



Jakub Majmurek: **Náše živé ruiny**

Český překlad: Izabela Szulc
Anglický překlad: Christopher Smith

Nasze żywe ruiny

W jednej ze scen „Szkłanego serca” (1976) Wernera Herzoga, filmu rozgrywającego się w osiemnastowiecznej Bawarii, pogrążający się w szaleństwie baron pyta swojego sekretarza, czy kiedyś fabryki staną się takimi samymi symbolami przeszłości, jakimi dziś są zamki, dawne średniowieczne warownie, symbole odchodzącej w przeszłość feudalnej rzeczywistości. Pytanie to zdradza dystans, jaki dzieło Herzoga dzieli od współczesnych nam czasów. Dla nas odpowiedź jest oczywista: fabryki, konstrukcje i struktury cywilizacji przemysłowej są dla nas od dobrych kilku dekad symbolami rzeczywistości, która zaczęła odchodzić w przeszłość kilka dekad temu. Fabryczne budynki, robotnicze osiedla, dawne szyby kopalń, jeśli nie zostają przerobione na centra handlowe lub lofty, przestrzenie wypoczynku bądź zasób na rynku nieruchomości, zmieniają się w ruiny, tak jak zmieniać się w nie kiedyś zaczęły nieużywane, nadgryzione przez czas, średniowieczne zamki.

Jest jednak jedna zasadnicza różnica. Romantyczni autorzy z czasów, w których rozgrywa się film Herzoga, patrzący z melancholijnym zachwytem na ruiny średniowiecznych opactw w Anglii zniszczonych w czasach Tudorów, patrzyli na przeszłość, która odeszła, dawno opuściła teraźniejszość, odwoływała się do czasów, do których nie było powrotu. Taka ruina z łatwością stać się mogła obiektem czystej, estetycznej kontemplacji. My z kolei patrząc na ruiny mierzymy się z przeszłością, która nie chce się zakończyć, ciągle tkwi we współczesności jak rana.

Kino i ruiny

Kino wydaje się medium ze względu na samą swoją naturę szczególnie predestynowanym do tego, by pokazać proces tworzenia się takiej „żywej ruiny”, osuwającej się w przeszłość, ale wciąż boleśnie wczepionej w teraźniejszość. Podstawowym czasem kina jest bowiem czas przeszły niedokonany. Fotografia utrwała obraz jednego punktu w czasie, kino sam upływ czasu, teraźniejszość, która staje się, ale nie może stać się do końca przeszłością.

Kino odkrywa żywe ruiny po drugiej wojnie światowej. Temat ten podejmuje szczególnie włoski neorealizm. Podstawowym tematem nurtu jest obraz włoskiego społeczeństwa jako zdewastowanej przez wojnę ruiny, niezdolnej złożyć się i rozpocząć życia na nowo. Ruiny w znaczeniu jak najbardziej dosłownym pojawiają się jako temat w filmie uważanym za jedno z arcydzieł nurtu, produkcji „Niemcy, rok zerowy” (1948) Roberto Rossellini. Zniszczony przez wojnę Berlin – kamienice zamienione w góry gruzu, walące się budynki, kadłuby

kamienic bez dachów i okien – stają się w nim tłem tragicznej historii niemieckiego chłopca, popychanego przez okupacyjną rzeczywistość do zbrodni i samobójstwa. W dziele Rosselliniego ruiny Berlina nie są w filmie granicą, która oddzielałaby nową niemiecką rzeczywistość od nazistowskiej przeszłości – są wymownym znakiem trwania przeszłości, ciągle zatruwającej teraźniejszości, tak jak umysł głównego bohatera zatruwa wierny nazistowskim ideom dawny nauczyciel.

Gilles Deleuze w neorealizmie dostrzegał przełomowy nurt w historii kina, w którym rozkładowi ulega język klasycznego kina amerykańskiego (kina „obrazu-ruchu”), opartego o działanie, akcję, bohatera zmierzającego do celu. Zamiast tego neorealizm proponuje obrazy bezruchu, teraźniejszości, która nie może oderwać się od przeszłości, bohaterów włóczących się bez celu po zrujnowanej – metaforycznie lub realnie – przestrzeni.

