze jej znaną łódzką rzeczywistość. Dzieło, choć powstało blisko dziesięć lat temu, nadal porusza aktualne problemy miasta. Gatunkowy mariaż animacji, dokumentu i musicalu przedstawia ponury obraz Łodzi nadbudowany komentarzem – jak możemy przypuszczać – jej mieszkańców. „Mieszkam w Łodzi – niedobrze!!!” – już we wstępie zwierza nam się jedna z dziewczynek. „Łódź to taki przedmiot średnio użytkowy”, „jest pod wodą” – dodają kolejne sondowane bohaterki. Bruszevska puentuje obecny stan swojego miasta sceną, w której szwędające się po zapyziałej łące psy szczekają, a chmurki dialogowe (HAU!), zamiast przy ich pyskach umiejscawia przy ich tylnej części, nawiązując do definicji słabo rozwiniętego miasteczka, stosowanej w mowie potocznej. To jedna z łagodniejszych metafor, jaką możemy opisać świat przedstawiony w *Miasto płynie*.

Bruszevska nie wskazuje palcem „winowajców krzywdy społecznej”, a jedynie sugeruje pewne tropy, które mogą doprowadzić nas do przyczyn obecnego stanu rzeczy. W narracji oraz tekście utworu *Elektrycznego Węgorza* wykorzystanego w filmie przewija się ogólna krytyka kapitalizmu. Reżyserka skrupulatnie wypunktowuje negatywne skutki obecnego systemu,

1 W rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim dla „Kina” Dumała powiedział: „Animacja w powszechnej opinii, to albo płaska dobranocka, albo ezoteryczna awangarda. Tymczasem animacja nie naśladuje prawdziwego kina. Ona sama jest prawdziwym kinem”.

dostrzegając powiększające się rozwarstwienie społeczne prowadzące do skrajnej biedy, patologii i alkoholizmu wśród klasy niższej, a także dehumanizację wynikającą z kultu pieniądza i filozofii indywidualizmu. Prowadzi to do paradoksów, które w animacji Bruszewskiej mogą здаwać się niewinne, lecz w rzeczywistości są niepokojącym symptomem postępu kapitalistycznego świata. Jednym z powracających motywów w filmie jest sen (a właściwie jego niedobór). Sekwencja, w której mężczyzna stara się obudzić, jak przypuszczamy, swoją partnerkę, demaskuje obecny status snu. Nie jest on już koniecznością czy naturalnym stanem, lecz jednym z czynników hamujących całodobowy przepływ informacji i towarów. Stąd amerykańscy naukowcy głośnią się już nad zmniejszeniem jego potrzeby, aby ich żołnierze mogli być czujni przez dłuższy czas, a pracownicy korporacji spędzać przed ekranami swoich komputerów kilkanaście godzin bez uczucia zmęczenia.<sup>2</sup>

Inny motyw ściśle związany z zachodzącymi w Polsce przemianami gospodarczo-społecznymi Bruszevska poruszyła już w swoim pierwszym filmie *Wiara, nadzieja i miłość* z 2003 roku. Animacja łódzkiej reżyserki podzielona jest na trzy części, których bohaterami są starsze osoby samotnie spędzające ostatnie chwile swojego życia. Bruszevska podkreśla wyalienowanie bohaterów, ukazując ich w momentach oczekiwania na telefon od bliskich, utęsknienia za utraconymi miłościami czy utwierdzania się w wierze w lepsze życie po śmierci. Podkreśla przy tym, że sytuacje, w których osoby u schyłku życia nie mogą liczyć na wsparcie swojego potomstwa, nie są incydentalnymi przypadkami. Kapitalistyczne idee coraz mocniej odbijają piętno na stosunkach interpersonalnych, co zbliża propagowaną przez nie filozofię indywidualizmu nie tylko do demokratycznego promowania kompetencji, lecz także do wspierania egoistycznych postaw. W szczególności dotyka to właśnie osób starszych, co uzasadnia Katarzyna Wasilewska-Ostrowska: „Obserwujemy dziś, że seniorzy zaczynają być spychani na margines społeczny. We współczesnym świecie dominuje bowiem kult młodości i piękna, ciągle brakuje czasu, wszyscy się śpieszą, a osoby starsze przestają odgrywać znaczącą rolę” (Wasilewska-Ostrowska, 2013). Pośpiech ściśle łączy się ze wspomnianym przeze mnie wcześniej niedoborem snu. Czas w kulturze kapitalistycznej traktowany jest jako cenny kapitał, a zatrzymanie się jest równoważne osobistemu czy zawodowemu regresowi. Marginalizacja osób starszych niepotrafiących dostosować się do takiego tempa życia jest więc problemem coraz powszedniejszym.

