

Michał Piepiórka

Układ zamknięty jako filmowy performatyw

Tematy z Szewskiej nr 1(11), 46-68

2014

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

UKŁAD ZAMKNIĘTY JAKO FILMOWY PERFORMATYW

Michał Piepiórka | Poznań

ABSTRAKT

Artykuł ma na celu ukazanie filmu jako „przedmiotu” działającego – wywołującego spory, ustanawiającego nowe przestrzenie konfliktu oraz ujawniającego wiedzę wspólnot interpretacyjnych. W tym celu przywołuję teorię posthumanizmu, będącego jednym z przejawów zwrotu performatywnego w humanistyce. Według niej, społecznych zmian nie da się interpretować bez włączania w proces refleksji przedmiotów nieożywionych, które wyznaczają ramę ludzkiego postępowania i myślenia. Najważniejszą częścią artykułu jest analiza recepcji filmu *Układ zamknięty* Ryszarda Bugajskiego, na przykładzie której tropię, w jaki sposób film oddziałuje na odbiorców, ustanawia wspólnoty interpretacyjne oraz staje się aktywnym czynnikiem więziotwórczym.

słowa kluczowe: performatyka, posthumanizm, analiza recepcji, wspólnota interpretacyjna, *Układ zamknięty*

Ewa Domańska w artykule poświęconym zwrotowi performatywnemu we współczesnej humanistyce¹ wymieniła jego trzy główne wymiary. Po pierwsze, performatyka jest nauką starającą się doganiać zmiany we współczesnym, dynamicznym świecie. Dlatego przystosowuje teorię do wyzwań współczesnej kultury – rezygnuje z kategorii tekstu jako nieadekwatnej dla opisu fenomenów dzisiejszego świata. Po

¹ E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

drugie, podstawowym celem dla performatyki nie jest opis rzeczywistości i pogłębiona nad nim refleksja, lecz bunt wobec zastanego porządku i chęć zmiany. Po trzecie wreszcie, performatykę Domańska kojarzy z rosnącym zainteresowaniem posthumanizmem. Na jej gruncie sprawczość przepisuje się nie tylko ludziom, ale również bytom nie-ludzkim – materialnym. Efekt zmian interpretuje się na jej gruncie jako kooperację czynników ludzkich i nie-ludzkich². W tym artykule najwięcej miejsca poświęcę trzeciemu z wymienionych wymiarów zwrotu performatywnego – posthumanizmowi. Jego założenia wykorzystam do przyjrzenia się mocy sprawczej takiego, specyficznego, nie-ludzkiego bytu jakim jest dzieło artystyczne, a konkretniej film, w tym przypadku *Układ zamknięty* (2013) Ryszarda Bugajskiego. Głównym przedmiotem analizy będzie analiza dyskursów ukonstytuowanych wokół tego tytułu.

Film twórcy *Przesłuchania* opowiada o trójce przedsiębiorców z Trójmiasta, którzy od sześciu miesięcy prowadzą bardzo dochodową i świetnie rokującą firmę z zakresu IT. Chętnym na jej przejęcie jest prokurator Kostrzewa, który podsuwa swojemu staremu koledze z czasów działalności partyjnej – obecnie naczelnikowi urzędu skarbowego – pomysł znalezienia na właścicieli haka, pozwalającego wsadzić ich do więzienia i przejąć interes. Plan realizują konsekwentnie i bez moralnych skrupułów. Wykorzystują do jego wykonania kolejne wpływowe osoby – ministra, zdolnego, młodego prokuratora, wydawcę telewizyjnego – tworząc tytułowy „układ zamknięty”. Nie mając wystarczających dowodów, wykorzystują swoje wpływy, by nagłośnić w mediach kwestię domniemanego nielegalnego przejęcia spółki skarbu państwa przez biznesmanów. To pozwala im wsadzić oskarżonych do aresztu i zmusić do zrzeczenia się akcji firmy. Ostatecznie szwindel nie udaje się – choć rozpętana afera doprowadza do upadku zakładu i psychicznego załamania przedsiębiorców (jeden z nich popełnia samobójstwo) – gdyż okazuje się, że osprzęt do produkcji podzespołów był kupiony na kredyt. Firma plajtuje, a „układ” rozpada się, nie mając niczego do przejęcia. Niemniej jednak prokurator, naczelnik, minister i reszta powiązanych osób pozostają bezkarni, a przedsiębiorcy dopiero po kilku latach otrzymują rekompensatę ze strony Państwa w wysokości 10 tysięcy zł.

Performatyka, posthumanizm i kultura materialna

Trudno współcześnie wskazać na materialny fundament filmu. Dzięki cyfrowej formie jest on, jak pisał Piotr Zawojski, immaterialny³. Jego przedmiotowość realizuje się raczej w percepcji widza i każdorazowo przy kolejnej projekcji – jak to poetycko określił Bolesław Matuszewski pod koniec XIX wieku: obraz kinematograficzny „powstaje między źródłem światła a bielą ekranu”⁴ (chyba, że oglądamy go na ekranie monitora, co dodatkowo komplikuje sprawę).

² Tamże, s. 52–53.

³ P. Zawojski, *Elektroniczne obrazy: między sztuką a technologią*, Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 2000, s. 70.

⁴ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, tłum. B. Michałek, [w:] I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 21.

Trudno zatem określić coś jednoznacznie mianem filmu poza taśmą filmową zamkniętą w metalowej puszce. Dzięki swojej podmiotowości film odznacza się siłą sprawczą – działa na różne sposoby. Mnie szczególnie interesuje jeden wymiar performatywnej natury filmowego obrazu: siła oddziaływania na widzów, którzy pod jego wpływem wyrażają swoje opinie, wchodzą w spory, tłumaczą i głębiej przenikają rzeczywistość, ustanawiają wspólnoty – zarówno te afirmatywne w stosunku do ukazanej reprezentacji rzeczywistości, jak i te ustosunkowujące się do niej negatywnie – oraz tworzą nowe obszary społecznych konfliktów⁵. Dyskusja medialna tocząca się wokół filmu *Układ zamknięty* wykroczyła daleko poza kwestię oceny bądź interpretacji dzieła filmowego. Z racji swojej fabularności, a co za tym idzie fikcjonalności, jest obrazem subiektywnym i nierozszcząającym sobie prawa do bycia dokumentem zaświadczającym o faktach, a mimo to wzbudził medialne poruszenie⁶ i był oceniany również ze względu na swoją wiarygodność, tak jakby był ob-

⁵ Na gruncie badań nad filmem, a także szerzej: nad kulturą wizualną, istnieją już przykłady korzystania z teorii performatyki. Najbardziej znaną jest koncepcja „dokumentu performatywnego” stworzona przez Billa Nicholasa (B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, s. 130–137), rozwinięta następnie przez Stellę Bruzzi (S. Bruzzi, *New Documentary*, New York: Routledge, 2006, s. 153–218). Kategoria ta pozwoliła im dokonać opisu współczesnego modelu dokumentu, odznaczającego się niekrytą subiektywnością oraz świadomością twórców, że na gruncie dokumentu nie można uniknąć gry i zniekształcania rzeczywistości. Współcześni dokumentaliści postanowili więc wykorzystać ten fakt jako atut i zaznaczyć swoją obecność w materii filmu. Akt performatywny realizowałby się z jednej strony, w koniunkcji reżysera z rzeczywistością, która prowadzi do urzeczywistnienia się dokumentu nie jako obiektywnej rejestracji realności, lecz jej kreatora. Z drugiej strony, polega na działaniowym charakterze dokumentu: podejmując kwestie społeczne i polityczne, dokumenty te interweniują w rzeczywistość. Mają moc wpływania na świadomość i decyzje odbiorców, ponadto dzielą ich na zwolenników i przeciwników zaproponowanego postrzegania rzeczywistości.

Ostatnio na polskim gruncie kategorią eksperymentalnego „dokumentu” performatywnego posłużył się natomiast Sławomir Sikora, dokonując interpretacji *Ukrytego* Michaela Hanekego (S. Sikora, „Ukryte” Michaela Hanekego jako eksperymentalny „dokument” performatywny, „Kwartalnik filmowy” 2013, nr 82, s. 92–104). Performowanie ujawnia się w jego pracy również w dwojaki sposób. Po pierwsze, analizuje on w takim duchu rolę kaset podrzucanych bohaterom filmu – są one według Sikory rozrusznikami pamięci. Po drugie, *Ukryte* stanowi według niego autorską prowokację, która ma na celu pobudzić widzów do reakcji.

Warto przywołać również prace W.J.T. Mitchella, w których rozwija teorię ikonologii, którą Iwona Kurz i Łukasz Zaremba nazywają animistyczną (I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, [w:] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013, s. 11–24). Umieszcza on – według komentatorów – w centrum życia społecznego i rodzących się w jego łonie konfliktów obrazy, które działają jak inicjatory sporów. Dlatego najważniejszym przedmiotem jego badań nie są same obrazy, a analiza dyskursu – czyli tego, co ludzie o obrazach mówią. Ja w swojej pracy właśnie podążam tą drogą. W ostatnio przetłumaczonej na język polski książce *Czego chcą obrazy*, zmienia nieco swoją optykę. Postanawia zarzucić rozważania na temat znaczeń obrazów i rezultatów ich wpływu, na rzecz poznawania ich pragnień. Nie rezygnuje przy tym z traktowania sfery wizualnej jako istoty ożywionej – jednak zamiast badać, co obrazy robią, skupił się na tym, czego chcą (W.J.T. Mitchell, dz. cyt.).