Długie trwanie polskich ruin

Ruiny są też naturalnym pejzażem dla powojennego kina polskiego. Stolica kraju, Warszawa, została niemal doszczętnie zniszczona w trakcie wojny i dwóch powstań – pierwszego w żydowskim getcie wiosną 1943 roku i drugiego z sierpnia 1944 roku. Ruiny Warszawy są tłem dla pierwszych polskich filmów. „Ulica graniczna” (1948) Aleksandra Forda pokazuje w finale zagładę warszawskiego getta trakcie powstania ’43 roku. „Skarb” (1948) Leonarda Buczkowskiego, pierwsza powojenna polska komedia, rozgrywa się w ocalałej z pożogi kamienicy, gdzie z powodu panującej w zrujnowanym mieście ciasnoty mieszkaniowej, w jednym lokalu tłoczy się grupa obcych sobie osób, włączonych w intrygę z tytułowym skarbem, ukrytym wśród ruin i gruzowisk.

Pozostawione przez wojnę ruiny z pełną siłą przemawiają jednak dopiero dekadę później, w filmach Szkoły Polskiej – nurtu, który dzięki destalinizacji mógł zrzucić gorset realizmu socjalistycznego i dokonać próby rozrachunku z wojenną historią. „Kanał” (1957) Andrzeja Wajdy przedstawia Warszawę z czasów powstania 1944 roku jako wielką ruinę, krajobraz po apokalipsie. W pierwszych ujęciach, na których wyświetlane są napisy czołówki, widzimy tworzące się w miejscu ulic wąwozy zbudowane z gruzów, niemieckich żołnierzy podpalających kamienice, sypiące się budynki. W następnej obserwować możemy powstańczy oddział przemieszczający się przez zrujnowane miasto. Na gruzowisku oddział znajduje na wpół rozwalony fortepian, wyglądający w tym krajobrazie jak surrealistyczna instalacja artystyczna. Ruiny miasta są jednocześnie ruinami kultury i cywilizacji.

Partyzanci schodzą do sieci miejskiej kanalizacji. W coraz bardziej kontrolowanym przez niemiecką armię mieście jest ona względnie najbezpieczniejszym sposobem przemieszczania się. Kanał jest jednocześnie u Wajdy miejscem ostatecznym, zmuszającym do zerwania masek, ogłaśniającym bohaterów, stawiającym ich przed najbardziej ważkimi, egzystencjalnymi wyborami, gdzie stawką jest biologiczne przetrwanie.

Także w kolejnym filmie Wajdy, „Popiele i diamencie”, ruiny stanowią znaczącą scenografię. W jednej z kluczowych scen z filmu Maciek Chełmicki – partyzant antykomunistycznego podziemia, któremu dowódcy wydali rozkaz zabicia szefa lokalnej komórki partii, Szczuki – rozmawia w zrujnowanym kościele z poznaną w hotelowym barze dziewczyną, Krystyną. Pamiętne ujęciu przedstawia na pierwszym planie zwisającą głową w dół figurę Chrystusa, za którą widzimy dwójkę rozmawiających wśród ruin młodych ludzi.

Dziewczyna reprezentuje szansę innego życia dla Maćka – porzucenia skazanej na klęskę walki z komunistami, szansę miłości, stabilizacji, wyjścia z podziemia. Maciek jednak ostatecznie odrzuca tę możliwość. Wykonuje rozkaz, zabija Szczukę, który zostaje przedstawiony widzom jako uczciwy, ideowy komunista, weteran wojny domowej w Hiszpanii. Maciek wykonanie rozkazu przypłaca życiem – ginie na wysypisku, na śmietniku historii.

Symbolizowana przez ruiny przeszłość nie może bowiem stać się w kinie Szkoły Polskiej przeszłością. Ciągłe roztacza nad bohaterami tego kina śmiertelny czar, zmusza ich do walki o straconą sprawę. Tak jak Maciek Chełmicki wybiera śmierć na śmietniku zamiast możliwego szczęścia w miłości, tak dowódca powstańczego oddziału z „Kanału” wraca w ostatniej scenie filmu w miejskie kanały, szukać swoich żołnierzy, odrzucając możliwość bezpiecznej ucieczki.

Ruiny, które nie chcą stać się przeszłością nawiedzają polskie kino po dziś dzień.