Ostatni z trzech epizodów *Wiara, nadzieja i miłość* dotyczy natomiast katolickiej dewotki. Kiedy umiera, jej duszę zabiera Ganeśa – bóg mądrości, którego kult wyznawany jest przez hinduistów. Poprzez absurd Bruszevska podejmuje refleksje nad sensownością podporządkowania swojego życia religii. Krytyka dotyczy jednak nie tyle przestrzeni *sacrum* (reżyserka daleka jest od wyłączenia z konstruktów świata sfery metafizycznej), ile społecznego zaślepienia dogmatami religii dominującej w danej kulturze. Wspomniana metafizyczność, którą Bruszevska inkorporuje w swoje dzieło, jest krytyką kapitalizmu, który w ujęciu Maksa Webera dąży do racjonalizacji świata. Umiejętność wytłumaczenia wszystkich ziemskich zjawisk przy oddzieleniu ich grubą kreską od jakiegokolwiek mistycyzmu prowadziło do opisanego przez Webera w jego *opus magnum*, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, „odczarowywania świata”. To z kolei spowodowało wzrost sekularyzacji społeczeństwa,

2 Te i inne przykłady wpływu minimalizowania potrzeby snu na życie człowieka przytacza Jonathan Crary w 24/7. *Późny kapitalizm i koniec snu*.



które odtąd tajemnice świata mogło eksplorować dzięki naukowemu postępowi. To człowiek stał się stworzeniem wszechmocnym, minimalizującym wpływ losu i przeznaczenia na życie. Bruszevska podkreśla jednak złożoność świata i stara się „zaczarować” go ponownie, poddając refleksji istotę wiary; próbuje znaleźć złoty środek między posłannictwem monoteistycznej religii a racjonalistycznym postrzeganiem świata w duchu kapitalizmu. Prowadzi ją to do słuszności idei relatywizmu religijnego, który nie wyklucza mistyczności świata, uciekając przy tym od działalności człowieka nastawionej jedynie na racjonalne powiększanie kapitału materialnego czy symbolicznego.

## PRL-owscy kosmici

Bruszevska w swoich filmach często stosuje gatunkowy eklektyzm, wplatając w nie między innymi fragmenty dokumentalne uwiarygodniające realizm świata przedstawionego. W *Miasto płynie* zdjęcia ponurych ulic czy pustoszań wtrącone są w animację przepełnioną emblematami z PRL-owskiej rzeczywistości, która – choć usilnie wypierana ze społecznej świadomości – poprzez wspomnianą część dyskursu medialnego nadal nas otacza. Przywołanie w *Miasto płynie* sztabowych garsonok u pań, koszul pod wełnianym swetrem u panów, kultowego plakatu „Dbaj o zdrowie. Tęp muchy” na ścianie czy kraciastej ceraty na kuchennym stole uświadamia nam, że mimo upływu lat Polska nadal jest krajem mogącym jedynie z zazdrością zwrócić głowę ku Zachodowi. Bruszevska podkreśla tym samym, że realizm kapitalistyczny w znacznym stopniu zaciera rzeczywisty obraz naszego kraju, nadal odczuwającego wpływ komunizmu i związanej z nim gospodarki planowej.

