dr hab. prof. UŁ Natasza Korczarowska
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych
Instytutu Kultury Współczesnej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0003-3130-128X

Stan *zapaści*. Prowincja w polskich filmach fabularnych zrealizowanych po 1989 roku

Słowa kluczowe: prowincja, stereotyp, kino polskie, kultura biedy

Keywords: province, stereotype, Polish Cinema, poverty culture

Abstract

The article addresses the problem of representation of province in the contemporary, post-transformational Polish feature films. The author presents three fundamental strategies which Polish cinema uses to describe "provincial towns": "cinema of moral concern" strategy, "*horrorization*" strategy and "idealization" strategy. The main thesis of the article is that province isperceived and depicted through the "central" colonial perspective. The problem of hybridity, fluidity and heterogeneity is interpreted through Sekuła's and Szczepański's concept of *miastowieś* and Jarzębski's perspective of province as socio-economical rather than spatial category. According to the author invisibility and absence of small town (and its economic collapsing) in the public discourse, analysed by Szymaniak, is crucial for the ongoing discussion on the denial of "the provincial identity" of Polish (and in more general terms – Central European) society (Stasiuk).

Boże jaki miły wieczór
tyle wódki tyle piwa
a potem plątanina
w kulisach tego raju
między pluszową kotarą
a kuchnią za kratą
czułem jak wyzwalam się
od zbędnego nadmiaru energii
w którą wyposażyła mnie młodość
możliwe
że mógłbym użyć jej inaczej
np. napisać 4 reportaże
o perspektywach rozwoju małych miasteczek
ale
……mam w dupie małe miasteczka
……mam w dupie małe miasteczka
……mam w dupie małe miasteczka

Andrzej Bursa, *Sobota*

W latach 2018–2020 reporter Marek Szymaniak odwiedził prawie trzydzieści prowincjonalnych polskich miast. W efekcie dziennikarskiego śledztwa powstała *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast.* W przedmowie do tej publikacji Szymaniak stwierdził, że prawie połowie z dwustu pięćdziesięciu pięciu średnich miast w Polsce grozi społeczno-ekonomiczna zapaść.

> Mieszkają w nich miliony osób, lecz problemy, z którymi na co dzień się zmagają, rzadko dostrzegają ogólnopolskie media i najważniejsi politycy. (…) Te miasta zapaści (…) boleśnie odczuły transformację. Zamknięto wtedy duże fabryki (…).W efekcie w miastach zapaści bezrobocie było i nadal jest wyższe niż w reszcie kraju. (…) Do tego dochodzą problemy mieszkaniowe, zanieczyszczone powietrze, ograniczony dostęp do usług publicznych – ochrony zdrowia czy kultury, co tylko potęguje frustrację mieszkańców i skalę wyludnienia oraz tworzy kolejne problemy: radykalizację poglądów, rozrywanie więzi rodzinnych, samotność osób starszych”[1].

1 M. Szymaniak, *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, Wołowiec 2021, s. 9–10.

Taka diagnoza idealnie wpisuje się w pole semantyczne pojęcia prowincja, które – na co zwracają uwagę językoznawcy – w słownikach traktowane jest jako negatywnie nacechowany synonim pojęcia regionu[2]. Tak rozumiana „prowincja" wchodzi w opozycję nie tylko – co oczywiste – z centrum, stolicą, metropolią, ale w płaszczyźnie kulturowej i społecznej z tym, co nowoczesne, postępowe, modne, wielkomiejskie, światowe[3]. Stereotypowy obraz negatywnie waloryzowanej prowincji utrwala współczesna literatura. Za reprezentatywny przykład typowego prowincjonalnego polskiego miasteczka uznać można Wymazane z powieści Michała Witkowskiego: „Miasteczko Wymazane to trochę bloków i domów bliźniaków, szkoła, przychodnia. Nie jest to ani miasto, ani wieś. (…) Dość powiedzieć, że Wymazane to jakby kawałek blokowiska postawiony na bagnach i przylegający do lasu. W polu. W próżni. Jakby resztę miasta wymazano"[4]. Młodzi bezrobotni chcieliby stąd wyjechać, ale „jak włosy na sitku na dnie wanny, tak oni zatrzymali się właśnie na przystanku, który też jest odpływem Wymazanego, tyle że zapchanym"[5]. Wymazane to bowiem stan umysłu skoncentrowanego na jednym jedynym problemie: „skąd wziąć na piwo"[6]. Powieść Witkowskiego to przykład charakteryzującej współczesny dyskurs kulturowy ambiwalencji. Ludzie na prowincji są wprawdzie „zbici w sobie, szarzy i skarlali", lecz jednocześnie „szerzy i szorstcy", a przede wszystkim – „autentyczni". Nikogo tu specjalnie nie dziwi, że w miejscowym Tesco grasuje romantyczny, zrodzony z odwiecznych polsko-litewskich bagien upiór, a Matka Boska objawia się mieszkańcom Wymazanego „w formie zacieku tłuszczu na tekturowej tacce od frytek"[7]. Z tej perspektywy „centrum" (Warszawa „zatłuszczona jak ryba

2 J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Prowincja w kręgu mitów inteligenckich*, [w:] *Prowincja. Świat. Europa. Polska*, Lublin 2007, s. 27. Ślady takiego myślenia autorzy odnajdują także w literaturze, czego przykładem jest znamienny fragment z *Lapidarium IV* Ryszarda Kapuścińskiego: „Prowincjonalizm to zamknięcie się we własnym światku, w ciasnych opłotkach, w których lokalne miernoty urastają do miary mocarnych herosów, a drobne wypadki mają wagę zdarzeń dziejowych; natomiast regionalizm to otwarcie na szerszy świat (…). Słabość prowincjonalizmu w tym, że staje się on często przytułkiem dla frustratów, nieudanych, zjadanych ambicją beztalenci". Tamże.

3 Tamże.

4 M. Witkowski, *Wymazane*, Kraków 2017, s. 23–24. Miasteczko z powieści Witkowskiego to modelowy przykład „miastawsi" (por. przypis 9).

5 Tamże, s. 29.

6 Tamże, s. 54.

7 Tamże, s. 64.

wędzona jedzona z burego papieru”[8]) może budzić jedynie nienawiść. Być może diagnozowany przez Konwickiego „kompleks polski” jest w istocie „kompleksem polskiej prowincji”, o której Kornel Filipowicz pisał:

> O, moja słodka, dumna i drażliwa prowincjo! (…) Jesteś wrażliwa i czuła, ale pełna kompleksów, gdyż byłaś zawsze przedmiotem pośmiewiska. Jesteś mądra i chytra, kształcisz się, dużo czytasz, chłoniesz radio i telewizję, ale podejrzewasz, że mogą być od ciebie chytrzejsi. Panicznie boisz się, aby nie zostać nabraną. Masz swoje upodobania, znasz się na polityce, na literaturze i sztuce. Ale niechętnie ujawniasz swoje gusty, gdyż nie zawsze pokrywają się one z opiniami obowiązującymi w stolicach. (…) Jakże ośmieszyłabyś się, gdyby się okazało, że to, co ci się podoba, jest złe![9]

Prowincja w filmie

Sądząc po ilości zrealizowanych filmów (biorę pod uwagę wyłącznie pełnometrażowe filmy fabularne), polskie kino stara się wypełnić dostrzeżoną przez Szymaniaka lukę w publicznym (polityczno-medialnym raczej niż artystycznym) dyskursie. W artykule traktującym o filmowych obrazach prowincji spróbuję odpowiedzieć na dwa fundamentalne pytania: Jakie wyobrażenia „miast zapaści” pojawiły się po transformacji ustrojowej (rok 1989 traktuję jako wyraźną cezurę)? Czy poddany analizie materiał filmowy uprawnia nas do uogólniającego stwierdzenia, że także w kinie, mimo (pozornej) różnorodności ujęć, dominuje formuła katastroficzna (*zapaść*)? Posługując się metodą *case studies*, przeanalizuję obrazy prowincji w wybranych dziełach zrealizowanych po 1989 roku (interesuje mnie zwłaszcza kino najnowsze, uznaję bowiem, że filmy z lat 90. zostały już dość gruntownie w dyskursie filmoznawczym przebadane). Dzieła te wpisują się w obręb trzech zasadniczych strategii twórczych:

kina moralnego niepokoju (Domalewski, Kolski, Mularuk, Rodunda, Rosa, Smarzowski, Stuhr, Szumowska, Wrona),
horroryzacji (Kuczeriszka, Lewandowski, Palej),
idealizacji (Bromski, Jabłoński, Jakimowski).

8 Tamże, s. 210.

9 K. Filipowicz, *Moja kochana, dumna prowincja*, [w:] *Opowiadania*, Kraków 2017, s. 75–76.

Podstawowym kryterium wyboru konkretnych tekstów filmowych jest wyznacznik topograficzny. Tytułowa prowincja to przestrzeń pozametropolitalna i pozawielkomiejska. Materiał badawczy stanowią filmy, których akcja osadzona jest w realiach tak definiowanych polskich miast. Kryterium topograficzne, choć niezwykle funkcjonalne, nie rozwiązuje wszystkich trudności związanych z selekcją filmowego materiału. W dynamicznie zmieniającej się posttransformacyjnej rzeczywistości, granice pomiędzy przestrzenią wiejską i miejską dość szybko uległy zatarciu. Jak dowodzą współczesne badania socjologiczne:

> Dominacja miejskiego modelu kultury i wielkiego miasta jako generatora kulturowych tendencji znalazła w ciągu ostatniego dwudziestolecia odzwierciedlenie w przestrzeni wsi i małych miast. Doprowadziła też do powstania tworu, któremu nadaliśmy nazwę „miastowieś". (…) Dzisiaj organizacja, kształt i sposób użytkowania przestrzeni publicznej wsi i miasteczek zbliżają się powoli do obrazu, z jakim stykamy się w miastach, ze wszystkimi niemal wadami i zaletami[10].

Dystynktywną cechą prowincjonalnej przestrzeni jest jej późnonowoczesna płynność[11]. Filmowe obrazy prowincji stanowią przekonujące świadectwo postępującej hybrydyzacji i homogenizacji (miastowieś) przestrzeni (i związanej z nią tożsamości) wsi i małych miasteczek. Refleksji analitycznej nieustannie towarzyszyć musi zatem świadomość[12], że „prowincjonalne polskie miasto" jest dzisiaj w pewnym sensie kategorią umowną. Na jeszcze inny aspekt, który współcześnie czyni kategorię prowincji tak problematyczną, zwracał uwagę Jerzy Jarzębski. Wedle badacza za symptomatyczny

---

10 E. Sekuła, M. Szczepański, *Między wioską a metropolią – dwie dekady polskiej prowincji*, [w:] *Peryferie i pogranicza. O potrzebie różnorodności*, red. B. Jałowiecki, S. Kapralski, Warszawa 2011, s. 85–86.