⁶ W tej sprawie wystosowali nawet list otwarty scenarzyści *Układu zamkniętego* Michał Pruski i Mirosław Piepka. Był on reakcją na pierwsze medialne opinie o filmie. Wyrazili oni ubolewanie, że film powstały w oparciu o ich scenariusz jest odbierany w kluczu politycznym. Im natomiast zależało, by skupić się w nim raczej na patologich konkretnych instytucji, a nie uderzać w jakiegokolwiek ugrupowanie polityczne. Ponadto zaznaczyli, że film nie posiada ambicji dokumentalnych

razem przedstawiającym autentyczne wydarzenia. Dzieło Bugajskiego zadziało wręcz jak rozrusznik – impuls odradzający i podgrzewający fundamentalne dla potransformacyjnej Polski polityczne spory. *Układ zamknięty* podobnie jak *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego czy w ostatnim czasie *Ida* Pawła Pawlikowskiego faktycznie zadziały – podzieliły Polskę, wywołując przede wszystkim nie tyle spór o znaczenie, ile o adekwatność przedstawienia. Były one interpretowane w kontekście ideologicznym i politycznym ze względu na ich uprawomocnienie do wyrażania takich sądów o rzeczywistości, które zostały przez odbiorców w nich odczytane. Dokonały ukonstytuowania wspólnot interpretacyjnych, które dysponując odpowiednią wiedzą kulturową, oceniały ich prawomocność.

Film nie jest więc czynnikiem neutralnym, stabilnym tekstem, którego rola sprowadza się do bycia interpretowanym. Jest elementem aktywnym i działającym – performatywem wpływającym na widzów i pobudzającym ich do podjęcia działań. Nie trzeba nikogo przekonywać choćby o propagandowej roli kina, które miało na celu pobudzanie odbiorców do określonego zespołu działań bądź zmiany sposobu myślenia. Na gruncie amerykańskim rozwinął się nurt badań sprawdzających wpływ mediów na odbiorców, poczynając od wpływu filmu na dzieci, przez zastosowanie mediów w marketingu politycznym, aż po badanie korelacji między mediami a wzrostem przestępczości⁷.

Interpretowanie filmu, bądź szerzej mediów i dzieł artystycznych jako wpływających na odbiorców, może wydać się więc czymś oczywistym, wszak jedną z funkcji dzieła sztuki jest komunikowanie. Sięganie po performatykę w badaniach nad kinem wprowadza jednak znaczącą zmianę. Każde porzucenie rozumienia filmu jako stabilnego tekstu – przedmiotu interpretacji – na rzecz czynnego podmiotu, uwikłanego w sieci społecznych zależności. Należy więc zrezygnować w świetle tej teorii z podejścia semiotycznego, na rzecz badania recepcji. W odróżnieniu od badania na przykład propagandowej siły oddziaływania kina analiza sił performatywnych nie skupia się na bodźcach (w jaki sposób dochodzi do tego, że widz przyjmuje retorykę dzieła filmowego), lecz na receptorach – konkretnych aktach recepcji, bez względu na znaczenia, które „znajdują się” w filmie. Interesuje mnie raczej skutek, niż przyczyna, a przede wszystkim sieć wzajemnych powiązań działających aktorów – zarówno tych ludzkich jak i nie-ludzkich. Podążam drogą wyznaczoną przez Alfreda Gella, który w książce *Art and Agency* proponuje odmienne od semiotycznego podejście do dzieła sztuki, pisząc:

w miejsce komunikacji symbolicznej, kładę nacisk na *sprawstwo (agency), intencje, przyczynę, skutek i transformację*. Pojmuję sztukę jako system czynności, które mają na celu bardziej zmianę świata niż kodowanie symbolicznych twierdzeń na jego temat⁸.

– powstał jedynie na motywach prawdziwych wydarzeń, lecz na potrzeby filmu zostały one udramatyzowane (M. Pruski, M. Piepka, „*Układ zamknięty*” nie jest filmem dokumentalnym, www.dziennikbałtycki.pl/arttykul/797189,uklad-zamkniety-nie-jest-filmem-dokumentalnym-list-scenarzystow,id,t.html [25.02.2014]).

⁷ Por. J. Mikułowski Pomorski, *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*, Kraków: Universitas, 2012, s. 159–195.

⁸ Cyt. za: E. Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2008, s. 34–35.

Teorię, która najlepiej chwytą tę niełatwą zależność między działającymi podmiotami, jest posthumanizm, wiązany przez Domańską ze zwrotem performatywnym, którego częścią jest jeszcze jeden zwrot – „ku sprawczości”. W jego ramach umiejętności działania nie przypisuje się jedynie jednostkom ludzkim, ale również bytom pozbawionym intencjonalności. Performują więc również przedmioty materialne i naturalne, dzieła sztuki, artefakty i wszelka materia nieożywiona. Na finalny rezultat danego działania wpływa więc spleciona relacja czynników ludzkich i pozaludzkich. W świetle tej teorii współczesny „spór o Polskę” jest rezultatem zarówno dyskusji intencjonalnych podmiotów ludzkich, posiadających zaplecze ideologiczne i polityczne, jak również performujących bytów pozaludzkich: powieści, seriali, przedstawień teatralnych czy filmów – to one wywołują pewne tematy, naświetlają je ze swego punktu widzenia i skłaniają do refleksji na swoich prawach.

Współcześnie największym propagatorem włączania przedmiotów do badań nad sprawczością jest Bruno Latour. Zalicza je w poczet aktorów-bytów, które zmieniają stany rzeczy⁹. Trudno bowiem odmówić im sprawstwa. Doskonale zdajemy sobie sprawę – jak pisze Latour – że czajnik „gotuje” wodę, nóż „kroi” mięso, a młotek „uderza” w główkę gwoździa¹⁰. Francuz zadaje przy tym pytania, na które odpowiedzi wydają się oczywiste: czy gotowanie wody bez czajnika jest taką samą czynnością, jak z nim? Czy krojenie mięsa bez noża to dokładnie ta sama czynność, co z nim? W taki sam sposób należy postawić pytanie o dyskusje na temat potransformacyjnej Polski. Czy bez kontekstu filmu *Układ zamknięty* są one tymi samymi dyskusjami, co przy okazji premiery filmu Bugajskiego? Odpowiedź wydaje się również oczywista. Historia przedsiębiorców okradzionych w świetle prawa ze swojej świetnie prosperującej firmy przez „układ zamknięty” nadaje tej dyskusji bardzo konkretne ramy. Zmusza do postawienia pytań, które być może nie padłyby, gdyby zaistniały konflikt zogniskowany wokół innego „przedmiotu” sporu. Jak pisze Mirosław Jacek Kucharski, interpretując teorię Latoura, rzeczy tworzą „ramy interakcji” – to one określają i w znacznym stopniu determinują społeczne relacje¹¹.

Więzi społeczne – jak pisze Latour – są ukonstytuowane na chwilę. Nie stanowią stałych struktur, lecz posiadają płynną formę, wrażliwą na wszelkie zmiany w sieci powiązań¹². Właściwą „dziedziną” ANT (*Actor-Network Theory*) jest „przyjęcie nowego określenia tego, co społeczne jako płynnego nurtu widocznego *tylko* wtedy, kiedy nowe wiązania są tworzone”¹³. Odnosząc to do badania recepcji dzieła filmowego, należy pamiętać, że ukonstytuowane wokół filmu wspólnoty interpretacyjne, koalicje instytucji medialnych, wspierających bądź krytykujących twórców filmu, są zawarte tylko na potrzeby rozpatrzenia konkretnego tytułu filmowego i spraw w nim podejmowanych. Nie oznacza to, że

⁹» B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra i K. Arbiszewski, Kraków: Universitas, 2010, s. 100.

¹⁰» Tamże.

¹¹» M.J. Kucharski, dz. cyt., s. 28.

¹²» B. Latour, dz. cyt., s. 91–92.

¹³» Tamże, s. 111–112.

pozostaną one w takiej samej konfiguracji w momencie dyskusowania innego dzieła, a nawet innego elementu produkcji.

Przykładem może być rzekome „nawrócenie” się Kuby Wojewódzkiego, po obejrzeniu *Układu zamkniętego*. Marcin Fijołek, dziennikarz wpolityce.pl i tygodnika „wSieci”, w taki właśnie sposób interpretował słowa prowadzącego tvn-owski *talk show*. Dziennikarz, kojarzony raczej ze środowiskami liberalnymi, przyznał, że film zrobił na nim duże wrażenie i polecił, by telewizzowie udali się do kin¹⁴. Ten nieoczekiwany sojusz wpływowego dziennikarza z frakcją pravicową, która dominowała wśród zwolenników przedstawionego w *Układzie zamkniętym* obrazu Polski, jest zapewne chwilowy i ukonstytuował się jedynie dzięki performatywnej mocy tego konkretnego dzieła.

Badacze (głównie antropolodzy) zajmujący się kulturą materialną, dostrzegli jako jedną z podstawowych funkcji przedmiotów ich skłonność do wytwarzania wokół siebie wspólnot. Tim Dant pisał, że „quasi-społeczny związek z rzeczami pomaga jednostkom zarówno wyrazić przynależność społeczną, jak i doświadczyć swego miejsca w społeczeństwie”¹⁵. Przedmioty dają więc możliwość socjalizacji, a także wyrażenia naszego stosunku do rzeczywistości – dostarczają ram społecznego zróżnicowania.

Natomiast Janusz Barański dostrzegł w rzeczach wyrazieli cech psychicznych jednostek, co implikuje dwustronną relację na linii człowiek – rzecz. Z jednej strony przedmioty stają się materialnymi oznakami naszego „ja”. Z drugiej natomiast, człowiek konstruuje przedmioty podług swojej wiedzy kulturowej. Jak pisze Barański za Claudem Lévi-Straussem, „rzeczy są dobre do myślenia”¹⁶ – ulegają transformacji wraz ze zmianami sposobu naszego ich postrzegania. Przedmioty (w tym również dzieła artystyczne) ulegają zmianie, choć nie materialnej, wraz z ukonstytuowaniem się kolejnych wspólnot interpretacyjnych, narzucających swoje odczytanie.

Na gruncie badań nad filmem pisał o tym zjawisku, na przykładzie postaci Alfreda Hitchcocka, Marcin Adamczak w artykule *Konstruując Alfredów Hitchcocków*¹⁷. Udowadniał w nim, że mistrz suspense posiada wiele alternatywnych tożsamości, konstruowanych przez kolejne grona odbiorców. Każde z nich wydobywało z jego dzieł inne cechy i nadawało im odmienne wartości – nie odkrywając, lecz konstruując jego tożsamość. Dla tych, którzy widzieli w nim zręcznego rzemieślnika był Hitch'em. Natomiast twórcy francuskiej Nowej Fali i teorii autorskiej dostrzegali w Monsieur Hitchcocku prekursora autora filmowego. Tak samo dzieje się z konkretnymi filmami-rzeczami. One również są, jak pisze Adamczak za Stanleyem Fishem, „puste” – nie posiadają znaczeń, póki jakaś wspólnota interpretacyjna im ich nie nada.