Jedną z pozostałości ubiegłego wieku są również tzw. jugokioski, które zalały polski rynek na przełomie lat 80. i 90., w pokłósu liberalizacji ustawy gospodarczej, dzięki której legalne było utworzenie prowizorycznych stoisk na ulicy. „Widać je często na zdjęciach z 1989, 1990, 1991 roku, lubią zaplatać się w kadr: przyczepy campingowe Niewiadów zamienione w prowizoryczny sklep spożywczy albo małą gastronomię z zapiekankami i pizzą” (Drenda, 2016: 109). „Zaplatają” się również Bruszevskiej, która w jednej z pierwszych scen ukazuje podobne miejsce handlu. Stragan z pończochami retro przewija się przez kadr, a obok ląduje przypominająca statek kosmiczny budka z warzywami. Asocjacyjne połączenie tych dwóch elementów klasyfikuje ją jako przybysza z innej czasoprzestrzeni, który z niewiadomych przyczyn znajduje się w towarzystwie łódzkich kamienic w nowym wieku. Niestety „pchle targi” i bazyry nadal pozostają stałym elementem łódzkiego pejzażu. Jedynie w miejscach reprezentacyjnych będących wizytówką miasta – Dworzec Fabryczny, uczelnie wyższe czy centra handlowe – stare budki zostały zmiecione przez symboliczną miotłę nowoczesności, na przykład w postaci *food trucków* czy estetycznych butików. Owa polityka miejska doskonale wpisuje się jednak w ideologię realizmu kapitalistycznego. Nie trzeba bowiem mocno zbłądzić ze szlaku głównych ulic, aby doświadczyć widoków jak te z animacji Bruszevskiej.

## Między twierdzą patologii a kinem

Ach, jaki piękny dzień,  
Od rana pada deszcz,  
Limanowskiego, Łódź,  
Kałuże, chlup,  
Tu można dostać w dziób.  
*Deszczowa piosenka, Coma (2011)*

Innym stałym elementem architektonicznym Łodzi są mury wypełnione mniej lub bardziej artystycznymi graffiti. Jak wiadomo, kultura kibicowska mocno zakorzeniona jest w przekroju łódzkiego społeczeństwa, i to właśnie jej dotyczy najdotkliwsza krytyka ze strony Bruszewskiej. Już we wstępie reżyserka eksponuje zaniedbany mur, na którym swoje terytorium czarnym sprayem oznaczyli „fani” futbolu, przekształcając romantyczną hierarchię wartości „wiara, nadzieja, miłość” na wypisane na murze „miłość, wiara, walka”. Nie przez przypadek Bruszewska wyklucza z tej triady nadzieję, której nie sposób dostrzec w przedstawionym przez nią świecie. Jej miejsce zajmuje natomiast walka – zasymilowana przez współczesne społeczeństwo (nawiązując choćby do kryzysu migracyjnego) – jako uniwersalna metoda na budowanie własnego bezpieczeństwa.

Częstokroć trawestowana w dyskursie publicznym, ale także w tekstach kultury ulica Limanowskiego, synonimicznie traktowana jako strefa łotrostwa, powraca również w *Miasto płynie*. W anturazie murów opatrzonych napisami sytuującymi miejsce akcji („ŁKS”; „Limanka”; „Centrum dowodzenia światem”) zgodnie z przestrogą łódzkiego zespołu Coma „w dziób” solidnie obrywają – w tym przypadku bezdomne psy – po czym odlatują w siną dal przywiązane przez oprawców do balonów (oznakowanych klubowymi herbami). Osadzając psy w roli ofiar, Bruszewska podkreśla skrajne bestialstwo oprawców wymierzających zbrodnię przeciwko istotom najsłabszym, bezbronnym.

Podobne rozwiązania narracyjne reżyserka powieliła w filmie *Dobro, piękno i prawda*, uwypuklając dehumanizację mieszkańców miasta, w którym rozgrywa się akcja filmu. Główny bohater – idealista przechadzający się po mieście – jest świadkiem zbrodni dokonywanych na dziecku oraz psie przekłuwanym łaską przez pozornie niewinną starszą panią. Choć przywołana przeze mnie scena w ujęciu Bruszewskiej została nieco zhiperbolizowana, trudno nie uznać, że przemoc obecnie jest zjawiskiem, które możemy doświadczyć w każdym zaułku. I – co najtrudniejsze do przełknięcia dla przedstawiających w mediach lepszy świat kaprealistów – brutalność współcześnie staje się nie wstydliva, a pożądana.