11 Tamże, s. 100.

12 Wyrazem tej świadomości jest wypowiedź Andrzeja Stasiuka: „Wydaje się, że Polacy zrobili swego rodzaju kasację umysłu, kastrację tożsamości. Żyjemy w jakiejś pogardzie do wsi, w jej kompleksie. (…) Chodzi o tożsamość, nie o krajobraz wiejski. Nie ma już tamtej wsi. Jest asfalt. Trzydzieści kilometrów od Warszawy nie ma ani jednego zwierzęcia, ani jednej krowy. Kiedyś na wsi była bliskość zwierzęcości i ludzkości, zapachy, które się mieszały. Teraz trasa wiedzie przez środek wsi, a po lewej i po prawej stronie mamy posadzone i wystrzyżone tak zwane iglaki. A jeszcze niedawno kwitło tam życie, ryły świnie". Zob. D. Niezgoda i in., *Dzikość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018, s. 17.

uznać należy proces stopniowego tracenia (głównie na skutek ekspansji mediów elektronicznych[13]) przez prowincjonalność jej cech przestrzennych.

> Miejsce prowincjonalności w sensie tradycyjnym, czyli przestrzennym, zajęła prowincjonalność rozumiana jako poznawcze ograniczenie wymuszone sytuacją społeczną i ekonomiczną albo nieunikniona anonimowość w przepełnionym świecie. (…) Miejsce zamieszkania przestało wiec decydować o pozycji zajmowanej wobec kulturowego centrum[14].

Strategia kina moralnego niepokoju

W polskim kinie posttransformacyjnym, w którym podejmowana jest problematyka prowincji, zwraca uwagę zdecydowana przewaga ilościowa filmów realizujących strategię określaną przeze mnie mianem strategii „kina moralnego niepokoju". W odniesieniu do filmów wyprodukowanych w Polsce w drugiej połowie lat 70. Dobrochna Dabert pisała:

> Większość filmów moralnego niepokoju rozgrywa się w przestrzeni małych miasteczek, do których nie dotarł jeszcze powiew wielkiego świata. (…). Kino to rozprawiało o nieprawidłowościach w systemie życia społecznego, degeneracji władzy i obywateli, korupcji, oportunizmie. Zatem łatwiej było uzyskać zgodę cenzury, sugerując, iż cała ta degrengolada dzieje się na dalekiej prowincji. W ten sposób filmy nie uderzały wprost w centrum zarządzania systemem. Wydaje się jednak, że dla widzów czytelny był powód, dla którego twórcy dokonywali „przesunięcia" na ubocze miejsca akcji[15].

Zdaniem badaczki w filmach nurtu moralnego niepokoju przygnębiający małomiasteczkowy krajobraz stał się symbolem pauperyzacji duchowej społeczeństwa. Dzieła w rodzaju *Dyrygenta* uświadamiały widzom coś bardzo ważnego – „to nasza cała kultura narażona została na prowincjonalizm, bytowanie na marginesie i nie z powodu położenia geograficznego, ale uruchomionych mechanizmów skarlenia"[16]. Mimo fundamentalnych

13 O tym procesie w sposób niezwykle wnikliwy pisze Bogusław Dziadzia. Zob. tenże, *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*, Gdańsk 2014.

14 J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019, s. 252–253.

15 D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003, s. 132–133.

16 Tamże, s. 134.

zmian ustrojowych i radykalnie odmiennej sytuacji komunikacyjnej (brak cenzury wymuszającej porozumiewanie się za pomocą mowy ezopowej i deszyfrowanych przez odbiorców figur metonimicznych), strategia *pars pro toto* stanowi nadal dominantę polskiego kina[17] i związanej z nim refleksji badawczej. Za tekst symptomatyczny dla owej refleksji uznać można analizę filmu *Demon* (2015) Marcina Wrony, która ukazała się w numerze tematycznym „Kwartalnika Filmowego" poświęconym – co znaczące – kinu i tożsamości społecznej. Autor tekstu interpretuje *Demona* w kontekście „sprawy Jedwabnego", a zatem „nie tylko jako przypadek konkretnej zbrodni w konkretnej miejscowości, ale też jako synekdochę [podkreśl. N.K.] *złożoną z faktów historycznych oraz dyskusji związanych z współodpowiedzialnością Polaków za zbrodnie na Żydach*"[18]. W takim ujęciu, rozegrana na obszarze niedookreślonym, w krajobrazie miejsko-wiejskim (w miejscu „zwolnionym" przez Żydów) opowieść Wrony ujawnia „zdegradowany charakter polskiej wspólnoty narodowej, która jawi się tutaj jako opętana przez dybuki złej pamięci, a jednocześnie nieświadoma własnego dziedzictwa kulturowego i szukająca dla siebie imaginarium"[19].

Filmem, który do dziś pozostaje niedoścignionym wzorcem realizacji strategii *pars pro toto* jest *Wesele* (2004) Wojciecha Smarzowskiego. Zdaniem Barbary Gizy rolę Chochoła pełni tu obiektyw kamery punktujący z karykaturalną wyrazistością cechy współczesnych (prowincjonalnych) Polaków[20]. Autor współczesnego *Wesela* połączył postawę Wyspiańskiego z postawą Wajdy i „powiedział, że polskość jest obecnie kategorią, która

17 Skrajnym przykładem metonimizacji prowincji jest *Duże zwierzę* (2000) Jerzego Stuhra. Utrzymana w stylistyce późnego Kieślowskiego (w tym okresie Stuhra uznawano za spadkobiercę wypracowanej przez Kieślowskiego formuły „kina metafizycznego" a podstawą filmu był scenariusz reżysera *Podwójnego życia Weroniki*) i osadzona w specyficznym bezczasie opowieść dotykała kwestii polskiej mentalności ufundowanej na ksenofobii. Film Stuhra stanowi dobre podsumowanie reprezentacji prowincji w kinie polskim lat 90.

18 W. Mrozek, *Rozliczenie bez katharsis. „Demon" Marcina Wrony a reprezentacje zbrodni w Jedwabnem*, „Kwartalnik Filmowy" 2021, nr 116, s. 23. Dyskursem o współodpowiedzialności Polaków za zbrodnie na Żydach przeprowadzonym w konwencji melodramatu, którego akcja rozgrywa się w realiach małomiasteczkowych jest *Daleko od okna* (2000) Jana Jakuba Kolskiego.

19 Tamże, s. 30.

20 B. Giza, *Wyspiański – Wajda – Smarzowski. Sto lat Wesela*, [w:] *Kino polskie po 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 111.

egzystuje wyłącznie na zasadzie obrazka z kalejdoskopu naszej zadziwiającej wzniosłością i prymitywizmem mentalności”[21].

W przywołanej wcześniej powieści Witkowskiego pada znamienna kwestia: „Dlaczego my jesteśmy brzydcy i naznaczeni prowincją, a ty nie? Nie pasujesz do nas – szeptały postacie ze zdjęć. Nie jesteś nasz”[22]. Prowincjonalna mentalność to mentalność naznaczona lękiem przed obcością. W *Wymazanym* jej nośnikiem jest żona burmistrza, która reprezentuje „całe hałdy wartości chrześcijańskich, katolickich, wręcz polskich, nienawiść do Żydów, pedałów, lesb i trans, kółko różańcowe, zakaz aborcji, po prostu była niekończącym się źródłem wartości”[23]. W rok po premierze książki Witkowskiego na ekrany polskich kin wszedł film Małgorzaty Szumowskiej *Twarz* (2017), który określić można mianem ćwiczenia z polskiej ksenofobii. Szumowska posłużyła się sprawdzoną już w poprzednich dziełach strategią uniwersalizacji. W rozmowie z Agnieszką Wiśniewską reżyserka wypowiedziała się na temat recepcji swoich filmów: „W Polsce na pewno będzie powiedziane, że znowu Polacy zostali źle pokazani, skrzywdzeni. Nie boję się tego. Kino wymaga metafory, uogólnienia”[24]. O uniwersalizującym charakterze *Twarzy* świadczy już sekwencja otwierająca – spełniająca rolę wyraźnie wyodrębnionego w strukturze filmowego opowiadania prologu. Prolog to utrzymany w poetyce surrealistycznej pozadiegetyczny komentarz na temat prowincjonalnej (czytaj: polskiej) mentalności. Początek sekwencji to seria onirycznych, statycznych ujęć tłumu pogrążonego w lunatycznym odrętwieniu. Tłum ożywia się w momencie otwarcia drzwi supermarketu, który wabi klientów nocną ofertą pod hasłem „Świąteczna promocja dla golasów”. Szturmujący sklep ludzie ochoczo pozbywają się ubrań, by stoczyć bezwzględną walkę o przecenione telewizory. Gdyby z jakiegoś powodu do widza nie trafił przekaz autorki *Twarzy*, kamera wyłowi jeszcze z kłębowiska ciał okazały tyłek przystrojony majtkami z napisem „Polska”. Szumowska skrupulatnie odnotowuje wszystkie stereotypowe cechy prowincjonalnej obyczajowości. W filmie znalazła się nawet obowiązkowa scena wizyty narzeczonych u fotografa, gdyż – jak pisał Witkowski – „prowincja, prowincja, nigdzie tak nie wychodzi na wierzch jak w gablotkach ze zdjęciami! Wesela,

21 Tamże, s. 109.

22 M. Witkowski, *Wymazane*…, s. 28.

23 Tamże, s. 177.

24 A. Wiśniewska, *Szumowska. Kino to szkoła przetrwania*, Warszawa 2012, s. 144.

przysięgi, fotografie na tle papierowej laguny i papierowych palm"[25]. Gdyby potraktować *Twarz* jako oskarżenie rodzimej prowincji, winą za ksenofobię należałoby obarczyć Kościół (karykaturalna postać księdza-zboczeńca i groteskowa scena egzorcyzmów). Nad okolicą góruje największa na świecie figura Chrystusa – Króla Polski (wzorowana na Chrystusie świebodzińskim, choć w kontekście przesłania filmu bliższa słomianemu „chochołowi" z *Misia* Stanisława Barei). Ale w miasteczku Chrystusów jest dwóch. Ten drugi to Jacek[26] (przezwisko „Jezus" zawdzięcza charakterystycznym długim włosom) – główny bohater filmowej przypowieści Szumowskiej. W tej przypowieści Jacek „zmartwychwstaje", gdyż – jak tłumaczy mu ksiądz – Chrystus daje mu drugie życie, bo ma coś ważnego do zrobienia. Jacek należy do opisanej przez Zygmunta Baumana kategorii „bytów niedecydowalnych". To obcy-swój podważający swym istnieniem „możliwość sensownej mapy świata i adekwatnej w świecie orientacji"[27]. Obcość zyskuje u Szumowskiej konkretny cielesny wymiar. Deformacja cielesna staje się „piętnem" – kulturowym i społecznym konstruktem odnoszącym się do różnicy opartej na pewnych wyróżniających cechach lub znakach rozpoznawczych oraz na negatywnej ocenie tych znaków[28]. Ciało obcego to obszar walki „oświeconych" (transplantolodzy z „centrum") z „ciemnogrodem" (mieszkańcy miastawsi). Napiętnowany bohater jest dla społecznego ładu tym groźniejszy,

25 M. Witkowski, *Wymazane*…, s. 173.

26 Pierwowzorem postaci Jacka był Grzegorz Galasiński – pierwszy Polak, u którego dokonano przeszczepu twarzy. Szumowska – podobnie jak Pasikowski w *Pokłosiu* (2012) – w niezwykle swobodny sposób potraktowała warstwę faktograficzną i radykalnie zmieniła losy autentycznych postaci.