¹⁴» M. Fijołek, *Pierwszy „nawrócony” przez „Układ zamknięty”?*, <http://wpolityce.pl/artykuly/50473-pierwszy-nawrocony-przez-uklad-zamkniety-wojewodzki-mam-lek-jak-ogladam-taki-film-to-obraz-ktory-powoduje-suchosc-w-gardle> (25.01.2014).

¹⁵» T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, tłum. J. Barański, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 14.

¹⁶» J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 12.

¹⁷» M. Adamczak, *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 56–78.

Wspomniane „wspólnoty interpretacyjne” rozumiem więc, za Fishem¹⁸, jako instancje, zdeterminowane przez „milczącą wiedzę”¹⁹, konstruujące dzieła, poprzez obdarowywanie je znaczeniami.

Posthumanizm posiada swe wyraźne umocowanie w performatyce, a szczególnie w teorii aktów mowy Johna Austina. Jego tekst *Jak działać słowami* równie dobrze nadaje się do zgłębienia fenomenu oddziaływania kina. Szczególnie interesujące wydają się dwie omawiane przez niego kwestie: różnica między illokucją a perlokucją oraz fortunność i niefortunność wypowiedzi.

Austin wyróżnia trzy akty mowy: lokucję, illokucję oraz perlokucję. Lokucja odnosi się do czynności „mówienia czegoś”, utożsamiona jest ze znaczeniem wypowiedzi; illokucja to wykonanie czynności za pomocą tej wypowiedzi; natomiast perlokucja jest czynnością wykonaną – efektem działania wypowiedzi²⁰. Podczas analizy recepcji nie istotne jest znaczenie filmu (czynność lokucyjna – czyli fakt, że film coś znaczy), ani sposób w jaki działa (czynność illokucyjna – czyli, jakie środki film wykorzystuje, by wpłynąć na widza), a jedynie to, jaki osiąga efekt (czynność perlokucyjna – czyli, co uzyskuje swoim działaniem). Punkt ciężkości należy przerzucić z dzieła filmowego, z wszystkimi jego zabiegami retorycznymi i znaczeniami, na odbiorców i ich reakcje – ze szczególnym naciskiem na sieci znaczeń i wartości uwidaczniających się w ukonstytuowanych wspólnotach interpretacyjnych.

Drugą kwestią jest fortunność i niefortunność wypowiedzi performatywnych. Nie każda wypowiedź o charakterze performatywnym spełni zamierzony cel – jeśli w pustym pomieszczeniu powiem: „zamknij okno”, to nikt nie spełni mojego polecenia, a przez to nie osiągnę efektu perlokucyjnego. Aby wypowiedź nie okazała się niewypałem, muszą zajść odpowiednie okoliczności. Również filmowe performatywy mogą okazać się niewypałami – filmami w zamierzeniu kontrowersyjnymi, nastawionymi na wywołanie dyskusji, ale do niej nie doprowadzającymi.

Znakomitym przykładem filmowego niewypału jest obraz Tadeusza Króla *Ostatnie piętro* (2012), opowiadający historię wojskowego stopniowo popadającego w paranoję na tle ideologicznym. Jego postawa radykalizuje się, wszędzie węszy spisek i zagrożenie dla rodziny i ojczyzny. Z obawy przed wymagowanym Obcym i wszechpotężnym Układem odizolowuje siebie i rodzinę od społeczeństwa. Zabija deskami drzwi, nie wpuszcza, ani nie wypuszcza nikogo z mieszkania, by ostatecznie wytoczyć niezdefiniowanym intruzom otwartą wojnę. Temat wydaje się politycznie kontrowersyjny i w obliczu wielu aktualnych „polsko-polskich” potyczek producenci mogli liczyć na wywołanie w mediach szerszego oddźwięku – ukonstytuowania się wokół filmu afirmatywnych i negujących wspólnot. Nic takiego jednak nie miało miejsca, a slogan umieszczony na plakacie filmowym – „Połowa Polaków się obrazi, połowa przyzna mu rację” – nie ziścił się. Film

¹⁸* S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, [w:] S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. zbior., Kraków: Universitas, 2008, s. 81.

¹⁹* Andrzej Szahaj we wstępie do zbioru esejów Stanley Fisha interpretuje tę „milczącą wiedzę”, o której pisze Fish, jako kulturę, a amerykańskiego literaturoznawcę jako „zwolennika kulturalizmu” (A. Szahaj, *Zniewalająca moc kultury*, [w:] S. Fish, dz. cyt., s. 15).

²⁰* J. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, s. 640–653.

nie odbił się w mediach szerszym echem, a do kin przyciągnął jedynie 6,5 tys. widzów, podczas gdy *Układ zamknięty* prawie 600 tys.²¹. Powodów tego performatywnego niewypału można się jedynie domyślać. Jest on zapewne korelatem wielu czynników: nieefektywnej kampanii reklamowej, jakości artystycznej filmu, niepochlebnych recenzji oraz zbyt dużej presji producentów, by wywołać społeczny ferment.

Układ zamknięty natomiast idealnie wpasował się w swój czas, doprowadzając do dyskusji nad zaproponowanym tematem – ciemnieniem przedsiębiorców przez Państwo i istnieniem tajemniczego, tytułowego układu, posiadającego swoje korzenie w byłych komunistycznych elitach, sterujących obecnie zza prokuratorских biur i telewizyjnych kamer polską rzeczywistością. Tutaj powodów sukcesu filmu również możemy jedynie domniemywać. Na pewno swój udział w nim miała skuteczna kampania reklamowa, ale już nie jakość artystyczna i recenzjonckie noty, które na ogół były niskie. Chyba największy wpływ na kinową frekwencję i medialny oddźwięk miały nagłośnione przez twórców rzekome problemy z otrzymaniem wsparcia z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, które miały świadczyć o niewygodności tematu dla osób w tej instytucji decyzyjnych²² – a także szerzej, dla aktualnie rządzącej klasy politycznej. Już na etapie produkcyjnym film wzbudzał więc polityczne kontrowersje, które wymusiły wystosowanie oficjalnego oświadczenia ze strony PISF-u, uzasadniającego fakt nie przyznania dofinansowania²³.

Analiza recepcji *Układu zamkniętego* jako czynności perlokucyjnej

Tadeusz Sobolewski we wstępie do zbioru swoich esejów krytycznych nazwał uprawianie krytyki filmowej „racjonalizacją przeżycia”²⁴. Pisząc to, miał na myśli konieczność wysłowienia tego, co specyficznie widzi, jakim jest krytyk, przeżywa podczas seansu. Film – jak pisał – nie jest nieruchomym przedmiotem, lecz każdorazowo odżywa w procesie projekcji-identyfikacji. Widz konstruuje go podług bliskich mu wartości – idei, reminiscencji, przekonań, upodobań seksualnych, wierzeń, lęków²⁵. Ta uwaga, wzmocniona tezą amerykańskiej badaczki recepcji Janet Staiger, że „znaczenia są wytwarzane przez jednostki w kontekście historycznym i społecznym”²⁶, będzie mi towarzyszyć w procesie analizy recepcji *Układu*

²¹» Podaję za: www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie (24.01.2014).

²²» Zarzutem rzekomego „upolitycznienia” PISF-u i przyczynami braku na polskim gruncie filmów o tematyce politycznej zajmuje się Marcin Adamczak w artykule „Wojna światów nieprzedstawionych” (M. Adamczak, *Wojna światów nieprzedstawionych*, „Ekran” 2013, nr 1, s. 56–59).

²³» R. Jankowski, *Jak było z „Układem zamkniętym” w PISF*, <http://m.pisf.pl/pl/kinematografia/news/jak-bylo-z-ukladem-zamknietym-w-pisf> (24.01.2014).

²⁴» T. Sobolewski, *Krytyka filmowa – racjonalizacja przeżycia*, [w:] T. Sobolewski, *Kino swoimi słowami*, Kraków: Universitas, 2012, s. 9–15.

²⁵» Tamże, s. 14.

²⁶» J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. I. Kurz, [w:] I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 159.

zamkniętego. Na jej spodziewany efekt składa się ukazanie filmu jako działającego bytu, uwikłanego w sieci zależności, realizujących się na gruncie medialnej dyskusji. Przedmiotami analizy będą zarówno konkretne osoby, stojące za świadectwami recepcji (tekstami), jak i instytucje (periodyki, portale internetowe). W tym gąszczu powiązań będę poszukiwał wartości, znaczeń oraz politycznych i światopoglądowych przekonań składających się na wiedzę kulturową wspólnot, wpływających na konkretne akty odczytań i zawiązywanie sporu. Ze względu na ilość powiązań, tropów i prawdziwy gąszcz polityczno-światopoglądowych zależności narosłych wokół filmu Bugajskiego jestem zmuszony do analizy jedynie kilku, w moim odczuciu najciekawszych, aktów interpretacji i sporów.

Medialna dyskusja wokół *Układu zamkniętego* zaczęła się na długo przed kinową premierą, która miała miejsce 5 kwietnia 2013 roku. Pierwsze teksty donoszące o rozpoczęciu działań produkcyjnych pochodzą z pierwszego półrocza 2011 roku. Pojawiły się na łamach „Rzeczpospolitej” przy okazji odmowy finansowego wsparcia ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Problem braku dofinansowania stanowi jedną z trzech osi medialnego konfliktu narosłego wokół dzieła Bugajskiego. Drugą tworzy dyskusja nad adekwatnością przedstawienia polskich realiów w filmie – jest sporem o wiarygodność. Trzecia natomiast skupia się na wartościach artystycznych filmu. Te trzy ogniska zapalne nie są od siebie oderwane – wręcz przeciwnie, są ściśle powiązane w ideologiczno-polityczno-światopoglądowe klącze znaczeń i wartości. Wokół każdej z osi zostały wytworzone narracje zaświadczone o wiedzy kulturowej wspólnot interpretacyjnych ukonstytuowanych wokół filmu. Każda z narracji posiada dodatkowo własne strategii argumentacyjne, ujawniające wartości ważne dla wspólnoty.