Jak zauważają Margasiński i Zajęcka: „Ze względu na *nadmiar przemocy* oglądanej w *mediach* ludzie stają się odczulenii na *przemoc* i agresję. Dorosli patrząc na *przemoc w mediach* – w takim wymiarze – zaczynają ją ignorować, dzieci przestają na nią reagować.” (Margasiński, Zajęcka, 2000: 109). W *Dobro, piękno i prawda* Bruszewska podkreśla fakt, że dla dużej części dzisiejszego społeczeństwa przemoc jest atrakcyjna, kiedy ogląda ją w kinie, telewizji czy teatrze, lecz kiedy jest jej świadkami w rzeczywistości, staje się obojętna. Scena w teatrze, gdzie jego właściciel odmawia głównemu bohaterowi wystawienia sztuki o tytułowych wartościach, jest wymierzonym przez Bruszewską aktem oskarżenia przeciwko *mass medium* i mainstreamowej rozrywce, która



skupia się na taniej sensacyjności, zamiast poddawać refleksji społeczne zjawiska. Często propaguje przy tym zachowania dewiacyjne, postrzegając je jako coś atrakcyjnego (najświeższym przykładem może być udział kontrowersyjnego rapera Popka<sup>3</sup> w popularnym programie telewizyjnym „Taniec z gwiazdami”). Symulakr świata budowany w takim paradygmacie prowadzi do wspomnianej wspomnianego przez Margasińskiego i Zajęcką „odczulenia” na przemoc. Przejawy agresji coraz częściej są natomiast uosabiane w figurze stróża broniącego swojego terytorium przed wrogiem (obcymi kulturami – w węższym rozumieniu kibicowskimi; w szerszym społecznymi, religijnymi, czy narodowościowymi). Niestety owe cechy, choć nieprzynoszące chluby, nie są skrywane, a wręcz eksponowane, co wynika z poczucia bezpieczeństwa, które daje przywództwo.

Przykładem wziętym z rzeczywistości może być robiąca furorę w sieci fotografia jednego z łódzkich graffiti, na którym widnieje napis „ŁKS TWIERDZA PATOLOGII”. Już sama etymologia słowa „twierdza” odwołuje nas do budowli o charakterze obronnym, a co za tym idzie – stanu zagrożenia, w jakim znajduje się dana społeczność. Przywołana więc przez Bruszewską „walka” wypisana na murze wybrzmiewa w tym kontekście wyjątkowo niepokojąco i każe nam zadać pytanie: „kto Kto właściwie w tej wojence-widmo jest wrogiem?”. Co warte podkreślenia, ów napis znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie Centrum Handlowego Manufaktura. Największe centrum handlowo-rozrywkowe w Europie Wschodniej, przeistoczone ze starej fabryki włókienniczej, w której w czasach PRL-u swoją działalność prowadził członek Komunistycznej Partii Niemiec – Julian Marchlewski, miało być symbolem przemian gospodarczych. W pewnym sensie funkcję tę pełni, będąc mekką kapitalistycznego świata – niestety wystarczy jedynie odwrócić głowę, aby cukierkowy obraz prężnie rozwijającego się miasta został całkowicie zburzony.

Co ciekawe, w *Miasto płynie* kibicowskie emblematy stygmatyzują nawet budynek starego kina Przedwiośnie – jednego z najstarszych i swego czasu najpopularniejszych kin w Łodzi. Reżyserka sygnalizuje tym samym problem od dawna mierzwiący lokalnych artystów, animatorów kultury i ludzi z nią związanych – mianowicie brak finansowego wsparcia od miasta prowadzący do ponurych obrazów coraz częściej zarastających mchem instytucji. Kiedy więc przyjrzymy się kulturze filmowej w mieście, dostrzeżemy, że mityczna „Hollyłódź” to już wspomnienia, a bliższy rzeczywistości jest obraz z dzieła młodej artystki, symbolizujący zamknięte wytwórnice (w tym swego czasu największą w Polsce Wytwórnice Filmów Fabularnych), czy zaniedbane kina studyjne.

## Podsumowanie

Bruszevska demaskuje przywary skrzętnie skrywane przez kaprealistów, tworzących idealistyczny obraz rzeczywistości. Na podstawie analizy retoryki prowadzonej przez reprezentantów tego nurtu można zauważyć wiele

3 Popkek – polski raper. Twórca hip-hopowego zespołu muzycznego Gang Albanii, stosującego w swojej twórczości teksty przesycone wulgaryzmami, których tematyka zasadza się wokół destrukcyjnego hedonizmu. Popkek zasłynął również dzięki swojej kreacji artystycznej, która zawiera m.in. liczne tatuaże i skaryfikacje (modyfikacja ciała polegająca na zdobieniu go bliznami czy nacięciami). Gros fanów wykonało podobne zabiegi, które w kilku przypadkach doprowadziły do trwałego uszkodzenia ciała i wzbudziły kontrowersje wokół wpływu rapera na swoich wielbicieli.