27 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s. 81. Do tej kategorii należy także Daniel z nagrodzonego Złotymi Lwami filmu Łukasza Rondudy, *Wszystkie nasze strachy* (2021). Film stanowi zapis konfrontacji ufundowanej na naukach Kościoła prowincjonalnej mentalności ksenofobicznej z problematyczną tożsamością „odmieńca" – tym razem w wariancie geja katolika. W przeciwieństwie do bohatera *Twarzy*, Daniel podejmuje w rodzinnej wsi walkę w imieniu wykluczonych, bo „tutaj, w Kurówku, Chrystus ma twarz Jagody (młodziutkiej lesbijki, która popełniła samobójstwo), osoby najbardziej zaszczutej, poniewieranej". Inaczej niż w filmie Szumowskiej krytyka ma w filmie Rondudy wyraźny polityczny adres (Daniel, niosący ulicami Warszawy krzyż z drzewa samobójczyni, mija transformator z wymalowanym farbą napisem PIS). *Wszystkie nasze strachy* realizuje strategię *pars pro toto*, o czym świadczyć może kwestia: „On [zrobiony przez Daniela krzyż] mówi o tym, co dzieje się wszędzie, nie tylko tutaj. W całej Polsce zabijają się te dzieciaki. Geje, lesbijki…Codziennie ktoś ich poniża, hejtuje, bije".

28 M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, Gdańsk 2020, s. 201.

im bardziej wymyka się tradycyjnie przypisanej mu roli ofiary. Początkowo mieszkańcy miasteczka skłonni są nawet składać w kościele datki na jego rehabilitację, ale gdy Janek przyjmuje lukratywny kontrakt reklamowy i coraz częściej opuszcza niedzielne msze, traci resztki ludzkiej sympatii i… prawo do renty (lokalna komisja uznaje go za zdolnego do pracy). Jacek, którego oszpecona w wyniku tragicznego wypadku twarz staje się elementem stygmatyzującym (znakiem Girardowskiej selekcji ofiarniczej lub Goffmanowskim „piętnem"), obnaża wszystkie cechy ksenofobicznej mentalności maskowanej miłością bliźniego (przy wigilijnym stole z obowiązkowym talerzem dla „zbłąkanego wędrowca" padają niewybredne żarty na temat Rumunów, a toasty spełnia się „za eutanazję"). Na prawdziwą, opartą na tolerancji i szacunku dla inności, miłość nie ma tu jednak miejsca. W finale Janek – zgodnie z podstawową strategią radzenia sobie z obcością – zostaje zmuszony do odejścia[29]. Fabularny schemat filmu mógłby stanowić modelową realizację założeń, na których opiera się Keyserowska teoria groteski. Ale tak się nie dzieje. Rzeczywistość, która otacza bohatera nie jest światem, który nagle stał się obcy – ksenofobiczny i wrogi. Ten świat był taki od początku. Wypadek nie powoduje radykalnej zmiany w relacjach społecznych. Już w pierwszych scenach filmu Jacek jest szykanowany z powodu długich włosów i obrzucany (podczas rodzinnej wigilii!) obelgami z powodu inności (o której świadczy jego chęć wyjazdu do Anglii, bo przecież „Miejsce Polaka jest w Polsce"[30]). Co więcej, w filmie dokonuje się znaczące odwrócenie ról. Na początku Jacek ujawnił się jako ksenofob wszczynający bójkę z Romami,

29 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna*…, s. 97.

30 Wokół tego hasła koncentruje się akcja filmu *Cicha noc* (2017) Piotra Domalewskiego. Film mógłby stanowić ogniwo cyklu *Święta polskie* realizowanego przez Telewizję Polską w latach 2000–2007. Wydarzenia rozgrywają się w trakcie wigilijnej wieczerzy, na której gromadzi się cała rodzina głównego bohatera – Adama. W filmie podjęto problematykę związaną z emigracją zarobkową mieszkańców Polski B i jej – w wielu wypadkach dramatycznymi – skutkami. W *Cichej nocy* nośnikiem „kompleksu polskiego prowincjusza" jest ojciec Adama. Podczas bolesnej konfrontacji z synem wypowiada znamienną kwestię: „Wiesz, dlaczego się bałem tak tej zagranicy? Bo jak tam jechałem, to myślałem, że właśnie tam…, że tam zagranicą będę się mógł czuć człowiekiem, a nie tym… Polakiem. Ale po latach dotarło do mnie, że właśnie tam… jestem najbardziej Polakiem. A tylko tutaj, w Polsce, mogę być człowiekiem. Bo to jest ten kraj, żebyśmy mogli się tutaj czuć ludźmi". Doświadczenie emigracyjne ma charakter transpokoleniowy, gdyż – jak dosadnie stwierdza ojciec – dla takich ludzi „czasy zawsze są ch…". W finale Adam opuszcza rodzinną wieś i wraca do Holandii.

którzy posługują się niezrozumiałym dla niego językiem. Po wypadku, to jego bełkotliwej mowy nie rozumieją mieszkańcy miasteczka. W ten sposób Szumowska tematyzuje problem „języka podporządkowanych" postawiony przez Gayatri Spivak. Film jest radykalną krytyką prowincjonalnej (polskiej) mentalności. Nie ma w nim miejsca na obecną w powieści Witkowskiego ambiwalencję. Taka strategia twórcza znalazła odzwierciedlenie w warstwie formalnej filmu. Szumowska często posługuje się deformacją obrazu uzyskiwaną za pomocą obiektywu typu Tilt-Shift. W efekcie jedynie centralna część kadru jest wyostrzona, zaś jego marginesy (obszary niedookreślenia) ulegają zatarciu aż do granic czytelności. *Twarz* to w pewnym sensie myślowa kontynuacja filmu Smarzowskiego. Wesela wprawdzie u Szumowskiej nie ma, ale jego funkcję pełni pogrzeb seniora rodu, podczas którego dochodzi do bratobójczej wojny o schedę (zapisany przez dziadka skrawek pola). Obraz prowincji (Polski) wyłaniający się z tych dwóch znaczących dla naszej kultury[31] tekstów jest identyczny.

W symptomatycznej dla posttransformacyjnego dyskursu krytycznego książce *Młode wilki polskiego kina* Małgorzata Radkiewicz za najbardziej znaczące zjawisko dla rodzimej kinematografii uznała komercjalizację i amerykanizację.

> Po 1989 roku Polacy stali się uczestnikami globalnej kultury masowej, podporządkowanej „wszechogarniającej, (…) esencjonalnie amerykańskiej koncepcji świata". Podatność na amerykanizację – zarówno twórców, jak i odbiorców – wynikała z niesłabnącej wiary w mit Ameryki oraz jego użyteczności i atrakcyjności. Reżyserzy ulegli złudzeniu, iż wystarczy zaadaptować na polski grunt schematy i konwencje z „fabryki snów", aby odnieść sukces[32].

Tytuł książki Radkiewicz nawiązuje bezpośrednio do filmu „pokoleniowego", za który wielu badaczy uznało debiut reżyserski Jarosława Żamojdy. *Młode wilki* („*trendy* łowcy"[33]) to maturzyści przeobrażający się w gang przebojowych i gotowych na wszystko ludzi okresu transformacji. Zdaniem

---

31 Szumowska otrzymała za *Twarz* nagrodę Srebrnego Niedźwiedzia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie.

32 M. Radkiewicz, *„Młode wilki" polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90*, Kraków 2006, s. 43.

33 Radkiewicz charakteryzuje bohaterów kina po 1989 roku (*Młode wilki*, *Billboard*, *Amok*) jako „*trendy* łowców": „Pierwszy człon tego określenia oddaje ich kult dla markowych strojów, modnych dodatków i nowinek technicznych decydujących o prestiżu mężczyzny.

Radkiewicz film Żamojdy ukazywał typowy dla rzeczywistości posttransformacyjnej wzrost społecznych frustracji spowodowany rozczarowaniem konsumpcyjnym rajem i zawiedzionymi oczekiwaniami. Odzwierciedlał także dokonującą się pod wpływem globalizacji i „westernizacji" zmianę stylu życia oraz modeli zachowań. W nowej Polsce rolę autorytetu zaczął spełniać rynek kolorowych magazynów, reklam i atrakcyjnych wystaw sklepowych. Dla młodych ludzi pożądanym wzorcem osobowym stał się „typ specjalisty od brudnych interesów" a symbolicznymi wyznacznikami statusu – przedmioty materialne: samochody i ubrania[34].

Wypracowany przez reżyserów debiutujących na początku lat 90. schemat fabularny powielił w 2012 roku Piotr Mularuk. *Yuma* – podobnie jak dyptyk[35] Żamojdy – jest rodzajem opowieści inicjacyjnej, pokazującej, jak młodzi ludzie reagują na demokrację i urynkowienie, zachłystując się wolnością[36]. Film w sposób dosłowny realizuje strategię westernizacji – zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej, *Yuma* wykorzystuje kody klasycznego amerykańskiego westernu[37] (liczne nawiązania do *15.10 do Yumy* obecne są w warstwie tekstualnej filmu[38]). Akcja osadzona jest w małym prowincjonalnym miasteczku na polsko-niemieckiej granicy, które staje się westernowym pograniczem – obszarem walki rosyjskiej mafii (kontrolującej przemyt spirytusu i pracujące w lesie prostytutki) z miejscowymi przemytnikami (dokonującymi – za zgodą celników i burmistrza – „transferu dóbr deficytowych"). Westernowy charakter (w znaczeniu zdefiniowanym przez

Drugi odnosi się do powielania przez fabularne postacie tradycyjnych wzorców męskości – realizujących się w ekspansywnym, zdobywczym działaniu". Tamże, s. 81.

34 Tamże, s. 74. Do tej samej co *Młode wilki* grupy filmów Radkiewicz zalicza *Gorący czwartek* (1993) Michała Rosy. Dla dziecięcych bohaterów Rosy (co ważne w kontekście *Yumy*) wyobrażenia o życiowym sukcesie i awansie społecznym sprowadzają się do marzeń o wyjeździe do konsumpcyjnego raju – Niemiec. Tamże.

35 Po fenomenalnym sukcesie *Młodych wilków* (1995) Żamojda zrealizował prequel – *Młode wilki ½* (1998). Tamże.

36 Tamże, s. 76–82.

37 Film Mularuka należy uznać za przykład gatunkowej hybrydyzacji. Elementy westernu łączą się z kodami gatunkowymi kina gangsterskiego.

38 W pokoju Zygi plakat z filmu Davesa wisi obok słynnego solidarnościowego plakatu z Johnem Waynem. Zyga ogląda kultowy western podczas ostatniego symbolicznego seansu w kinie. O jego fascynacji amerykańskim Dzikiem Zachodem świadczy również to, że za pierwsze „zarobione" pieniądze kupuje w Niemczech kowbojskie buty (do których zakłada ukradzioną w supermarkecie dżinsową koszulę i skórzaną kurtkę).