Dyskusja wokół dzieła Bugajskiego nie ograniczyła się do oceniania i interpretowania treści filmu – ta była tylko jednym z wielu przedmiotów sporu. Również osobami zaangażowanymi w publiczną debatę nie byli jedynie publicyści filmowi – ci stanowili wręcz mniejszość, a ich głos był najmniej znaczący, gdyż często ograniczał się do krytyki artystycznych walorów filmu, zmarginalizowanych w medialnej dyskusji. *Układ zamknięty* został wykorzystany do zdania sprawy ze światopoglądowego stosunku do współczesnej Polski. W spór zostały więc zaangażowane osoby nie mające na co dzień kontaktu z kinematografią: publicyści polityczni, politycy, finansisci, przedsiębiorcy, czy dziennikarze o specjalności ekonomicznej.

Spór o Polski Instytut Sztuki Filmowej

Zacznę jednak od analizy najwcześniejszego sporu narosłego wokół dzieła Bugajskiego, czyli od konfliktu, który powstał z powodu nieprzyznania filmowi dofinansowania przez PISF²⁷. Pierwsze wzmianki

²⁷ W swojej analizie pomijam kwestię sporu pomiędzy twórcami filmu a PISF-em i narosłe wokół nich narracje realizujące się głównie w wywiadach ze scenarzystami, reżyserem i producentami. Koncentruję się jedynie na medialnym odbiorze owego sporu i przypisywanych jemu znaczeniach. Nie oznacza to jednak pominięcia głosów twórców – te jednak traktuję jako „zawłaszczony” przed instytucje je przywołujące. Wypowiedzi te nie funkcjonowały jako osobne, niezależne głosy, lecz były przechwytywane jako argumenty w sporze między powołującymi się na nie instytucjami.

o braku wsparcia pojawiły się na łamach „Rzeczpospolitej” w lipcu 2011 roku i od razu decyzja ta była interpretowana jako gra polityczna bliżej niezidentyfikowanej grupy władzy oraz dowód na niewygodność dla niej produkowanego obrazu. Dziennikarz „Rzeczpospolitej” powołał się na dwóch współtwórców filmu – scenarzystę Michała Pruskiego i reżysera Janusza Bugajskiego – oraz wiceprezesa Centrum im. Adama Smitha Andrzeja Sadowskiego komentujących fakt nieprzyznania dotacji. Pruski zauważył, że:

decyzja nosi znamiona politycznej. Film, nad którym pracujemy, dotyczy sposobu funkcjonowania organów administracji państwowej: prokuratury i fiskusa, ujawnia, w jaki sposób, nadużywając władzy, niszczy zwykłego człowieka. [...] Widać, dla kogoś powstanie takiego filmu jest niewygodne²⁸.

Bugajski dodał natomiast, że „Instytut jest rządzony w sposób dyktatorski. Decyzje są podejmowane jednoosobowo, w sposób autorytarny bez uwzględnienia opinii komisji eksperckich”²⁹. Najbardziej wymowne dla wartości wspólnoty interpretacyjnej składającej się na środowisko dziennikarzy skupionych wokół popularnej „Rzepy” jest przywołanie słów wiceprezesa Centrum im. Adama Smitha, które nie mają największej wagi, gdyż sprawa nie dotyczyła go osobiście. Zamieszczenie w artykule jego negatywnej oceny decyzji PISF-u, którą nazwał próbą administracyjnego opóźnienia prac nad filmem, wynika ze szczególnej sympatii dziennika dla działań firmowanej przez Sadowskiego instytucji (często jego przedstawiciele są przywoływani przez dziennikarzy „Rzeczpospolitej” w roli ekspertów), której najważniejszą misją, jak sami o sobie piszą, jest „działanie na rzecz wolnego rynku”³⁰. Narracja wokół *Układu zamkniętego* proponowana przez środowisko „Rzeczpospolitej” została ufundowana na dwóch głównych wartościach: wspierania przedsiębiorczości i wolnego rynku oraz krytyki polityki antylustracyjnej i społeczno-polityczno-ekonomicznych konsekwencji „grubej kreski”, będących dla nich przyczynami ekonomicznych patologii. Jest więc narracją typowo neoliberalną, przedkładającą ponad wszystko przedsiębiorczość, kapitalizm i wolny rynek oraz krytykującą socjalistyczne pozostałości po PRL-u, który oceniają jednoznacznie negatywnie. Podług tych wartości dziennikarze „Rzeczpospolitej” komentowali kwestię sponsorowania filmu, oceniali wartość artystyczną gotowego obrazu oraz jego przystawalność do polskich realiów.

W podobnym duchu co „Rzeczpospolita”, kwestię braku dofinansowania ze strony PISF-u oceniły inne media: portale *wpolityce.pl* i *natemat.pl* oraz „Gazeta Wyborcza”. *Wpolityce.pl* powołał się na słowa Łukasza Warzechy, publicysty „Faktu” i „Sieci”, który uznał, że brak finansowego wsparcia ze strony PISF-u jest dowodem na wiarygodność filmu Bugajskiego. Nie wyjaśnił jednak dlaczego. Pewną wskazówką jest wyostowany przez niego zarzut w kierunku Agnieszki Odorowicz – dyrektorki Instytutu – że wsparła ona *Pokłosie* (2012), a nie dołożyła złotówki *Układowi zamkniętemu*. Warzecha uważa, że jest to skandalem,

²⁸» W. Wybranowski, *Niewygodny obraz złych urzędników?*, <http://prawo.rp.pl/artykul/689623.html> (30.01.2014).

²⁹» Tamże.

³⁰» Centrum in. Adama Smitha: 0 Centrum, www.smith.org.pl/pl/pages/display/17 (30.01.2014).

zmuszającym „do zadania poważnych pytań Agnieszce Odorowicz [. . .] – jakie sprawy, jej zdaniem, związane ze współczesną Polską są warte dotowania”³¹. Widział więc w braku dofinansowania decyzję polityczną (przywołanie *Pokłosia* jest w tym kontekście szczególnie znamienne, bo film ten uchodzi w opinii prawniczych publicystów za film „antypolski” i lewicowy – czyli posiada konkretne barwy polityczne). W oczach publicyści brak wsparcia dla filmu Bugajskiego ze strony instytucji wspierającej wątpliwe moralnie produkcje (politycznie niewłaściwe) jest więc dowodem na jego prawomyślność.

Również Łukasz Adamski, stały współpracownik portalu wpolityce.pl zajmujący się tematyką filmową, w podobnym duchu komentował sprawę braku dofinansowania. Tę samą narrację prowadził również na swoim blogu podpętym pod portalfilmowy.pl. Na portalu pytał retorycznie, z jakich przyczyn film nie dostał finansowego wsparcia i od razu odpowiedział, że:

togo możemy się tylko domyślać. Tak samo jak możemy się domyślać, dlaczego twórcy filmu mieli kontrolę skarbową podczas jego realizacji. Zapewne to też był tylko przypadek a la III RP. Tak jak przypadkiem był awans jaki spotkał prokuratora i jego pomocnika, którzy posłużyli jako pierwowzory postaci odgrywanych przez Janusza Gajosa i Wojciecha Żołądkowicza³².

Na blogu dodał natomiast, że „sama realizacja filmu pokazała, w jakim kraju żyjemy. To, co spotkało twórców obrazu, można traktować jako dopełnienie historii oglądanej na ekranie”³³. Komentator połączył więc wymowę filmu z tym, co działo się wokół dotacji – dowodem na wiarygodność ukazanej w filmie wizji polskiej rzeczywistości są według niego praktyki stosowane przez władzę w stosunku do produkcji. Na podstawie wypowiedzi komentujących inne aspekty filmu, o czym będę pisał później, można zrekonstruować jego sposób postrzegania współczesnej Polski. Wynika z nich, że rządzi nami układ – ten sam, który zniszczył bohaterów filmu – i nie pozwala na to, aby takie produkcje, jak film Bugajskiego, ujrzaly światło dzienne, gdyż uderzają one w rządzących. Dziennikarz nie pozostawia niczego przypadkowi, każdy z elementów (brak dofinansowania, kontrola skarbową w firmach łożących na produkcję, awans prokuratora będącego prekursorem postaci oprawcy w filmie) zaświadcza o demoralizacji polskiej sceny politycznej, która jest konsekwencją braku jednoznacznego rozprawienia się z komunistyczną nomenklaturą wciąż posiadającą swoje wpływy. Uprawia on narrację otwarcie pro-lustracyjną, dostrzegającą w „grubej kresce” źródło wszelkiego zła, przyrównując III RP do czasów PRL-u, ocenianych

³¹ Warzecha: „Układ zamknięty” to niewygodny film, o czym świadczy brak wsparcia ze strony PISF, który wolał sfinansować „Pokłosie”, <http://wpolityce.pl/wydarzenia/50830-warzecha-uklad-zamkniety-to-niewygodny-film-o-czym-swiadczy-brak-wsparcia-ze-strony-pisf-ktory-wolal-sfinansowac-poklosie> (30.01.2014).

³² Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy? UKŁAD ZAMKNIĘTY wbija w fotel*, <http://wpolityce.pl/dzienniki/dziennik-lukasza-adamskiego/50625-takiej-polski-chcielismy-uklad-zamkniety-wbija-w-fotel-nasza-recenzja> (30.01.2014).

³³ Ł. Adamski, *Pierwszy prawdziwy film niezależny? „Układ zamknięty” wbija w fotel*, www.sfp.org.pl/blog,150,14397,1,1,Pierwszy-prawdziwy-film-niezalezny-Uklad-zamkniety-wbija-w-fotel.html (30.01.2014).

jednoznacznie źle. Wszystko, co pochodzi z tamtego okresu, wraz z mentalnością, socjalistycznymi ideami, tłumieniem przedsiębiorczości, jest dla niego z gruntu amoralne i odpowiedzialne za złą sytuację w dzisiejszej Polsce.