podobieństw łączących go z realizmem socjalistycznym. Celem obu kierunków jest bowiem zbliżenie świata przedstawionego do rzeczywistości, choć – co warto zauważyć – oba odchodzą od naturalizmu, ukazującego niechciane elementy lokalnych realiów (np. w socrealizmie zniewolenie jednostki, czy w kaprealizmie rozwarstwienie społeczne). Przeciwwstawienie się dominującemu kierunkowi, zarówno w przypadku twórców, takich jak: Borowczyk, Lenica czy Szczechura, jak i w przypadku Bruszewskiej, uwypukla wspomniane wady systemu. Jednocześnie wszyscy wymienieni przeze mnie reżyserzy zerwali z dominującą w ich okresie twórczości estetyką na poziomie formalnym – w przypadku kina eksperymentalnego poprzez formalizm, w przypadku Bruszewskiej poprzez wprowadzenie elementów turpizmu, który nie mógłby występować w dziełach kaprealistów.

Warto przy tym podkreślić niebagatelny wpływ, jaki wywarł na dyskurs prowadzony przez łódzką reżyserkę rozwój technologiczny, umożliwiający urealistycznienie świata przedstawionego. Nieograniczona wolność twórcza daje jej natomiast szansę dosłownego konstruowania swojego autorskiego wywodu. Bruszevska posługuje się zupełnie innymi narzędziami twórczymi niż elita inteligencka lat 50. i 60., ale prowadzone przez nich jej przedstawiciele narracje pozostawiają podobny kontestatorski, antysystemowy wydźwięk. Dowodzi to zbliżonym schematom prowadzonym zarówno przy budowaniu retoryki w mediach czy w sztuce przez reprezentantów głównego nurtu, ale także jak i schematowi budowania retoryki artystów przeciwstawiających się niemu.

#### BIBLIOGRAFIA:

- Crary J. (2015). *24/-7. Późny kapitalizm i koniec snu*. Kraków, 2015.
- Domański H. (2012). *Polska klasa średnia*. Toruń, 2012.
- Drenda O. (2016). *Duchologia polska: rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Kraków, 2016.
- Kossakowski A. (1977). *Polski film animowany 1945–1974*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1977.
- Markiewicz H. (2007). *Utarczki i perswazje 1947–2006*. Kraków, 2007.
- Margasiński A., Zajęcka B. (2000). *Psychopatologia i psychoprofilaktyka : p Przejawy narkomanii, alkoholizmu, przemocy, zaburzeń psychicznych w rodzinie i szkole oraz możliwości im przeciwdziałania : m Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Pedagogiki Społecznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, 19–21.10. 1999 r.* Kraków, 2000.
- Schudson M. (1984). „Advertising as Capitalist Realism”, [w:] Advertising, the Uneasy Persuasion. Its Dubious Impact on American Society. Nowy Jork, 1984.
- Sobolewski T., Dumała P. (1992). *Kafka jako bohater filmowy. Spotkanie z Piotrem Dumalą*. „Kino” nr 6 (13), 1992.
- Wasilewska-Ostrowska K. (2013). *Samotność osób starszych w kontekście zmian demograficznych*. „Kultura i Edukacja” nr 4 (234–243), 2013.
- Weber M. (2010). *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Warszawa, 2010.

#### FILMOGRAFIA:

- Wiara, nadzieja i miłość*, reż. Balbina Bruszevska, Polska 2003.
- Miasto płynie*, reż. Balbina Bruszevska, Polska 2009.
- Dobro, piękno i prawda*, reż. Balbina Bruszevska, Polska 2011.

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- Culture.pl, *Piotr Dumala – życie i twórczość*. <https://culture.pl/pl/tworca/piotr-dumala> (dostęp: 17.09.2018)
- Twardosz J. „Realizm”. Def. [w:] *Słownik filmu*. Kraków. <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/realizm/384> (dostęp: 22.03.2018 r.).
- Szcześniak M., Halawa M., *Realizm kapitalistyczny polskiej transformacji*. <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/352/673> (dostęp: 22.03.2018 r.).