Marię Janion) ma także manifestowany przez mieszkańców „lokalny patriotyzm" – okradanie niemieckich sklepów to „reparacje wojenne za zagrabione polskie dobra" (do których zaliczają się także złote zęby dziadka wyrwane w Auschwitz). Stosunek do ekonomicznie uprzywilejowanego zachodniego sąsiada zdradza głęboki resentyment połączony z kompleksem niższości[39]. W Polsce odczuwalne są już zmiany związane z transformacją ustrojową (przez miasteczko przejeżdżają pociągi wypełnione żołnierzami z likwidowanych radzieckich jednostek), ale na prowincji – jak stwierdza lokalna bizneswoman[40] – „Wiatr historii z kibla wieje". Groteskowym symbolem dokonujących się zmian jest targowisko o dumnej nazwie „Europa", na którym miejscowi „przedsiębiorcy" handlują kradzionymi w Niemczech towarami. W *Yumie* – niejako na marginesie głównego wywodu – odnotowane zostały także narodziny fenomenu kulturowego, który do dziś kojarzony jest głównie z prowincją[41]. Chodzi oczywiście o disco polo, którego rodowód badacze wywodzą z tradycji wiejskich i małomiasteczkowych zabaw weselnych. Znawczyni zjawiska stawia nawet znak równości między disco polo a prowincjonalnymi miasteczkami: „To właśnie w małych miejscowościach, czyli w najmniej oczywistych warunkach, powstanie cała infrastruktura potrzebna dla discopolowego biznesu"[42]. Ta infrastruktura to przede wszystkim przerabiane na dyskoteki stodoły i popegeerowskie budynki. Na początku lat 90. w całej Polsce trwała dzika prywatyzacja. „Każdy robił własne biznesy, była wolna amerykanka, żadnych zasad. Ktoś wymyślił jakiś patent i na tym budował firmę, powstawały mniejsze i większe fortuny. To samo dotyczyło disco polo"[43]. W tym okresie kluby i firmy fonograficzne należały głównie

39 Koledzy Zygi dokonują brutalnego samosądu (połączonego z goleniem głowy) na miejscowej dziewczynie, która „zeszmaciła się", pracując dla Niemca.

40 Ciotka głównego bohatera mogłaby stanowić pierwowzór postaci Alexis z *Wymazanego.* Głównym źródłem utrzymania obu kobiet (i zatrudnianych przez nie mieszkańców) są nielegalne interesy (przemyt) i agencje towarzyskie, z których korzystają przedstawiciele lokalnych władz.

41 Temu zjawisku poświęcone są dwa filmy reprezentatywne dla strategii idealizacji: nostalgiczny *Kochaj i rób co chcesz* (1998) Roberta Glińskiego i postnostalgiczny *Disco polo* (2015) Macieja Bochniaka.

42 J. Sierakowska, *Nikt nie słucha. Reportaże o disco polo*, Poznań 2019, s. 137.

43 Tamże, s. 30.

do ludzi ze świata przestępczego[44]. W filmie zarobione na przemycie fundusze Zyga inwestuje w dyskotekę o egzotycznie (westernowo) brzmiącej nazwie „El Dorado"[45], w której tańczy się przy muzyce discopolowej. Na dyskotekę przychodzą tłumy, bo „po 1989 roku wchodząca w wolność Polska jak mało który kraj potrzebowała muzyki pozytywnej, dającej radość"[46].

Transformacja to nie tylko dotykający mieszkańców prowincji kryzys ekonomiczny, lecz przede wszystkim etyczny. Zgodnie z tradycją kina lat 70. *Yuma* stanowi ostrzeżenie przed moralnymi kosztami ulegania pokusie – w tym wypadku związanej z konsumpcyjną wolnością. W tym duchu utrzymane jest orędzie Jana Pawła II, który z „ekranu telewizora" mówi o poczuciu rozczarowania (nowym wspaniałym światem) i pustce, jaką pozostawiła po sobie (komunistyczna) ideologia. Na prowincji ta pustka zyskuje konkretny wymiar: materialny (powszechne bezrobocie i kryzys służby zdrowia[47]) i kulturowy (zamknięcie nierentownego kina). O moralnej zapaści świadczy bluźniercza scena „komunii", podczas której Zyga oferuje mieszkańcom ukryte w bagażniku towary: „Chodźcie i bierzcie z tego wszyscy". W innej scenie ksiądz dokonuje poświęcenia luksusowych (jak na lokalne warunki) samochodów zakupionych za pieniądze z przemytu[48]. *Yuma* to diagnoza sytuacji, w której znalazła się Polska w pierwszych latach transformacji. Prowincjonalne Brzegi to *pars pro toto* całego kraju. Świadczy o tym dobitnie sekwencja „jumania" w niemieckim markecie, której

44 W tym biznesie działał m.in. słynny „Pershing" – szef mafii pruszkowskiej. Nieoficjalnym hymnem polskich mafiosów stała się *Wolność* discopolowej grupy *Boys*. Właściciel założonej w prowincjonalnym Piastowie wytwórni Blue Star opowiadał: „Ruch w interesie był taki, że jednego dnia w tej samej chwili miałem w poczekalni swojego gabinetu siedem ważnych osobistości. Burmistrza i proboszcza, którzy szukali zespołu na gminną i odpustową imprezę, poborcę ze skarbówki, komendanta z policji z prośbą o oprawę artystyczną akcji »Bezpieczne Miasto«, przedstawiciela gangu żoliborskiego pseudonim »Ksiądz«, który przyszedł po comiesięczny haracz, i »Masę« z »Kiełbasą« z mafii pruszkowskiej, którzy uznali, że wytwórnia jest na ich terenie, i przyszli przejąć »opiekę« nad nią od owego »Księdza«. Wszyscy siedzieli tam sobie i gawędzili". Tamże, s. 175–176.

45 Tego typu dyskotek powstawało w Polsce setki. Najsłynniejsza była „Panderoza" w Janowie.

46 J. Sierakowska, *Nikt nie słucha*…, s. 38.

47 Do Zygi zwraca się przedstawiciel miejscowego szpitala z prośbą o „zorganizowanie" urządzenia do dializ.

48 O takiej pogańskiej ceremonii, która odbywa się w niedzielę przed kościołem w prowincjonalnej Dukli pisał Andrzej Stasiuk. Zob. A. Stasiuk, *Dukla*, Czarne 1997, s. 13–14.

w ścieżce dźwiękowej towarzyszy „pokoleniowy" utwór hip-hopowej grupy 52 Dębiec *To my Polacy*:

Głos kraju mataczy – to my Polacy
Głos kraju bez pracy – to my Polacy (…)
Lubi nas niewielu, większość nienawidzi
Boją się wszyscy w szczególności Żydzi
Polak cię okradnie, Polak cię dopadnie.

Tytułowa *Yuma* jest pojęciem wieloznacznym. Odnosi się do problemu westernizacji polskiego życia społecznego po roku 1989. W kontekście fabularnym w sposób bezpośredni odwołuje się do charakteryzującego okres transformacji procederu ekonomicznego (*yuma* to synonim kradzieży dokonywanych za zachodnią granicą[49]). Ale może mieć również znaczenie symboliczne. *Yuma* to przecież więzienie. Takim więzieniem, o czym świadczy klamrowa kompozycja filmu, staje się dla Zygi prowincjonalne miasteczko, z którego nikt nie potrafi się wyrwać. W *Yumie*, tak jak w filmie Żamojdy, podczas finałowego rozwiązania poszczególnych wątków okazuje się, że polska tożsamość zbudowana na kompleksie niższości, a także na przemocy, agresji i sile jest konstruktem prowadzącym nie do samorealizacji, lecz do autodestrukcji[50].

Strategia horroryzacji

Zdaniem socjologów wykreowany w okresie PRL-u „mit »zakładu« utrzymującego całe miasteczko – dziś przeważnie senne i mało aktywne zarówno w sferze zawodowej, jak i kulturalnej – ma się całkiem dobrze"[51]. W filmach analizowanych w tym podrozdziale ów mit – aktywizowany za pomocą „obcych" polskiemu kinu strategii gatunkowych[52] – uległ horroryzacji. Marek

49 *Yuma* (*juma*) pochodzi od określenia pociągu PKP z Zielonej Góry do Berlina, który odjeżdżał o godz. 15:10.

50 M. Radkiewicz, *„Młode wilki" polskiego kina*…, s. 84. Przemiana, jakiej podlega Zyga grany przez Jakuba Gierszała, stanowi zapowiedź refleksji nad ewolucją zorganizowanej przestępczości w Polsce obecną w filmie *Najmro* (2021) Mateusza Rakowicza. W *Namjro* Gierszał zagrał brutalnego gangstera, typ reprezentatywny dla kina lat 90.

51 E. Sekuła, M. Szczepański, *Między wioską a metropolią*…, s. 96.

52 W podobnie „obcej" konwencji skandynawskiego thrillera (w stylu adaptacji Stiega Larssona czy Jo Nesbø) zrealizowany został *Jeziorak* (2014) Michała Orłowskiego. Prowincjonalny

Szymaniak podkreślał, że często pochopna i nielicząca się z tzw. kosztami ludzkimi likwidacja dużych fabryk była dla wielu prowincjonalnych miast „niczym amputacja ważnego narządu, bez którego trudno utrzymać się na nogach i mimo upływu lat wyjść na prostą"[53]. Jedna z bohaterek reportażu Szymaniaka, mieszkanka Bielawy w województwie dolnośląskim, opowiada o dawnym zakładzie pracy, który dziś przypomina cmentarz:

> Wszystko kręciło się wokół fabryki. Kominy zakładów dymiły, syreny wyły i wyznaczały rytm dnia. Hałas zakładu był tłem dla życia miasta. (…) Tego nie da się zapomnieć. To skończyło się razem z fabryką. Życie miasta skończyło się razem z fabryką. Z kominów było zapylenie, a z zakładów szum, ale kiedy ich zabrakło, to wszystko zamarło. (…) Ja w Boga wierzę, więc grobów się nie boję. Wystarczy, że przechodzę obok, nawet nie muszę wstępować, i już mam to wszystko przed oczami. Nie tylko te wyburzone hale albo te ruiny, co zostały i straszą, ale też przyzakładową przychodnię, żłobki, dom kultury[54].

W podobnie elegijnym tonie wypowiada się mieszkaniec Chełma, który dziesięć lat przepracował w nieistniejących już dzisiaj Chełmskich Zakładach Obuwia:

> To [gigantyczna latarnia, jedyna pozostałość po zakładzie] smutny symbol tej fabryki, tego miejsca i tego, co stało się z naszym miastem. Dawniej dawała potężne światło. Kiedy to wszystko żyło, pracowało, kwitło, rozświetlała całą okolicę. Potem zgasła razem z „Obuwiem", jak i niemal cały chełmski przemysł. Odcięto od niej zakładowy prąd i do dziś stoi martwa[55].

„Kiedyś tu był wielki zakład…". Tymi słowami zaczyna się opowieść, którą Mały – syn górnika z prowincjonalnego miasteczka na Śląsku[56] – zna na pamięć. Każdego dnia chłopiec, tuż po szkole, czeka na ojca pod bramą upadającej kopalni o symbolicznej nazwie KWK Wesoła. I o tę właśnie baśniową

(fikcyjny) Iłławiec to miejsce ukrytych w lesie bimbrowni i zakamuflowanych agencji towarzyskich z ukraińskimi prostytutkami. Okolicą rządzi lokalny biznesmen, do którego należą zakłady dające zatrudnienie mieszkańcom.