Na portalu natemat.pl również tropiono spisek zawiązany wokół braku dofinansowania z PISF-u. Krzysztof Majak jest przekonany, że wynikało to z faktu nieposiadania przez publiczne instytucje interesu w dotowaniu filmu ujawniającego bezkarność urzędników³⁴. Wiąże się to z jego przekonaniem o upolitycznieniu Instytutu – według publicysty, jego instytucjonalna bliskość z aktualnie rządzącą partią każe jej pewnych, niewygodnych dla niej tematów nie podejmować.

Interesujące, że wypowiedź wpisująca się w krucjatę przeciwko PISF-owi pojawiła się również na łamach „Gazety Wyborczej”, która reprezentuje zupełnie przeciwną opcję polityczno-światopoglądową niż ta charakterystyczna dla wpolityce.pl i natemat.pl. Jest to przykład, wspomnianego przeze mnie wcześniej, chwilowego sojuszu instytucji, które zazwyczaj są do siebie nastawione antagonistycznie i reprezentują przeciwne stanowiska w przypadku omawiania innych aspektów tej produkcji. Jacek Szczerba zarzucał PISF-owi konformizm i strach przed narażeniem się władzy³⁵. Ponadto, podobnie jak Warzecha, przywołał sprawę przyznania dofinansowania *Pokłosiu* – jak się zdaje, twierdzi on, że dofinansowanie *Układu zamkniętego* wprowadziłoby do PISF-u ideologiczną równowagę i pluralizm. Ten odnalazł w kinematografii amerykańskiej, gdzie mogą powstawać filmy (jak serialowy *Homeland* [2011-]) otwarcie atakujące państwowe instytucje. W Polsce, jak zauważył, taka sytuacja jest nie do pomyślenia, tym bardziej za publiczne pieniądze.

Natomiast publicysta czasopisma „Najwyższy Czas” – Robert Gwiazdowski – odnalazł w opiniach prawicowych publicystów dysonans. Doceniają oni, według niego, pro-przedsiębiorczą wymowę filmu, lecz narzekają na brak dofinansowania ze strony państwowej instytucji. Jako reprezentant periodyku określającego siebie jako konserwatywno-liberalny, szczytującego się mianem wylęgarni młodych libertarian, zwrócił uwagę na źródło pisfowskich dotacji – a pochodzą one z pieniędzy publicznych, czyli ze znienawidzonych przez jego wspólnotę światopoglądową podatków. Nie jest on przeciwko PISFowi ze względu na brak udzielonego wsparcia, a z powodu jego administracyjnej zależności od tego, co państwowo³⁶.

Każda z instytucji poruszająca kwestie braku dofinansowania dla *Układu zamkniętego*, rozpatrywała ją przez bliskie sobie wartości. Dziennikarze z „Rzeczpospolitej” przez prerogatywy neoliberalne, środowisko wpolityce.pl i natemat.pl utożsamiało ów brak z działaniem układu, Szczerba dopatrywał się w decyzji instytutu pogwałcenia zasady pluralizmu, natomiast Gwiazdowski z „Najwyższego Czasu” rozpatrywał tę kwestię poprzez wartości antypaństwowe.

³⁴ K. Majak, „*Układ zamknięty*” to film, który musi wywołać burzę, <http://natemat.pl/55815,uklad-zamkniety-to-film-ktory-musi-wywolac-burze-pawel-rey-odzyskanie-tego-co-stracilem-nie-jest-mozliwe> (30.02.2014).

³⁵ J. Szczerba, *Daj mi prywatnicarza, ja znajdę paragraf*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 80, s. 26.

³⁶ R. Gwiazdowski, „*Układ zamknięty*” i układ zamknięty, <http://nczas.com/wiadomosci/polska/gwiazdowski-uklad-zamkniety-i-uklad-zamkniety/> (30.01.2014).

Spór o wiarygodność

Drugą osią konfliktu jest spór o wiarygodność. Wykształciły się wokół niego trzy przeciwstawne narracje (jedna przekonująca, że *Układ zamknięty* adekwatnie pokazuje polskie realia oraz druga twierdząca, że je przekłamuje) oraz trzecia wyłamująca się z prostego binarnego podziału – mówiąca, że jest to dzieło uniwersalne, może rozgrywać się gdziekolwiek na świecie i nie należy widzieć w nim komentarza do konkretnej sytuacji w Polsce. Nie są one jednorodne, w swoich ramach posiadają różne strategie przekonywania o swoich racjach. Przeanalizuję jedynie najpopularniejsze z nich oraz te, które najlepiej ukazywały ukrywające się za nimi wartości.

W ramach narracji pro-przedstawieniowej najbardziej popularnymi strategiami przekonywania o adekwatności przedstawienia były dwie, nastawione do siebie antagonistycznie. Jedna z nich głosiła, że film dobrze opisuje współczesną Polskę oraz patologie systemu ustanowionego po 1989 roku, lecz nie odnosi się do aktualnych rządów. W jej ramach krytykowana jest narracja forsowana przez stronników PiS-u, że winę za przedstawioną w filmie sytuację ponosi rząd Donalda Tuska. W ramach tej strategii najczęściej wskazywanym winowajcą jest brak przeprowadzenia lustracji oraz patologie systemowe wynikłe z „grubej kreski”. Znaleźli się również tacy komentatorzy, którzy upatrywali win w innych partiach niż PO: w SLD, które było u władzy w 2003 roku, czyli w momencie, kiedy miały miejsce wydarzenia będące inspiracją dla filmu oraz w PiS-ie, partii, która według niektórych dziennikarzy, wykorzystywała podobnie brutalne narzędzia walki z korupcją podczas swojej kadencji. Natomiast trzecia strategia przekonuje, że opowiedziana historia odnosi się do „tu i teraz” – jest dowodem na kryminalne powiązania układu, w skład którego wchodzi nie tylko była PRL-owska nomenklatura, ale również politycy partii aktualnie rządzącej.

Najważniejszym argumentem dla osób widzących w *Układzie zamkniętym* raczej opowieść o patologiach systemu, niż jednej partii, są słowa samych scenarzystów, którzy mówili:

My nie chcemy być na sztandarach jednej partii. To film o patologii funkcjonowania ważnych instytucji i o tym, jak niewiele znaczy człowiek w zderzeniu z bezwzględną maszyną państwa, zwłaszcza jeśli w tej maszynie usadowią się kanalie i sitwy³⁷.

Również Bugajski odżegnywał się od robienia filmu wygodnego dla PiS:

Jak mogę być człowiekiem PiS [...] skoro mój dziadek był członkiem PPS-Frakcja Rewolucyjna, a mój ojciec od 16. roku życia był w PPS. Jestem bardziej lewicowy niż prawicowy! Gdyby PiS znów doszło do władzy, to dopiero byłaby rzeź! Przecież te metody, które pokazują w filmie, to wyłamywanie drzwi o szóstej rano czy podkładanie ludziom walizek pieniędzy, to właśnie PiS stosował³⁸.

³⁷ » Cyt. za: S. Łupak, *Układ zbyt scalony*, <http://filmy.newsweek.pl/uklad-zbyt-scalony,103226,1,1.html> (31.01.2014).

³⁸ » Tamże.

Stąd dziennikarz „Newsweeka” wyciąga wnioski, że „machina miażdżąca przedsiębiorców, nie ma barw partyjnych”³⁹, bo sprawa będąca pierwowzorem wydarzeń z filmu rozgrywała się w 2003 roku i miała swój ciąg dalszy w następnych latach, kiedy w Polsce rządziły wszystkie najważniejsze partie: SLD, PiS i PO. Puentą jest więc przekonanie Bugajskiego, zacytowane w artykule, że winę za ukazane w filmie wydarzenia ponosi nieudana dekomunizacja.

Natomiast dla Krzysztofa Domaradzkiego z „Newsweeka” wydarzenia pokazane w *Układzie zamkniętym* przypominają czasy rządów SLD i PiS-u:

Reżyser prezentuje [...] zdarzenia tak, że trudno nie dostrzec w nich zarówno krytyki skorumpowanej III RP z początku XXI w., jak i kojarzącej się z szeroko zakrojoną inwigilacją i brutalnymi interwencjami CBA Polski za rządów PiS⁴⁰.

Strategia narracyjna proponowana przez dziennikarzy „Newsweeka” jest więc najbardziej przychylna na aktualnie rządzącej partii. Neguje istnienie „układu” jako wytworu wyobraźni polityków PiS-u, oraz upatruje winy w wadach systemowych i wcześniejszych rządach. Ciekawą uwagę wpisującą się w tę narrację zamieścił w recenzji w „Gazecie Wyborczej” Jacek Szczerba. Dopatrzył się w fizycznej stylizacji postaci prokuratora granego przez Wojciecha Żołądkowicza celowego zabiegu upodobnienia do Zbigniewa Ziobro⁴¹. Fakt ten skłonił go do interpretacji, że w taki sposób Bugajski próbował wskazać na winę PiS-u.

Tropem „anty-PiS-owskim” podążają również dziennikarze „Rzeczpospolitej”, którzy nie mają jednak na celu „oczyszczania” PO, lecz wyrwanie się z narracji forsującej interpretację wygodną dla jakiegokolwiek partii. Najbliżej im do przekonania Bugajskiego, że za ukazaną patologię odpowiedzialny jest wadliwy system, wprowadzony w 1989 roku w uzgodnieniu z ówczesną nomenklaturą. Ich interpretacja jest bezpośrednio ufundowana na często podkreślanych neoliberalnych wartościach, którym zagraża w ich mniemaniu „gruba kreska” i system władzy niekorzystny dla przedsiębiorców. Andrzej Stankiewicz w tekście *Polskie kino otwiera oczy*, napisanym przy okazji premiery *Układu zamkniętego*, traktowanego jako film, który w końcu może coś w Polsce zmienić w sprawie lustracji, tropi w polskim kinie wątki systemowych patologii wynikłych z braku rozliczenia wysoko postawionych urzędników państwowych ze swojej partyjnej przeszłości. Tytuły spełniające jego oczekiwania podaje tylko trzy: *Psy* Władysława Pasikowskiego, *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego i *Kret* Rafała Lewandowskiego⁴². Tylko one, a teraz również *Układ zamknięty*, mają szansę zmienić w Polsce klimat na korzystny dla przedsiębiorców. Podobne wnioski z filmu wyciąga Barbara Hollender, stała publicystka filmowa popularnej „Rzeczy”. W swojej re-

³⁹» Tamże.

⁴⁰» K. Domaradzki, „*Układ zamknięty*”. *Polska, której wolelibyśmy nie znać*, <http://kultura.newsweek.pl/-uklad-zamkniety--polska--ktorej-wolelibysmy-nie-znac--recenzja-,103180,1,1.html> (31.01.2014).

⁴¹» J. Szczerba, dz. cyt., s. 26.

⁴²» A. Stankiewicz, *Polskie kino otwiera oczy*, www.rp.pl/artykul/996733.html (31.01.2014).

cenzi zwróciła uwagę, że *Układ zamknięty* ukazuje funkcjonowanie chorego systemu, w którym wciąż wiele do powiedzenia ma była, bezkarna nomenklatura⁴³.

Forsowana przez „Rzeczpospolitą” narracja pro-lustracyjna nie ma celu czysto politycznego, lecz ekonomiczny. Dziennikarze ją snujący działają w interesie przedsiębiorców i polskiego kapitalizmu. Znamienne jest, że ich głównym ekspertem jest wiceprezes Centrum im. Adama Smitha Andrzej Sadowski, który wypowiada słowa zaświadczone o wartościach ważnych również dla wspólnoty zgromadzonej wokół dziennika. W jednym z artykułów mówi on: „Przecież dzisiaj jak w PRL urzędnicy dzięki zawziętości i nieściśłości prawa mogą wszystko”⁴⁴. Równie chętnie na łamach czasopisma przywoływane są słowa Bugajskiego, mówiącego o złych konsekwencjach braku gruntownej lustracji i przekonującego, że właśnie o tym jest ten film:

Gruba kreska wynikała być może z chrześcijańskiej postawy wybaczenia wrogowi, ale była błędem. [...] I dzisiaj, po 25 latach, te sprawy nadal są bolesne. Komunistyczni aparatczycy okopali się, zdobyli majątki⁴⁵.

To odróżnia komentatorów „Rzeczpospolitej” od dziennikarzy wpolityce.pl, którzy również dopatrzyli się w *Układzie zamkniętym* opisu współczesnej Polski z uwagi na ukazanie systemowych patologii wynikłych z „grubej kreski”. Ich narracja odznacza się jednak wysokim współczynnikiem polityzacji: kwestię nieprzeprowadzonej dekomunizacji nie traktują jako niekorzystną ze względów gospodarczych, lecz z powodów politycznych i moralnych. W takim duchu utrzymany jest artykuł Michała Karnowskiego, namawiającego do pójścia do kin na film, który w końcu pokazuje prawdę o III RP:

Opowieść o trzech biznesmenach niszczonech przez układ mafijno-prokuratorsko-skarbowy jest przede wszystkim oskarżeniem państwa, które zbudowano po 1989 roku. Państwa, które jedną ręką ogłosiło wielką zmianę i przełom, a drugą pozwoliło przejść w nowe czasy większości patologii z okresu komunistycznego. Państwa w którym zarobione w PRL nieprawie przywileje, mafijne układy, zdemoralizowane praktyki mogły pracować dalej⁴⁶.

Jego narracja o mafijnych strukturach III RP nie odnosi się w żadnym punkcie do kwestii przedsiębiorców czy łamania gospodarki. Jest wycelowana w konkretne rozdanie polityczne mające miejsce w 1989 roku, które jest, według niego, patologiczne. Jeszcze radykalniejszą wymowę ma recenzja filmu opublikowana na portalu wpolityce.pl przez Adamskiego. Píše w niej, że:

⁴³ B. Hollender, *Film, który porusza sumienia*, www.rp.pl/artykul/1059222.html (31.01.2014).

⁴⁴ Cyt. za: W. Wybranowski, *Jednak będzie film o złych urzędnikach*, www.rp.pl/artykul/715586.html (31.01.2014).

⁴⁵ Z R. Bugajskim, reżyserem *Układu zamkniętego*, rozmawia B. Hollender, *Gruba kreska to błąd*, www.rp.pl/artykul/996261.html (31.01.2014).

⁴⁶ M. Karnowski, <http://wpolityce.pl/dzienniki/jak-jest-naprawde/50400-wchodzacy-na-ekrany-uklad-zamkniety-to-film-wstrzasajacy-ale-tez-dajacy-nadzieje-szansa-na-przelom-na-zmiane-w-polsce> (31.01.2014).

w Kostrzewie [prokuratorze granym przez Janusza Gajosa – przyp. M. P.] jak i w jego dawnym przyjacielu będącym naczelnikiem Urzędu Skarbowego odbija się cała struktura współczesnej Polski – kraju dzikiego, skorumpowanego i rządzącego się prawami państwa postkolonialnego⁴⁷.

Dlatego radykalnie krytykuje przekonanie, że film ma wydźwięk uniwersalny – jasne jest dla niego, że akcja mogła rozgrywać się tylko w kraju postkomunistycznym bez zakończonej kwestii lustracji. Fakt ten wskazuje na wady systemu politycznego, prawnego, a także na współczesną moralność i mentalność, które wciąż mają swoje korzenie w PRL-u. Szczególnie znamienne dla narracji przyrównującej III RP do PRL-u jest upatrywanie w *Układzie zamkniętym* rozwinięcia *Przesłuchania*⁴⁸ – filmu Bugajskiego z 1982 roku opowiadającego o stalinowskich zbrodniach:

Bugajski 31 lat temu zrealizował głośne *Przesłuchanie* opowiadające o kafkowskim procesie kobiety w czasach stalinizmu. Dziś powraca filmem o kafkowskim procesie trójki biznesmenów po upadku komunizmu. Czy można zestawiać ze sobą oba obrazy? Niestety odpowiedź na to pytanie jest boleśnie twierdząca⁴⁹.

Narracja proponowana przez wspólnotę interpretacyjną, którą stanowią dziennikarze wywodzący się ze środowiska wpolityce.pl, została ufundowana na wartościach antykomunistycznych, widzących w III RP przedłużenie PRL-u z powodu braku gruntownej lustracji. W poprzednim ustroju widzą oni wszelkie zło, które wciąż zagraża Polsce, cierpiącej z powodu uwikłania w niemoralne układy z byłymi funkcjonariuszami UB i SB, celowo tłamszącymi przedsiębiorców, by ci nie mogli rozwijać gospodarczo naszego państwa. Zbliżoną narrację odnajdziemy również w artykule autorstwa Andrzeja Łepkowskiego na portalu niezależna.pl, pierwotnie wydrukowanym w „Gazecie Polskiej”. Autor przekonuje w nim, że „układ zamknięty grubą kreską dusi wszystko, co szlachetne i uczciwe, a foruje to, co wstrętne i obrzydliwe”⁵⁰.

Powoływanie się na PO jako na główne źródło problemów, jakie spotkały bohaterów filmu, jest strategią mniej spotykaną, raczej będącą refleksją snutą na marginesach filmu. Wyrażone wprost oskarżenie polityków PO znajduje się w omówieniu filmu autorstwa Macieja Walaszczyka, zamieszczonym w „Naszym Dzienniku”. Piśze on, że „zjawiska, które twórcy pokazali w filmie, mają swoje partyjne szylidy, rodowód polityczny i przyczynę tkwiącą w decyzjach podejmowanych przez wpływowych polityków w ostatnich latach”⁵¹. Uwaga o „wpływowych politykach podejmujących decyzje w ostatnich latach” jest czytelna. Nie może dziennikarzowi chodzić

⁴⁷ Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy...*

⁴⁸ Ta paralela została rozwinięta również w artykule z „Naszego Dziennika”, w którym Maciej Walaszczyk uważa, że stalinowskie państwo ukazane w filmie *Przesłuchanie* niewiele różni się od demokratycznego państwa prawa, którym jest Polska według „demoliberalnych elit politycznych” (M. Walaszczyk, *Ta historia jest prawdziwa*, www.naszdziennik.pl/polska-kraj/28942,ta-historia-jest-prawdziwa.html [31.01.2014]).

⁴⁹ Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy...*

⁵⁰ A. Łepkowski, *Układ zamknięty grubą kreską*, <http://niezalezna.pl/40524-uklad-zamkniety-gruba-kreska> (31.01.2014).

⁵¹ M. Walaszczyk, dz. cyt.

o członków innej partii niż tej rządzącej Polską od 2007 roku. Wina PO jest więc dla niego oczywista, jej politycy nie tylko ponoszą odpowiedzialność za szkody wyrządzone bohaterom filmu, ale również ich polityka jest skierowana przeciwko systemowi wartości, ufundowanemu na światopoglądzie chrześcijańskim. Znamienne jest powołanie się przez autora na słowa Jana Pawła II: „Historia uczy, że demokracja bez wartości łatwo przemienia się w jawny lub zakamuflowany totalitaryzm”⁵². Cytat ten, otwierający artykuł, jest uwagą skierowaną do winowajców – a ci są zakamuflowani w sformułowaniu „wpływowi politycy podejmujący decyzje w ostatnich latach”. Główną winą polityków PO jest zgoda na *status quo* ustanowiony w 1989 roku – nie zależy im na przeprowadzeniu gruntownej lustracji, której brak również dla tego autora jest odpowiedzialny za systemowe patologie, mające swoje źródła w PRL-u. Narracja ta jest tożsama z prowadzoną przez polityków PiS-u, forsujących ideę IV RP, której fundamentem ma być dekomunizacja i wartości narodowe sprzęgnięte z chrześcijańskimi. W podobnym tonie utrzymany jest artykuł Krzysztofa Kłopotowskiego⁵³, dla którego *Układ zamknięty* był jedynie pretekstem do snucia bardzo radykalnych wizji najbliższych losów Polski i możliwych scenariuszy na ich poprawę. Również dla niego głównym źródłem zła jest brak dekomunizacji, za którą również winę ponosi PO (ale nie tylko ona, również zbyt mało radykalny PiS), gdyż „przekształciła się w partię sojuszniczą byłej nomenklatury”⁵⁴.