53 M. Szymaniak, *Zapaść*…, s. 10.

54 Tamże, s. 13–14.

55 Tamże, s. 55.

56 Śląsk – filmowy emblemat posttransformacyjnej biedy – pojawia się też na ekranie w wariancie „realizmu magicznego". Wyidealizowaną wersję śląskiej „enklawy biedy" reprezentują *Sztuczki* (2007) Andrzeja Jakimowskiego.

opowieść („Kiedyś…" brzmi tu niemal jak „Za górami, za lasami…") prosi ojca podczas wspólnych rytualnych powrotów do domu. Najwyraźniej pełni ona w życiu chłopca funkcję kompensacyjną. Podobnie jak wpojona mu przez ojca wiara w to, że „kiedyś ktoś kupi ten teren. I wtedy ludzie tu wrócą, bo będą mieli pracę". Mały to bohater *Hieny* – debiutu fabularnego Grzegorza Lewandowskiego zrealizowanego w 2006 roku pod opieką reżyserską Krzysztofa Zanussiego. Utwór Lewandowskiego utrzymany jest w konwencji horroru, choć kwalifikacja gatunkowa filmu już od momentu premiery budziła pewne kontrowersje. Reprezentatywna pod tym względem okazała się opinia recenzenta „Polityki". Janusz Wróblewski określił *Hienę* mianem thrillera, a w zasadzie osadzonego w scenerii wymarłych, opustoszałych śląskich kopalń „dramatu społeczno-psychologicznego, w którym napięcie budowane jest w oparciu o tajemniczy nastrój wokół rozbuchanej wyobraźni kilkunastoletniego chłopca" niedającego sobie rady z irracjonalnym strachem[57]. Większą przenikliwością wykazał się recenzent „Rzeczpospolitej" podkreślając, że Lewandowski nie wykorzystał scenerii górniczego Śląska do rozegrania społecznego dramatu, lecz ze znanych elementów ułożył horror[58]. W podobny sposób Maciej Maniewski na łamach „Kina" dowodził, że w *Hienie* Śląsk, z jego bezrobociem, biedą i społecznymi patologiami, stanowi jedynie punkt wyjścia dla historii zaskakującej, gdyż tej rzeczywistości obcej. Reżyser umieścił bowiem w śląskim pejzażu akcję horroru.

> Rzeczywistość w filmie Lewandowskiego żyje, mówi niemal tyle samo, co wydarzenia, gra niemal na równi z ludźmi i okazuje się dla nich partnerem najbardziej wrogim i nieprzeniknionym. Znana, a przecież coraz bardziej obca. Atakuje, osacza, dławi. Staje się źródłem narastającego lęku, przed którym nie ma ucieczki. Lęku przed czymś nieuchwytnym, nieznanym i nienazwanym. Chwilami, kiedy granice między tym, co prawdziwe, a tym, co zrodzone w zatrutej lękiem wyobraźni, zaczynają się zacierać, nabiera niemal onirycznego charakteru – jak w koszmarnym dziecięcym śnie[59].

W *Hienie* klaustrofobiczna, fotografowana w sinoniebieskiej tonacji barwnej rzeczywistość, w której tkwią, jak w somnambulicznym transie, wszyscy bohaterowie, stanowi modelowy przykład psychogeografii opartej

---

57 J. Wróblewski, *Hiena*, „Polityka" 2007, nr 44, s. 66.

58 R. Świątek, *Szary Śląsk scenerią filmowego horroru*, „Rzeczpospolita" 2007, nr 257, s. 31.

59 M. Maniewski, *Hiena*, „Kino" 2007, nr 11, s. 71.

na ścisłej relacji pomiędzy przestrzenią miasta a zachowaniem (i stanem psychicznym) jego mieszkańców[60]. Filmowy horror Lewandowskiego to zapis umierania prowincjonalnego miasteczka i wegetujących w nim (nielicznych) ludzi. Z tego powodu może zostać uznany za reprezentatywny przykład posttransformacyjnej narracji, w której pozytywnych

> przejawów nowej rzeczywistości nie ma, negatywne zaś mówią o rozczarowaniu i zagubieniu, a przede wszystkim dowodzą, iż mimo upływu czasu, charakteryzując bohaterów, ciągle można mówić o występujących w niej śladach minionego dyskursu sytuującego takich ludzi jak oni na pozycjach subalterów[61].

Moralnej degrengoladzie ulega tu nawet enigmatyczny przybysz z „centrum" (Warszawa) egzystujący na marginesie społeczności i żyjący z kradzieży cegieł z państwowego (czytaj: niczyjego) mienia. Przypadek Araka to reprezentatywny przykład „wrastania" w specyficzny klimat miejsca i przyswajania sobie jego tożsamości. Prowincja nie jest tu kategorią przestrzenną, czy – zgodnie z ustaleniami Jarzębskiego – społeczno-ekonomiczną, lecz duchową. Krajobraz mentalny miasteczka znajduje odzwierciedlenie w dialogu bohaterów:

– Widziałeś tu coś nienormalnego?
– Wszystko.
– Co, na przykład?
– Na co nie spojrzeć.

Miejska tkanka znajduje się w stanie postępującego rozkładu. Umieranie ma tu konkretny, *stricte* materialny wymiar. Na przykopalnianych terenach, wśród rozpadających się budynków, bujnie pleni się zieleń. Zarośnięte chwastami mokradła to „Martwe pole" – owiane złą sławą miejsce zabaw miejscowych dzieci. Niszczeją tu nie tylko budynki. W nie do końca wyjaśnionych okolicznościach umierają też mieszkańcy (pijaczek Arak, stary listonosz, chora na gruźlicę Bożenka), bo „słabym ludziom nikt nie pomaga. To ofiary". Za każdą z tych śmierci, choć zapewne można by dla nich

60 M. Coverley, *Psychogeography*, Harpenden 2018, s. 18.

61 H. Gosk, *„Wychować się w momencie historycznego przełomu to żadna przyjemność…". O postzależnościowych aspektach polskiej prozy ostatnich lat*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 105.

znaleźć racjonalne wytłumaczenie[62], Mały obwinia Bryndzę, który – zgodnie z lokalną legendą – powrócił jako upiór i snuje się po okolicy w towarzystwie krwiożerczej hieny. Dominująca w filmie oniryczna poetyka to efekt zastosowania strategii subiektywizacji. Rzeczywistość filtrowana jest przez psychikę dziecka straumatyzowanego po śmierci ojca, który zginął w tragicznym wypadku na kopalni (choć jego ciała nigdy nie odnaleziono, a w miasteczku plotkuje się o samobójstwie[63]). Film rozpoczyna się od pozakadrowego monologu Małego – w ten sposób ustanowiona zostaje skrajnie spersonalizowana perspektywa oglądu zdarzeń. Ale to nie jedyny zabieg formalny służący subiektywizacji. W filmie uderza niemal całkowity brak osób dorosłych. Głównymi bohaterami są dzieci – Mały i jego szkolni koledzy. Pierwowzorami postaci wykreowanych przez Lewandowskiego mogli być bohaterowie opublikowanego na łamach „Polityki" reportażu Barbary Pietkiewicz *Piątka z Bozywerka*[64]. Tytułowa „piątka" to dzieci ze śląskich enklaw biedy, które

> idą na zarośnięte tory kolejowe, na łąki, nad jeziorko, cmentarz albo na piaskarnię, gdzie można skoczyć z wiaduktu wprost w piaskowe zwalisko. Jeśli czegoś się boją – to policji. Nikt właściwie nie ma wglądu w to, co robią. Szkoła to dla nich forma przymusowego spędzania czasu. (…) Pewnie, że niektóre przychodzą głodne. Jedna trzecia dzieci w szkole ma obiady opłacone przez opiekę społeczną[65].

Dom, w którym wychowuje się Mały to modelowy przykład śląskiej „kultury biedy":

> Rodziny na Bozywerku są strasznie poplątane. Partnerzy i partnerki zmieniają się stosownie do okoliczności życiowych. (…) Mężczyźni dawno spasowali. Wchodzą w inne związki, zostawiają dzieci. (…). Kobiety powoli równają się piciem z mężczyznami. (…) A jednak to one trzymają rodziny – ogarniają dom,

62 Enigmatyczny finał *Hieny* sugeruje, że za śmierć mieszkańców odpowiada „obcy" – Dzielnicowy.

63 Argumentem na korzyść tej wersji mogą być nietypowe reakcje emocjonalne ojca w trakcie ostatniej rozmowy z Małym.

64 Bozywerk to spolszczona nazwa górniczego osiedla z charakterystycznej czerwonej cegły wybudowanego przy kopalni należącej do Alberta Borsiga. Ulicą prowadzącą przez środek takiego osiedla codziennie wracają do domu uczniowie z *Hieny.*

65 B. Pietkiewicz, „Piątka z Bozywerka", „Polityka" 2013, nr 50, s. 124.

wydeptują ścieżki do różnych socjali, wyciągają zasiłki, skąd tylko się da, ale i częściej niż mężczyźni podejmują pracę[66].

Matka Małego pracy jednak nie szuka. Po śmierci (odejściu?) męża całe dnie spędza pogrążona w odrętwieniu. Stałym elementem śląskiego domu jest non stop grający telewizor. Ale matka nawet telewizji nie ogląda. Siedzi na kanapie i tępo wpatruje się w ścianę. Pieniądze na utrzymanie organizuje, sprzedając resztki lichego dobytku (na oczach Małego tragarze wynoszą z kuchni kredens) i utrzymując kontakty seksualne z przygodnymi partnerami. Nic dziwnego, że Mały z domu nieustannie ucieka i szuka autorytetu, który mógłby zastąpić mu ojca. W przejmującym, należącym do porządku Wyobrażonego finale, Mały spogląda ze szczytu zrujnowanego wieżowca na panoramę miasta-widma. Nagle w dawnych budynkach kopalni zapalają się światła, a w oddali słychać przytłumiony gwar setek ludzkich głosów. „Zakład żyje, tato. Zakład żyje" to ostatnie słowa padające z ekranu. *Hiena* nie jest jednak przykładem narracji progresywnej. Epilog nie daje nadziei na przepracowanie traumy powstałej po likwidacji kopalni i ucieczkę z „enklawy biedy". Zdaniem Ilony Copik zastosowaną w filmie poetykę przestrzeni odnieść można do formy kontemplacji ruin industrialnych, którą Tim Edensor określił jako „nowoczesny gotyk". „Ruiny są tu prefiguracją przewidywanej całkowitej degeneracji, stanowią rodzaj turpistycznej atrakcji, czyniącej przedmiotem opisu i doświadczenia estetycznego gnicie, rozkład, ciemność, a także obcowanie z tym, co niewypowiedziane, marginalizowane, represjonowane"[67].

Dlatego widzowi *Hieny* już od prologu, w którym na ekranie – przy wtórze dźwięków przypominających rzezanie nożem po szkle – pojawia się rzutowany na postindustrialny pejzaż tytuł filmu, towarzyszy nieustanne poczucie dyskomfortu.

Zlikwidowane fabryki, zamknięte zakłady to obiekty budujące przestrzenny wymiar tożsamości mieszkańców prowincjonalnych miasteczek. Dowodzą tego świadectwa zgromadzone w książce Szymaniaka. W latach powojennej świetności prudnicki Frotex zatrudniał trzy tysiące osób. Po transformacji fabryka podzieliła los innych polskich zakładów. Wiosną 1996 roku, w szczytowym okresie masowych zwolnień, doszło w Prudniku do

66 Tamże.

67 I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 143.

tragedii: samobójstwo popełnił wieloletni pracownik zakładu, a jego bliscy współpracownicy twierdzili, że powodem był strach przed utratą pracy. Ale dla mieszkańców Prudnika zakład był nie tylko miejscem zatrudnienia. W czasach świetności śląska fabryka była sercem miasta – potęgą i lokalną dumą.

> Kobiety pędziły do domu, mężczyźni do baru. Ludzie byli zżyci ze sobą i z zakładem. Czuło się, że dzięki tej wspólnej pracy i Frotex, i miasto się rozwija. Powstawały nowe bloki, ulice, szkoły. Ludzie może zarabiali biednie, ale dużo dostawali od zakładu. I do lekarza mogli pójść, i na stołówkę, do kina albo na mecz siatkarski, a na urlop do domu wczasowego się podleczyć. Żyło się lepiej[68].

W tego typu narracjach – charakterystycznych nie tylko dla posttransformacyjnej prozy reportażowej, lecz także dla współczesnej powieści i kina – znalazło wyraz przywiązanie do porządku ukształtowanego w przeszłości, „który w wersji nieupublicznianej nie radził sobie, co prawda, z rozmaitymi patologiami, lecz w oficjalnej – roztaczał wizję państwa opiekuńczego, równo dzielącego skąpe środki między obywateli"[69].

Frotex a może *Vortex*? Nie możemy być pewni, jakie dokładnie słowo wypowiedziała Mela dla określenia „miejsca, w którym dzieje się coś nienormalnego". Mela to ciężko upośledzona dziecięca bohaterka filmu *Czarny młyn* (2020) Mariusza Paleja. Utrzymany w horrorowej stylistyce film powstał na podstawie bestsellerowej powieści Marcina Szczygielskiego. Licznie wprowadzone zmiany[70] w stosunku do literackiego pierwowzoru powodują, że obraz Paleja należy uznać za bardzo swobodną adaptację wielokrotnie nagradzanej książki. W filmie sercem niewielkiego prowincjonalnego

---

68 M. Szymaniak, *Zapaść*…, s. 39.

69 H. Gosk, *„Wychować się w momencie historycznego przełomu*…, s. 107.

70 W filmie nie pojawia się bardzo istotna dla rozwoju fabuły postać babki. W filmowej wersji ważną rolę pełni za to figura ojca. W książce ojciec głównego bohatera wyjeżdża w celach zarobkowych do Szwecji, a po jakimś czasie całkowicie zrywa kontakty z rodziną, pozostawiając ją bez środków do życia. W filmie ojciec ginie w prologu, próbując ratować współpracowników z pożaru w zakładzie. W efekcie przeżytego szoku matka chłopca przedwcześnie rodzi upośledzoną córkę. Książka kończy się zniknięciem Meli w zgliszczach Czarnego Młyna. To zakończenie, w połączeniu z historią, którą wymyśla Igo dla usprawiedliwienia braku kontaktu z ojcem, powoduje, że powieść potraktować można jako zapis dziecięcego radzenia sobie z traumą (odejściem rodzica i śmiercią siostry).

miasteczka, a raczej „miastawsi”[71], są ZPZ Młyny. A właściwie to, co z nich po transformacji i pożarze (bardziej symbolicznym niż realnym) zostało. A jest tego niewiele. Jedyną pozostałością po zakładzie jest górujący nad okolicą tytułowy Czarny Młyn – widmowe zgliszcza odsyłające do gatunkowego imaginarium klasycznego horroru[72]. Dzieciom nie wolno bawić się nawet w jego pobliżu, bo „Czarny Młyn to jest przeklęte miejsce”. Powieściowy Iwo opisuje je tak:

> Teraz to gruzowisko w nieprzyjemny sposób kojarzy mi się nie tyle z opuszczonymi, zdewastowanymi ruinami, ile z cmentarzem. (…) Spomiędzy okopconych smolistą sadzą, rozkruszonych kawałków muru wyciągają się w naszą stronę drapieżnie zakrzywione kikuty zbrojeniowych prętów, a fragmenty zardzewiałych blach szczerzą się niczym ostre jak brzytwa zęby. (…) I wtedy orientuję się, że oprócz kłującego w uszy skrzypienia obracających się ramion Czarnego Młyna dobiega z niego jeszcze inny, dziwniejszy dźwięk: niepokojąco nierytmiczne, powolne, ciche dudnienie – niczym **bicie ogromnego chorego serca** [podkreślenie N.K.][73].

Dominująca obecność postindustrialnych ruin w krajobrazie (także mentalnym) jest oznaką „momentu liminalnego”, w jakim znalazło się dane miejsce. Punkt ten symbolizuje stan zawieszenia pomiędzy porzuceniem jakiegoś obszaru a jego pogrążeniem się w totalnej destrukcji. Z tego powodu wywołuje konotacje depresyjne i wzbudza skrajne emocje jako przestrzeń szoku, utraty, przestrzeń zaniedbania[74]. Miasteczko z filmu Paleja to scharakteryzowana wcześniej enklawa biedy. Ludzie żyją tu z hodowli królików, zbierania złomu i innych dorywczych zajęć. Matka głównego bohatera piecze ciasta, a gdy w niewyjaśnionych okolicznościach znika z domu

---

71 Z prowadzonej w pierwszej osobie powieściowej narracji dowiadujemy się, iż Iwo mieszka „w małej miejscowości Młyny, która leży między Poznaniem a Warszawą, w Polsce. Właściwie Młyny są po prostu wsią, ale nikt tak u nas nie mówi, bo nie uprawia się tu pól i nie hoduje zwierząt”. Zob. M. Szczygielski, *Czarny młyn*, Warszawa 2015, s. 11.

72 Podobną funkcję pełni opuszczona fabryka w rodzimej odmianie slashera – *Porze mroku* (2008) Grzegorza Kuczeriszki. W filmie grupa studentów z „centrum”, udających się w poszukiwaniu egzotyki na dolnośląską prowincję, staje się ofiarą medycznych eksperymentów. *Pora mroku* to kolejny przykład westernizacji – próba zaadaptowania atrakcyjnej zachodniej formuły gatunkowej dla odświeżenia wyeksploatowanego tematu śląskiej biedy.

73 M. Szczygielski, *Czarny młyn*…, s. 54–55.

74 I. Copik, *Topografie i krajobrazy*…, s. 217.

piekarnik, zatrudnia się w odległej o kilkanaście kilometrów restauracji, bo może przywozić dzieciom to, czego nie kupią klienci. Iwo nie dostaje nawet drobnego kieszonkowego. W jedynym w okolicy sklepiku dostępne są tylko podstawowe produkty, gdyż właścicielka „boi się towaru więcej sprowadzić". Miejscowe dzieci najchętniej spotykają się w mieszkaniu „bogacza" Maksa, który jako jedyny ma komputer (chłopak mieszka sam, rodzice pracują w Anglii). W miasteczku nie ma ludzi młodych. Najwyraźniej wszyscy już dawno stąd wyjechali, bo „Młyny to tylko biała, zamglona plama z boku, bez żadnego znaczenia. Miejsce, które się mija, jadąc skądś dokądś. Coś, co wypełnia nieważną przestrzeń"[75]. Symboliczną reprezentacją owego „skądś dokądś" jest autostrada, przy której Iwo bezskutecznie próbuje sprzedawać zebrane w dzikim sadzie czereśnie. „Kiedyś żyło się lepiej" to fraza, która zapewne często powraca w rozmowach dawnych pracowników zakładu. Czarny Młyn to upiorny relikt PRL-owskiej przeszłości. Zgodnie z gatunkowym kodem horroru lokalny *locus horridus* sprawuje kontrolę nad umysłami mieszkańców. W końcowych partiach filmu wszyscy dorośli, pogrążeni w somnambulicznym transie i wsłuchani w „bicie ogromnego chorego serca", ciągną do Czarnego Młyna, by podjąć przerwaną przed laty pracę. Z odrętwienia ratują ich dzieci, dla których pamięć świetlanej przeszłości zakładu pozostaje jedynie mglistym wspomnieniem. Warunkiem wyrwania się z enklawy biedy jest zmiana mentalności w myśl zasady: socjalizm jest zły (Czarny Młyn), kapitalizm (prywatny biznes *vide* zakończenie) jest dobry. Ta zmiana wymaga odprawienia egzorcyzmów – w efekcie potężnej eksplozji budzące lęk pozostałości po zakładzie zamieniają się w stertę gruzu, a Czarny Młyn już na zawsze znika pod ziemią. Epilog filmu rozegrany został wedle porządku Wyobrażonego. I to właśnie baśniowa konwencja, zgodnie z którą Mela zostaje cudownie uzdrowiona, a matka za sprawą *deus ex machina* staje się właścicielką eleganckiej cukierni na ryku (w której zatrudnienie znajduje nawet złomiarz recydywista) czyni zakończenie filmu fantazmatycznym.

75 M. Szczygielski, *Czarny młyn*…., s. 118.

Strategia idealizacji

Przywoływany już Jerzy Jarzębski z wyjątkową przenikliwością konstatował:

> Prowincjonalność, jak widać, nie jest już problemem usytuowania w geograficznej przestrzeni. Stała się **wartością sentymentalną** [podkreślenie N.K.], wzruszającą miłośników przeróżnych *Domów nad rozlewiskiem*, jest zresztą – patrząc z punktu widzenia producentów seriali – łatwiejsza do zainscenizowania niż prawdziwe życie w wielkim mieście. Prowincjonalność rzeczywista, niosąca z sobą realne problemy, usadowiła się gdzie indziej, równie dobrze w mieście, jak na wsi, nie jest ona bowiem kwestią geograficzną, ale społeczno-ekonomiczną (…)[76].

Reprezentatywnym przykładem przedstawiania („promowania") prowincji jako wartości sentymentalnej[77] jest *Wino truskawkowe* (2007) Dariusza Jabłońskiego. Film powstał na kanwie tekstów Andrzeja Stasiuka zebranych w tomie *Opowieści galicyjskie*, reprezentującym w dorobku pisarza tzw. nurt prowincjonalno-beskidzki. Zdaniem badaczy twórczość Stasiuka wpisuje się w tendencję, którą określić można mianem „zwrotu plebejskiego". Trend ten definiowany jest jako dostrzegalna w poszczególnych dyscyplinach rodzimej humanistyki, jak też w popularnych obiegach kultury, rewizja „ludowego" dziedzictwa, reinterpretacja jego związków z obecnym kształtem polskości, a także jako projekt odstereotypizowania obrazu prowincji[78]. Warto jednak odnotować, że Stasiuk aktywizuje tożsamotwórczy potencjał prowincji nie tylko w odniesieniu do Polski, lecz całej Europy Środkowej. Nie bez przyczyny akcja opowiadań ulokowana jest we wsi położonej na polsko-słowackim pograniczu, a mieszkańcy określają ów obszar mianem „tej Ukrainy"[79]. W *Opowieściach galicyjskich* ogniwem spajającym kompozycję i nadającym ciągłość treściową jest przede wszystkim obrany

---

76 J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*…, s. 249–250. Opisany przez Jarzębskiego popkulturowy model prowincji jako wartości sentymentalnej realizuje Katarzyna Enerlich w powieściach z cyklu pod znaczącym tytułem *Prowincja pełna…* (czarów, szeptów, cudów, złudzeń, snów, marzeń i gwiazd).

77 W ten sentymentalizujący nurt doskonale wpisuje się realizowany w latach 1998–2009 filmowo-telewizyjny cykl Jacka Bromskiego *U Pana Boga…*

78 P. Ryś, *„Z chamskiej wsi do pańskiego miasta. O plebejskim dziedzictwie we „Wschodzie" Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 238.