W przypadku narracji niezgadających się z wymową filmu – przekonujących, że daleko mu do obiektywnego przedstawienia prawdy o współczesnej Polsce dominują dwie strategie: jedna mówi, że film to tylko fabuła, przeinaczająca czasami prawdziwe wydarzenia, które były inspiracją dla scenarzystów, wytyka zbyt uproszczenia, bądź znaczące przemilczenia. Druga natomiast, wyrażona jedynie w „Krytyce Politycznej”, jest próbą udowodnienia politycznej nieprawomyślności filmowców.

Dziennikarze „Newsweeka” postawili zdyskredytować film jako „dowód” na systemowe patologie. Tropili zależności sponsorskie i grupy interesów stojące za filmem, którym na rękę było oczernienie państwowych urzędników. Przy okazji przypomnieli, że *Układ zamknięty*, zgodnie z tym, co mówią sami scenarzyści, nie jest dokumentem, lecz fabułą i nie wszystko, co w nim zostało pokazane musi być prawdą⁵⁵, a sama rzeczywistość jest bardziej skomplikowana⁵⁶. Udowadniali również, że losy bohaterów nie pokrywają się z życiorysem pierwowzorów. Dziennikarz „Newsweeka” przypomina, że

w rzeczywistości prawdziwi biznesmeni, o których opowiada „Układ zamknięty”, wciąż są oskarżeni o działanie na szkodę spółki Polmozybytu. Sprawa kończy się lada miesiąc. W tej sprawie na 16 oskarżonych osób już 6 poddało się karze. Nikt nie został uniewinniony⁵⁷.

⁵²» Cyt. za: tamże.

⁵³» Artykuł z powodu swojej wielowątkowości zasługuje na odrębny analityczny tekst.

⁵⁴» K. Kłopotowski, *Układ do kasacji*, <http://klotowski.salon24.pl/502682,uklad-do-kasacji> (1.02.2014).

⁵⁵» K. Domaradzki, dz. cyt.

⁵⁶» *Czarnym PR w „Newsweek”*, <http://biznes.newsweek.pl/czarnym-pr-w--newsweek-,104059,1,1.html> (1.02.2014).

⁵⁷» W. Cieśla, *Układ zamknięty oskarżonych i sponsorów*, <http://polska.newsweek.pl/uklad-zamkniety-oskarzonych-i-sponsorow,103652,1,1.html> (31.01.2014).

Bożena Janicka na łamach „Kina” zwróciła natomiast uwagę na pewne potencjalne przemilczenie, rzutujące na zmniejszoną wiarygodność filmu: „Niepotrzebny jest wąż psa skarbowego, by w takiej historii wyczuć zapach łapówki”⁵⁸. Uważa więc, że przedsiębiorcy będący pierwowzorami bohaterów filmu nie byli tak kryształowi, jak ci ukazani na ekranie – co w znacznym stopniu wpływa na zachwianie poczucia realizmu. *Układowi zamkniętemu* brakuje symetrii – świat jest zbyt czarno-biały. Po jednej stronie znajdują się śnieżnobiali przedsiębiorcy, a po drugiej kruczożarni urzędnicy. Jej ocena wiarygodności nie wynika więc z jednoznacznie wyrażonych sympatii politycznych, ale z zastrzeżeń artystycznych – zbytnich scenariuszowych uogólnień. Choć niezgodę na przedstawiony, bipolarny świat, można również interpretować jako sprzeciw wobec narracji „proPiSowskiej”.

Strategię jawnie „antyPiSowską”, udowadniającą nierealistyczność filmu, przyjął Piotr Ptaszyński z „Przeglądu”, który dopatrzył się w dziele Bugajskiego celów propagandowych:

Czyli scenarzyści, a za nimi zadziwiająco bezwolny reżyser, pakują do jednego worka na plecy starych komuchów odpowiedzialność i za tzw. układy korupcyjne, i za grupy trzymające władzę (patrz afera Rywina), i za metody ich zwalczania, jako żywo wypromowane przez kogo innego, bo za czasów ministra Ziobry i premiera Kaczyńskiego. Przeoczenie? Nie, świadomy zabieg fałszerski, chwyt propagandowy⁵⁹.

Krytykował on twórców za celowe wprowadzenie widzów w błąd, poprzez przypisywanie naganym działań komu innemu. Zwrócił szczególną uwagę na nieuzasadnione, według niego, zrzucenie winy na byłą nomenklaturę. W jego opinii jest to zabieg *stricte* polityczny, nakierowujący widzów na odpowiedź, która partia obecnie dąży do przeprowadzenia lustracji – film według jego interpretacji jest więc dziełem mającym zdyskredytować PO i SLD, a faworyzować PiS. Ptaszyński więc, całkowicie odmiennie od publicystów sympatyzujących z prawą stroną sceny politycznej, nie upatrywał w polskim systemie patologii, za które miałby odpowiadać byli komuniści. Winę za złą sytuację w Polsce przypisał natomiast PiS-owi, za rządów którego działy się rzeczy podobne do tych oglądanych w filmie.

Krytykę *par excellence* polityczną przeprowadzili publicyści filmowi na łamach „Krytyki Politycznej”. Jakub Majmurek i Agnieszka Wiśniewska krytykowali film za stosowanie narracji, którą PiS chciał wygrać wybory – czyli odwoływanie się do niezidentyfikowanego układu. Podważyli również zasadność tezy o winie „grubej kreski” za brak możliwości modernizacji Polski – uważali, że patologie, które zostały pokazane na filmie nie wynikają z przeniknięcia do III RP układów z czasów PRL-u, lecz z wewnętrznych problemów systemu kapitalistycznego: „Zwalanie wszystkich problemów na postkomunistyczny układ z każdą dekadą po przełomie ustrojowym z ’89 roku jest coraz mniej skuteczne i coraz bardziej

⁵⁸ B. Janicka, *Fikcja i prawda*, „Kino” 2013, nr 5, s. 89.

⁵⁹ P. Ptaszyński, *Pouczająca historia o apolityczności „Układu zamkniętego”*, www.przeglad-tygodnik.pl/pl/artukul/piotr-ptaszyński-pouczająca-historia-o-apolityczności-układu-zamkniętego (1.02.2014).

wysilone⁶⁰. Zwrócili ponadto uwagę na nachalną retorykę „polskiego snu o konserwatywnym modernizmie”, na który składa się mariaż nowych technologii i wody święconej. Co ciekawe, nie skrytykowali wszystkich aspektów filmu, twierdząc, że filmowcom bardzo dobrze udało się uchwycić fakt, że bez kontroli sprawnego państwa kapitalizm staje się systemem, gdzie słabi nie mają szans w starciu z silniejszymi graczami – jednak, jak zauważyli, inne aspekty filmu przesłoniły tę wymowę.

Trzecią narracją pojawiającą się wokół sporu o wiarygodność jest ta przekonująca, że film nie jest dokumentalnym sprawozdaniem z prawdziwych wydarzeń, dziejących się „tu i teraz”, lecz opowieścią uniwersalną. Realizowała się ona w kontrze do przekonani uwikłanych w polityczny konflikt, gdzie dwie strony przerzucały się nawzajem odpowiedzialnością za ukazaną sytuację. Była więc przede wszystkim wycelowana w narrację polityczną, która wytwarza jałową dyskusję. Marcin Zawisliński na portalfilmowy.pl nie upatrywał w filmie wypowiedzi politycznej, lecz „kawał znakomitego kina społecznie zaangażowanego⁶¹. Uważał za jedną z najważniejszych cech filmu fakt, że choć akcja rozgrywa się w Polsce, ukazane wydarzenia mogły mieć miejsce gdziekolwiek indziej – dlatego według niego, obraz jest wiarygodny. Podobnie uważał Szczerba, który również starał się wyzwoić z narracji politycznej i wyciągnął z filmu wnioski bardziej ogólne – nie upatrywał w nim publicystycznego komentarza do konkretnych wydarzeń, lecz analizę mechanizmów wykorzystywania władzy do podłych celów⁶².

Spór o wartość artystyczną

Trzecia oś sporu jest w dużej mierze skorelowana z dwiema poprzednimi – konfliktami o PISF i wiarygodność. Podczas analizy narracji uwidaczniających się w debatach nad tymi elementami produkcji nieustannie na pierwszy plan wychodziła zależność między opinią a wartościami ważnymi dla danej wspólnoty interpretacyjnej. Trzecia oś być może najdobitniej potwierdza spostrzeżenie, że system światopoglądowy wpływa na ocenę różnych elementów dzieła filmowego. Trzeci analizowany przeze mnie spór odnosi się do kwestii wartości artystycznej *Układu zamkniętego*. Opinia na jej temat jest w bardzo dużym stopniu skorelowana z poglądami polityczno-światopoglądowymi osoby oceniającej. Jeżeli ktoś zgadzał się z obrazem polskiej rzeczywistości przedstawionym w filmie – uważał, że świat przedstawiony w wiarygodny sposób ją opisuje – to jego ocena pozostałych elementów filmu, odnoszących się do kwestii artystycznych czy technicznych, również była pozytywna. Zilustruję to kilkoma przykładami.

Domaradzki oceniający film dla „Newsweeka”, dojrzał w nim braki scenariuszowe. Za największą słabość uznał tytułowy układ, który według niego, zbyt trywialnie i w niewyjaśniony sposób łączy

⁶⁰ J. Majmurek, A. Wiśniewska, *List otwarty do „lemingów”*, www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20130419/majmurek-wisniewska-list-otwarty-do-lemingow (1.02.2014).

⁶¹ M. Zawisliński, *Sprawiedliwość niejedno ma imię*, www.portalfilmowy.pl/recenzja,4,1049,1,1,Sprawiedliwosc-niejedno-ma-imie.html (1.02.2014).

⁶² J. Szczerba, dz. cyt., s. 26.

przedstawiciele różnych państwowych instytucji. Film, w jego opinii, nie tłumaczy charakteru układu, ani powiązań. Pisał: „Nikt się nie tłumaczy, nie wyraża wątpliwości, nie zastanawia się nad konsekwencjami”⁶³. Ta opinia ma charakter zarówno krytyki artystycznej, jak i politycznej. Wspólnota interpretacyjna składająca się na środowisko zebrane wokół „Newsweeka” krytykowała Bugajskiego za zbytne upolitycznienie i szukanie wymyślnego układu w stylu polityków PiS-u. Ten fakt wpłynął również na ich nieprzychylnie opinie na temat scenariuszowych nieścisłości związanych właśnie z przedstawieniem owego układu.