79 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Warszawa 1995, s. 5.

przez autora typ narracji[80]. To właśnie figura narratora – innego nienależącego do świata, o którym opowiada – prowokuje, by uznać zbiór Stasiuka za przykład mikrohistorii w ujęciu zaproponowanym przez Roberta Darntona. Autor *Wielkiej masakry kotów* głosił tezę, która stała się credo mikrohistoryków – „Inni ludzie są inni. Nie myślą, jak my myślimy. I jeśli chcemy zrozumieć ich sposób myślenia, powinniśmy zacząć od kwestii uchwycenia inności"[81]. Takie założenie stanowi wyróżnik postawy twórczej Stasiuka:

> Rzeczywistość przedstawiona w *Opowieściach galicyjskich* to świat przefiltrowany przez umysł i wrażliwość autora – przybysza zdziwionego odmiennością sposobu życia zastanych tu ludzi od znanego mu wcześniej modelu zachowań. Stasiuk wysłuchuje monologów tubylców, rzadko coś wtrąca. Irytuje go turysta pstrykający zdjęcia na miejscu rozebranej cerkwi. Sam dopiero się uczy, stawia pierwsze kroki w rozwiązaniu zagadek tej ziemi, dlatego nie chce, by przeszkadzał mu w tej wędrówce jakiś inny „obcy", chcący zbyt łatwo wniknąć w tajemnice tego miejsca[82].

Bliskie Stasiukowi, a typowe dla mikrohistoryków, fragmentaryzujące podejście („Nie będzie fabuły, nie będzie historii… wszystkie historie, wszystkie następstwa, wszystkie stare małżeństwa przyczyny ze skutkiem są jednakowo pozbawione znaczenia"[83]) jest efektem procesów dekolonizacyjnych i związanego z nimi zainteresowania zwykłymi ludźmi. Mikrohistoryk dąży zatem, by – wzorem antropologa – ukazywać świat z perspektywy „tubylca". Takie podejście rodzi jednak stałe napięcie pomiędzy głosem przedstawiciela „centrum" a głosem „podporządkowanego". Na ten problem zwraca uwagę Emilia Kledzik: „Stasiuk zachowuje się jak literacki antropolog, który zakłada, że bez pomocy fachowca – reprezentanta centrum – prowincja nie potrafi sama siebie określić"[84]. Stasiuk nie estetyzuje opisywanego świata. Eksponuje ubóstwo, brzydotę, rozpad (stąd tak drobiazgowy opis

80 M. Nalepa, *„Trzeba wciąż gdzieś jechać, wyruszać, przemierzać…" Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 28.

81 R. Darnton, *Wielka masakra kotów*, tłum. D. Guzowska, Warszawa 2012, s. 18.

82 A. Jamrozek-Sowa, *Powietrze pełne duchów*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 183.

83 A. Stasiuk, *Dukla*…, s. 5–6.

84 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie: twórczość Jurija Brězana, Wolfganga Hilbiga i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej*, Poznań 2013, s. 209.

materialnej tkanki podlegającej erozji rzeczywistości, bo „wszystko co dostrzeżone musi być opowiedziane”[85]). Bez ckliwego sentymentalizmu kreśli mikrobiografie ludzi zawieszonych na krawędzi biologicznego przetrwania. Bo popegeerowska wieś z *Opowieści galicyjskich* to „zakalec biedy”[86], w którym „dostatek zawsze będzie miał postać mniejszego bądź większego ubóstwa”[87]. W tym świecie, „do którego nie dotarła żadna dobra nowina ani żaden nowy Paweł apostoł”[88], żyje się wyłącznie w czasie teraźniejszym, bo przeszłość jest czymś równie nieokreślonym jak przyszłość. Tu „męski” czas mierzy się wypłatą z lasu lub „bezrobocia” przepijaną w knajpie, a kobiecy – dziewięciomiesięcznym cyklem urodzin[89]. „Domy wypełnia wrzask dzieciarni. Nie są to jeszcze jęki głodu, ale nikt nie wie, co przyniesie przyszłość”[90]. Ale i to nie do końca prawda. Dzieci Władka, zanim ten postawi we wsi kiosk – symbol posttransformacyjnego ekonomicznego sukcesu i „zwiastun nowej ogólnoświatowej religii”[91] – chodzą po sąsiadach z karteczką: „nie mamy na chleb, proszę pożyczyć pięćdziesiąt tysięcy”[92]. Kiosk i puste opakowania po zagranicznych towarach – miniatury Władkowej witryny[93] – służące za dekoracje w wiejskich domach to dowód, że ludzie zamieszkujący bieszczadzką prowincję są patologią przełomu politycznego, wegetującymi w kiczowatej syntezie nowego ustroju z lokalną biedą[94]. U Stasiuka większość mieszkańców „nadal żyje i pracuje tak, jakby w 1989 r. nie zaszła żadna zmiana, a dawna epoka (…) jeszcze się nie skończyła. Żmudne zajęcie przy wyrębie lasu, nadludzki niemal wysiłek w nie włożony *i ciągle, wręcz nieświadome wykonywanie poszczególnych czynności* (…)”[95]. Milena Rosiak porównała artystyczną formułę *Opowieści galicyjskich* do anachronicznej

85 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*…, s. 21.

86 Tamże, s. 12.

87 Tamże, s. 13.

88 Tamże, s. 11.

89 Tamże, s. 10.

90 Tamże, s. 24.

91 Tamże, s. 16.

92 Tamże, s. 13.

93 Tamże, s. 16.

94 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie*…, s. 201.

95 J. Wolski, *Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowych – spotkanie w pół drogi między wschodem a zachodem Europy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 276–277.

formy dagerotypu. U Stasiuka „każdy element przestrzeni świadczy o schyłku świata PGR-ów – podkreślają to zniszczone, zardzewiałe przedmioty i achromatyczne obrazy. Nawet w przyrodzie przeważa czerń, szarość oraz biel. Pełno w niej błota, śniegu, świat pogrążony jest w ciemności"[96]. Przyjęta przez Stasiuka strategia budziła sprzeciw. Przynajmniej wśród mieszkańców Galicji, których oburzył rzekomo fałszywy obraz ich krainy. Zarzuty dotyczyły nadmiernego eksponowania roli jednostek patologicznych w beskidzkiej społeczności i określania tubylców mianem „wytworów pegeerowskiej rzeczywistości"[97].

W filmowej adaptacji prozy Stasiuka ten obraz uległ daleko idącej transformacji[98]. Przestrzeń utraciła wiejski charakter i nabrała cech hybrydycznego miastawsi. Filmowe Żłobiska to miasteczko malownicze i prawie zupełnie pozbawione znamion materialnego rozkładu. Prześwietlone słonecznym światłem kadry eksponują piękno dziewiczego krajobrazu. W filmie dominuje estetyka *picturesque*, z którą doskonale koresponduje etniczna muzyka Michała Lorenca[99]. Etniczny charakter ma także sportretowana

96 M. Rosiak, *Literacko-fotograficzne obrazy ludzi w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 315.

97 A. Jamrozek-Sowa, *Powietrze pełne duchów*…, s. 185.

98 O zabiegach adaptacyjnych pisała szczegółowo m.in. Joanna Birek. Autorka nie brała jednak pod uwagę uwarunkowań produkcyjnych (film był kooprodukcją polsko-słowacką), którymi podyktowane zostały dokonane przez Jabłońskiego i Stasiuka (figurującego w napisach czołowych jako współscenarzysta) zmiany (np. kluczowa dla fabuły filmu postać Lubicy). Zob. J. Birek, *Ekran świata. „Wino truskawkowe" Dariusza Jabłońskiego jako przykład adaptacji filmowej prozy Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 322–340. Paradoksalnie, wymagania słowackiego producenta przyczyniły się do uwydatnienia umownego charakteru pojęcia „graniczności". Bohaterowie filmu mówią z wyraźnym słowackim akcentem (Lubica, żona Kościejnego), a odbiornik na komisariacie nadaje audycje z lepiej tu słyszalnej radiostacji w Bratysławie. Dodatkowo pojawiają się w filmie prawosławne krzyże, a Lewandowski z rozrzewnieniem wspomina zmarłą żonę Rusinkę, z którą ślub brał w cerkwi. W ten sposób zamieszkująca prowincję społeczność okazuje się przede wszystkim wspólnotą geograficzną, a nie narodową.

99 Przykładem estetyzacji skrajnej biedy popegeerowskiej wsi (która zdaniem recenzentów na ekranie wygląda jak Toskania) jest film *Zmruż oczy* (2002) Andrzeja Jakimowskiego. To rozegrana w statycznych, symetrycznie zakomponowanych kadrach opowieść o spotkaniu „centrum" (rodzice Małej, artyści) z „prowincją". Funkcję mediatora pełni Jasiek – „inteligent" z miasta, który porzucił pracę nauczyciela i zatrudnił się na wsi jako stróż resztek PGR-owskiego mienia. Kontakt z miejscową „patologią" okazuje się dla Małej doskonałą

w filmie wspólnota. Mieszkańcy prowincji to mała społeczność powiązana ściśle z terytorium, które ma dla niej znaczenie nie tylko praktyczne, ale także symboliczno-magiczne. Kultura wspólnoty jest jednolita i tradycyjna, a jej członkom brak świadomości historycznej i samorefleksji[100]. Oglądane z lotu ptaka Żłobiska przypominają turystyczną atrakcję[101] – wyizolowaną ze świata i zakonserwowaną w mitycznym bezczasie (porządek temporalny wyznacza w filmie odwieczny rytm pór roku) wyspę-skansen[102]. Taka wizja prowincji zdaje się całkowicie sprzeczna z filozoficznym projektem Stasiuka, który

> deklaratywnie stroni od konwencjonalnej (w domyśle: okcydentalnej) turystyki, opartej na założeniu, że dany obiekt (widok, budynek) dla potrzeb turystycznych zostaje odpowiednio wyeksponowany, opisany za pomocą tzw. oznacznika, każącego turyście uznać go za godny wzrokowego poznania i „odczytania" poprzez rozpoznanie w nim znaków pamięci zbiorowej[103].

W filmowej adaptacji *Opowieści galicyjskich* znakiem pamięci zbiorowej jest grobla utworzona ze zwalonych do rzeki macew z żydowskiego cmentarza. W wyidealizowanym, „turystycznym" filmowym świecie[104] nawet tytułowe „wino truskawkowe" nie jest marnym substytutem niedostępnych zagranicznych trunków, lecz nektarem – eliksirem zapomnienia dla (małomiasteczkowych) bogów[105]. W przestrzeni miastawsi zanika symbiotyczny

---

resocjalizacją („Odkąd przebywa ze złodziejami, jeszcze nic nie ukradła"). *Zmruż oczy* to także ironiczny komentarz dotyczący „westernowych" fantazmatów (dla przybyszów z Warszawy zakup ziemi to podbój rodzimego Dzikiego Zachodu). W surrealistycznym finale kondycja „prowincjusza", naznaczona społeczno-ekonomicznym determinizmem, zostaje upoetyczniona i uzyskuje status egzystencjalnej metafory.

100 A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1995, s. 19.

101 Mapowanie przestrzeni za pomocą tego typu ujęć może świadczyć o uprzywilejowanej pozycji fokalizatora lokującego się poza/ponad filmową *diegesis*.

102 W tym znaczeniu filmowe miasteczko przypomina cerkiew, która – jak informuje Andrzeja Zalatywój – została przeniesiona ze Żłobisk do muzeum.

103 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie*…, s. 190.

104 W tym świecie nie ma miejsca ani na historię Babki, której piorun spalił resztki nędznego dobytku, ani na historię Józka, który śmiertelnie zatruł się wodą z bajora.

105 W świecie Stasiuka bohaterowie piją głównie wódkę. Alkoholizm jest na prowincji problemem społecznym. W alkoholowym amoku dochodzi do aktów przemocy (zabójstwo Maryśki). Stasiukowy chłop „pracuje, pije, bije i śpi". Wódka – w przeciwieństwie do wina – wyzwala agresję. Dlatego w domu: „Sprzęty połamane, stół podziurawiony siekierą, skorupy trzeszczą pod nogami". Zob. A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*…, s. 55.

charakter relacji ludzi i zwierząt – w filmie nikt pól już nie uprawia, a bliski emocjonalny stosunek do zwierząt wyróżnia jedynie Kościejnego (co nie przeszkadza mu po śmierci tęsknić za… świniobiciem). To on wygłasza monolog o humanitarnym zabijaniu („Najważniejsze, żeby się bydlątko nie bało. Zła robota. Kiepskie mięso. Śmierdzi strachem") i opłakuje poranionego konia. Kościejny jest także jedynym bohaterem, który – inaczej niż w opowiadaniach Stasiuka – trudni się „*żmudnym zajęciem przy wyrębie lasu*". Przykładem posttransformacyjnego sukcesu jest Edek inwestujący pieniądze (zarobione przy „digowaniu na gaspajpie za pięć dolarów od metra") w kiosk oferujący mieszkańcom bogaty wybór pornograficznej prasy (o prawdziwej wolności świadczy nie tyle doklejona do państwowego godła korona, ile dostępność „Hustlera"). W utrzymanym w baśniowej konwencji finale kiosk przejmuje Zalatywój, który otwiera w miasteczku warsztat wulkanizacyjny. W filmie praca traci charakter wspólnotowy i dotyczy wyłącznie jednostek. „Kościejny do lasu na wycinkę udaje się samotnie, Lewandowski pracuje, czy też raczej kradnie, na własny rachunek, a Janek jedynie narzeka, że nikt już nie potrzebuje traktorzystów"[106]. Brak (raczej chęci niż możliwości) pracy nie jest skutkiem „likwidacji państwowego mienia" (czyli wspominanych z rozrzewnieniem PGR-ów: „Kiedyś, za pegeerów, to było życie…"), ale osobliwego światopoglądu, którego wyrazicielem jest Lewandowski: „Tutaj wszyscy tak. Taki klimat". „Taki klimat" determinująco wpływa na przybysza z „centrum". Funkcję narratora z opowiadań Stasiuka pełni bowiem bohater, którego osobista tragedia przywiodła na granicę świata – „jak najdalej od Warszawy". Za sprawą takiego bohatera *Wino truskawkowe* z opowieści o „inności" przekształciło się w opowieść o stopniowym „wrastaniu" w prowincję. W filmie zanika charakteryzujące prozę Stasiuka napięcie pomiędzy portretowaną przestrzenią a portretującym „ja", które znajduje się jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz świata przedstawionego[107]. W opowiadaniach „każde wypowiedziane zdanie podtrzymuje odrębność, ustanawia punkt widzenia narracji gdzieś poza opisywanym światem, w uniwersum kultury wyższej, podkreśla nieskłonność narratora do wtapiania się w społeczny

106 J. Birek, *Ekran świata*…, s. 331.

107 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie*…, s. 192.

pejzaż opisywanej wsi"[108]. W filmie język „centrum", którym posługuje się Andrzej, nie różni się od idiolektu mieszkańców wieloetnicznej prowincji.

A może różnice między filmem a literaturą nie są aż tak znaczące, skoro – jak zauważa Jarzębski – w „*Opowieściach galicyjskich* w miarę upływu narracji i rozwijania się wątku 'balladowego' »sygnały dystansu właściwe wcześniej opowiadaniu zacierają się i znikają: narrator wsiąka w świat, o którym mówi, niejako się z nim utożsamia«"[109]. W filmie kontakt z mieszkańcami Żłobisk stał się dla Andrzeja formą psychoterapii – szansą na przepracowanie traumy i duchowe (w sensie dosłownym[110]) odrodzenie („Jak tu przyjechałeś, to na niczym ci nie zależało"). Oparty na strategii mimikry proces nabywania prowincjonalnej tożsamości najlepiej ilustruje zmiana stosunku Andrzeja do kwestii kradzieży drzewa z państwowych lasów. Mieszkańcy kierują się opartą na prostych zasadach moralnością, której wykład daje Andrzejowi Lewandowski: „Chłopie, jak chcesz, żeby ci dupa marzła, to ja mu [Siwkowi, który przywiózł skradzione drzewo] powiem, żeby sobie poszedł. A jak wolisz mieć ciepło, to wkładaj kapotę, potniemy i po sprawie". Na kolejną wyprawę do lasu Lewandowski pójdzie już z Andrzejem („Ja tego nie widzę"). I od tego momentu w rolę[111] stróża prawa Andrzej będzie się wcielał jedynie z pobudek osobistych.

Podczas sympozjum, które odbyło się na Uniwersytecie Rzeszowskim w 2014 roku Andrzej Stasiuk podsumował pracę przy realizacji *Wina truskawkowego*:

> Straciłem kontrolę nad tym filmem, w pewnym sensie czułem się oszukany. To nie jest moje kino. Oddaję swoją książkę reżyserowi, on zrobi, co będzie chciał, czy powinienem mieć o to pretensje? Ale nie tak to sobie wyobrażałem. Ładny film, ale czegoś mu brakuje, coś z mojego świata przepadło. Ciemny duch galicyjski, czarny świat, który jest w książce, ciemność…[112].

---

108 J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, Kraków 1997, s. 143.

109 Tamże, s. 144.

110 Andrzej jest jedynym mieszkańcem Żłobisk, który widzi ducha Kościejnego. Zmarły tłumaczy to faktem, iż Andrzej jest obcy i nie do końca w duchy wierzy. Innym mieszkańcom Kościejny ukazywać się nie musi, bo rozpoznaliby go od razu.

111 O specyficznym stosunku do służbowych obowiązków świadczy wypowiedź komendanta policji: „Jest ofiara. Jest wykrywalność. A wy tutaj w policjanta chcecie się bawić".

112 D. Niezgoda i in., *Dzikość lektury*…, s. 23.

W *Winie truskawkowym* Jabłońskiego idealizacja stała się podstawową strategią oswajania prowincjonalnej „inności". Daleki od literackiego pierwowzoru, pozbawiony „galicyjskiej ciemności" obraz prowincji sprawił, że skierowane do Andrzeja (a w istocie do widza) pytanie filmowego Lewandowskiego: „A czy tu jest źle? Albo gorzej niż gdzie indziej?", okazało się pytaniem *stricte* retorycznym.

***

Reprezentacje prowincji w polskim kinie posttransformacyjnym przybierają formę heurystycznej fikcji rozpiętej pomiędzy „kolonialnym" fantazmatem zrodzonym w „centrum" (Smarzowski, Szumowska) a utopijną wizją źródła duchowej odnowy (Jabłoński). Zamieszkujący prowincję „tubylcy" ujmowani są w egzotyzującą ramę stanowiącą wyraz naiwnego przekonania, iż obcość może zostać zracjonalizowana i poddana kontroli[113]. Reprezentacje te noszą wszelkie znamiona stereotypu, który, dostarczając skróconej, uproszczonej metody poznania, wzmaga samozadowolenie ludzi, którzy czują się panami społecznego świata, rzutując nań własne wyobrażenie, własny system wartości, przekonanie o własnej kompetencji i zdolności do panowania nad rzeczywistością – tak dobrze znaną i tak pewnie ocenianą[114]. Pojęcie prowincji – i tej pogardzanej, i tej idealizowanej – pozostaje wciąż produktem typowo inteligenckim, związanym z postawą, którą Maria Janion nazwała „arystokratycznym gestem" kultury polskiej[115].

Bibliografia

Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Prowincja w kręgu mitów inteligenckich*, [w:] *Prowincja. Świat. Europa. Polska*, Lublin 2007.

Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.

113 B. Westphal, *Foreword*, [w:] *Geographical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, red. R. Tally, New York 2011, s. XII.

114 A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni…* s. 94.

115 J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Prowincja w kręgu mitów inteligenckich…*, s. 37.

Birek J., *Ekran świata. „Wino truskawkowe" Dariusza Jabłońskiego jako przykład adaptacji filmowej prozy Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.

Copik I., *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017.

Coverley M., *Psychogeography*, Harpenden 2018.

Dabert D., *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003.

Darnton R., *Wielka masakra kotów*, tłum. D. Guzowska, Warszawa 2012.

Dziadzia B., *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*, Gdańsk 2014.

Filipowicz K., *Moja kochana, dumna prowincja*, [w:] *Opowiadania*, Kraków 2017.

Giza B., *Wyspiański – Wajda – Smarzowski. Sto lat „Wesela"*, [w:] *Kino polskie po 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.

Gosk, H., *„Wychować się w momencie historycznego przełomu to żadna przyjemność…". O postzależnościowych aspektach polskiej prozy ostatnich lat*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.

Jamrozek-Sowa A., *Powietrze pełne duchów*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.

Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę*, Kraków 1997.

Jarzębski J., *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019.

Kledzik E., *Prowincjonalizowanie: twórczość Jurija Brězana, Wolfganga Hilbiga i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej*, Poznań 2013.

Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1995.

Maniewski M., *Hiena*, „Kino" 2007, nr 11.

Mrozek W., *Rozliczenie bez katharsis. „Demon" Marcina Wrony a reprezentacje zbrodni w Jedwabnem*, „Kwartalnik Filmowy" 2021, nr 116.

Nalepa M., *„Trzeba wciąż gdzieś jechać, wyruszać, przemierzać…" Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.

Niezgoda D. i in., *Dzikość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018.

Pietkiewicz B., *„Piątka z Bozywerka"*, „Polityka" 2013, nr 50.

Radkiewicz M., *„Młode wilki" polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków 2006.

Rosiak M., *Literacko-fotograficzne obrazy ludzi w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.

Ryś P., *Z chamskiej wsi do pańskiego miasta. O plebejskim dziedzictwie we* Wschodzie *Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.

Sekuła E., Szczepański M., *Między wioską a metropolią – dwie dekady polskiej prowincji*, [w:] *Peryferie i pogranicza. O potrzebie różnorodności*, red. B. Jałowiecki, S. Kapralski, Warszawa 2011.

Sierakowska J., *Nikt nie słucha. Reportaże o disco polo*, Poznań 2019.

Stasiuk A., *Dukla*, Czarne 1997.

Stasiuk A., *Opowieści galicyjskie*, Warszawa 1995.

Szczygielski M., *Czarny młyn*, Warszawa 2015.

Szymaniak M., *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, Wołowiec 2021.

Środa M., *Obcy, inny, wykluczony*, Gdańsk 2020.

Świątek R., *Szary Śląsk scenerią filmowego horroru*, „Rzeczpospolita" 2007, nr 257.

Westphal B., *Foreword*, [w:] *Geographical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, red. R. Tally, Palgrave MacMillan, New York 2011.

Wiśniewska A., *Szumowska. Kino to szkoła przetrwania*, Warszawa 2012.

Witkowski M., *Wymazane*, Kraków 2017.

Wolski J., *Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowych – spotkanie w pół drogi między wschodem a zachodem Europy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.

Wróblewski J., *Hiena*, „Polityka" 2007, nr 44.