Paweł T. Felis, na łamach „Gazety Wyborczej”, choć odzeczywał się od oceniania filmu z jakiegokolwiek politycznego punktu widzenia, krytykując go również, zdradzał się z własnym światopoglądem. Jego największym zarzutem była zbyt publicystyczność obrazu Bugajskiego – *Układ zamknięty* jest według niego, bardziej filmowym plakatem, niż przedstawieniem ludzkich dramatów. Zdaniem krytyka wpłynął na to brak scenariuszowego zniuansowania i ukazanie świata „rodem z podręcznika spiskowca, dla którego nie istnieją szarości: są tylko «nasi» i «oni»”⁶⁴. Krytykowanie filmu z powodu przedstawienia polskiej rzeczywistości uwikłanej w układ ma swoje podłoże w konkretnej wizji świata – nie ma w niej miejsca na układy, kryminalne związki byłej nomenklatury i celowego niszczenia przez urzędników przedsiębiorczej inicjatywy. Poprzez negatywną ocenę filmu przeświadcza więc bardzo sprecyzowany punkt widzenia polskiej rzeczywistości.

Korelacja ideologicznej oceny filmu z notą za walory artystyczne ujawniają się również w recenzji „Krytyki Politycznej”, której autorzy najpierw skrytykowali dzieło Bugajskiego za polityczną nieprawomyślność, a następnie skonstruowali, że film „zawodzi [. . .] także jako widowisko”⁶⁵, nie argumentując swojego stanowiska. Podobnie można odczytać uwagę Janickiej, która skrytykowała film za zbytne scenariuszowe uproszczenia, przedstawienie czarno-białego świata i stworzenie zbyt kryształowego obrazu przedsiębiorców. Jej ocena wynika z przekonania, że ukazana na ekranie historia musiała mieć również swój negatywny wymiar także po stronie pokrzywdzonych – to przemilczenie odnalezione w filmie jest więc pretekstem, by ocenić film negatywnie ze względu na niedostatki techniczne (zbyt schematyczną wizję świata stworzoną w scenariuszu), a zarazem zbytne zideologizowanie⁶⁶.

Opisany mechanizm łączenia oceny warstwy ideowej z elementami artystycznymi dotyczy również, a może nawet przede wszystkim, wartościowania pozytywnego. Różnicą jest to, że zwolennicy filmu nader często redukowali swoją estetyczną opinię do bardzo powierzchownych stwierdzeń w rodzaju: „znakomity film”, „koniecznie trzeba obejrzeć”. Równie często poprzestawano na pozytywnej ocenie gry aktorskiej. Tak było w przypadku omówienia filmu przez Karnowskiego, który najpierw docenił film

⁶³» K. Domaradzki, dz. cyt.

⁶⁴» P.T. Felis, *Układ zamknięty*, http://cjg.gazeta.pl/CJG_Warszawa/1,104431,13679211,Uklad_zamkniety____.html (1.02.2014).

⁶⁵» J. Majmurek, A. Wiśniewska, dz. cyt.

⁶⁶» B. Janicka, dz. cyt., s. 89.

za ukazanie prawdy o uwikłaniu polskiej klasy politycznej i urzędników w patologiczny układ rodem z PRL-u, a następnie zakończył artykuł stwierdzeniem: „Poza wszystkim to kawał świetnego kina”⁶⁷, zupełnie nie wyjaśniając, dlaczego tak uważa – jakby twierdził, że wystarczy opisać jego warstwę ideologiczną, by udowodnić, że to dobry film również z powodów artystycznych. Podobnie jednozdaniową ocenę wartości artystycznej dostarcza omówienie filmu dokonane przez Łepkowskiego. Jego artykuł koncentruje się na warstwie ideologicznej, jednoznacznie pochwalanej, a opinia o warstwie artystycznej została ograniczona do słowa „świetny”⁶⁸. Adamski natomiast ocenę filmu umieścił w pierwszym akapicie:

Układ zamknięty Ryszarda Bugajskiego jest najważniejszym od czasów *Długu* Krzysztofa Krauzego filmem o patologjach współczesnej Polski. Dawno na naszych ekranach nie mieliśmy filmu tak gęstego od pokazanego zła, intensywnego w emocje oraz dosłownie bolącego widza⁶⁹.

Nie uargumentował jednak swojej oceny. Skoncentrował się jedynie na kwestii ukazania w filmie „prawdy” o współczesnej Polsce, co wystarczyło, by uznać film za artystycznie spełniony. Podobnie powściągliwy w motywowaniu swojej pozytywnej opinii był recenzent „Naszego Dziennika”, który ograniczył się do stwierdzenia, że to „jedna z najlepszych polskich produkcji” oraz, że „akcja trzyma w napięciu od pierwszej do ostatniej minuty”⁷⁰.

* * *

Analiza medialnej recepcji *Układu zamkniętego* wykazała, że film nie jest nieruchomym tekstem, posiadającym gotowy sens, czekający na odkrycie. Dla każdej z ukonstytuowanych wspólnot interpretacyjnych – czasami reprezentowanych przez jedną osobę, jednak posiadającą instytucjonalne umocowanie w światopoglądowym zapleczu dziennikarskiego środowiska, do którego przynależy – omawiany film posiadał inne znaczenia, był niezbitym dowodem na tezy odpowiadające wyznawanym wartościom. Każda z przywołanych wspólnot – odpowiadająca konkretnemu medium (czasopismu bądź portalowi internetowemu) omawiając film, filtrowała go przez ważne dla niej znaczenia. Konstruowała podług własnej wizji świata i posiadanej „milczącej wiedzy”. Dlatego medialne spory rozgorzałe wokół filmu Bugajskiego były tak bardzo zróżnicowane. Podsumowując tę medialną debatę, nie da się wyodrębnić dwóch stron konfliktu, dajmy na to: prawicę i lewicę, zwolenników PO i PiS-u, konserwatystów i liberałów. Film uwidoczniał mnogość strategii odbiorczych i wielość wartości, przez które wspólnoty

⁶⁷» M. Karnowski, dz. cyt.

⁶⁸» A. Łepkowski, dz. cyt.

⁶⁹» Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy...*

⁷⁰» M. Walaszczyk, dz. cyt.

przepuszczają opowiedziana przez Bugajskiego historię. Dla przykładu, choć zarówno „Rzeczpospolita”, jak i portal wpolityce.pl są uważane powszechnie za prawicowe, ich narracje nie były tożsame. Odnaczały się własnym „nachyleniem” – popularna „Rzepa” neoliberalnym, a internetowy portal antysystemowym. Mimo mnogości punktów widzenia uwidaczniających się w medialnej dyskusji, każda ze wspólnot interpretacyjnych odznaczała się bardzo spójną wizją polskiej rzeczywistości i systemem wartości – wpływały one na ocenę różnych elementów produkcji: od zamieszania z dotacjami i sponсорami, poprzez spór o wiarygodność, po ocenę artystyczną. Wszystkie trzy spory były obecne w dyskursie tworzoną wokół filmu i nawzajem się warunkowały.

Często zacięte spory i radykalne wypowiedzi pojawiające się przy okazji premiery filmu udowodniły również, że pewne obrazy w naszej kulturze są niezwykle trwałe. Wbrew współczesnym „ikonoklastom”, takim jak Jean Baudrillard, który przekonywał, że symbole utraciły znaczenia⁷¹, a wideosfera zamienia się w hiperrzeczywistość, anihilującą zasadność sporu o „prawdę”, okazuje się, że właśnie ten konflikt jest obecnie najbardziej zagorzały. Nie jest obojętne, w jaki sposób reżyser przedstawi Polskę – czy jako kraj opleciony uściskiem układu, czy zachłyśnięty nienawiścią do Żydów, jak zrobił to Pasikowski w *Pokłosiu*. Spory o wiarygodność i ideologię przemawiającą z ekranu rozgrzewają publiczną debatę, odsłaniając wielość równoległych, kulturowych światów zamieszkiwanych przez polskie społeczeństwo. Okazuje się, że o Polsce należy mówić w liczbie mnogiej – jest ich tyle, ile jej społecznych konstrukcji. Za każdą z nich stoi wiedza kulturowa, determinująca punkt widzenia, wpływająca również na opinie na temat przedstawień naszego kraju. Te narracje, które proponują ich interpretacje w innych terminach, ukazujących odmienną optykę, należy zdyskredytować podług wartości, które uważa się za pryncypialne.

Dzięki perlokucyjnej mocy filmu mamy możliwość przyjrzeć się wiedzy stojącej za konstruującymi znaczenia wspólnotami. Obraz dostarcza ram dla myślenia – ogniskuje dyskusje na wskazanym problemie, jest elementem czynnym, wpływającym na kształt sporu nie tylko o znaczenia i wartości filmu, lecz również o sposób ujęcia ukazanego problemu. Jest działającym aktorem – elementem usieciowionej relacji tworzącej to, co społeczne – choć jedynie na krótki czas zawiązania się debaty nad zaproponowanym światem przedstawionym.

Michał Piepiórka

Doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Publikował m. in. w „Kinie”, „Kulturze i Historii”, „Panoptikum”, „Człowieku i Społeczeństwie”, „Tematach z Szewskiej”. Zajmuje się filmem dokumentalnym we współczesnej kulturze audiowizualnej, przemianami w kinie współczesnym oraz

⁷¹» Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm: Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.

filmowymi obrazami polskiej transformacji ustrojowej. Redaktor naczelny czasopisma naukowego „Perspektywy Kulturoznawcze”.

SUMMARY

The Closed Circuit as a film performative

This article shows film as a performing “object”, which induces controversies, establishes new fields of conflicts and discloses knowledge of interpretive communities. For this reason I use theory of posthumanism, what is a part of performative turn in the humanities. The main part of this article is an analysis of *The Closed Circuit*'s reception. It is an example of how film influences on viewers, establishes interpretative communities and becomes an active agent.

Keywords: performance theory, posthumanism, analysis of reception, interpretive community, *The Closed Circuit*