Obraz zniszczonej powstaniem Warszawy roku ‘44 powraca w „Mieście ‘44” (2014) Jana Komasy. Film pokazuje młodych ludzi, nastolatków, właściwie ciągle dzieci, które niesione patriotycznym entuzjazmem – i gromadzącym się przez lata niemieckiej okupacji poczuciem upokorzenia – „idą do powstania”. Wojna okazuje się jednak bardzo odległa od ich wyobrażeń. Nieuzbrojeni, źle wyszkoleni powstańcy zderzają się ze ścianą, wojska niemieckie dosłownie ich masakrują, Warszawa broniona zacięcie przez niemieckie wojska zmienia się w ruinę.

W ostatniej scenie widzimy obraz współczesnej Warszawy: rozświetlonych nocą wysokościowców, nowoczesnej metropolii wznoszącej się na miejscu dawnej ruiny i miejsca hekatomb. Ten obraz można interpretować w dwóch kluczach. Z jednej strony, w duchu dominującej, narzuconej przez prawicę polityki historycznej jako potwierdzenie sensu powstańczego czynu. „Powstańcy może i przegrali z Niemcami w ’44 roku i zburzyli miasto, ale ich «ofiara» otworzyła drogę do współczesnej wolnej, demokratycznej, zamożnej Polski. Z drugiej strony obraz współczesnego miasta, wieńczący inscenizowany przez Komasę z wielką sprawnością festiwal zniszczenia, można odczytywać jako alegorię tego, jak wojenna przeszłość nie może stać się przeszłością w Polsce XXI wieku. Jak dawno odbudowane i usunięte ruiny Warszawy z lat 40. tkwią w polskiej wyobraźni jak niezabliźniona rana. Jak brak krytycznego przepracowania hekatomb powstania skutkuje szeregiem towarzyszących jego pamięci infantylnych fantazji spod znaku „dulce et decorum est pro patria mori”.

Najbardziej chyba przekonujący obraz ruiny zawieszony między przeszłością a przyszłością stworzył w polskim kinie Andrzej Żuławski w „Diable” (1972). Film – czytany alegorycznie jako ubrany w historyczny kostium obraz protestów studenckich i antysemickiej kampanii z 1968 roku – rozgrywa się w 1793 roku, w trakcie drugiego rozbioru Polski, w zajmowanej właśnie przez pruskie wojska Wielkopolsce. Tajemniczy nieznajomy uwalnia z klasztoru Jakuba, niedoszłego królobójcę. Daje mu do ręki brzytwę i listę zdrajców, którzy doprowadzić mieli do upadku ojczyzny.

Cały film jest somnambuliczną, halucynacyjną podróżą Jakuba, usiłującego wypełnić powierzoną mu misję. W swojej wędrówce młody mężczyzna trafia do swojego domu rodzinnego. Jest nim typowy polski dwór, najbardziej polska forma w architekturze, symbol polskości, a przynajmniej hegemonicznej kultury szlacheckiej. Gdy widzimy dwór

w pierwszych ujęciach, ukazujących fasadę budynku, wydaje się solidną budowlą, rodzinnym gniazdem zapewniającym poczucie bezpieczeństwa, zakorzenienia, statusu. Z bliska dwór okazuje się jednak ruiną. Strawił go niedawno pożar. Wnętrze ukazuje osmalone ściany. Część konstrukcji została całkowicie zniszczona, niektóre komnaty pozbawione są ścian, domowa przestrzeń otwiera się na otaczający dwór krajobraz, deszcz, wiatr i zimno. Budowla nie daje schronienia, widać, że pożar rozpoczął proces gnicia.

W kilku scenach w nadpalonym dworze Żuławski tworzy wizualnie fascynujący alegoryczny obraz hegemonicznej, post-szlacheckiej kultury polskiej. Zdolnej przetrwać upadek Rzeczypospolitej Szlacheckiej, zabory i wymuszoną przez nią forsowną modernizację, eksperyment międzywojennej Polski z demokracją parlamentarną i nowoczesną dyktaturą, wojnę i PRL. Ciągłe trwającej jako ruina, odmawiająca odejścia w przeszłość, wszczepiona także w naszą w teraźniejszość.

Zona albo przeszłość niezdolna odejść

Obraz, który stanowi kluczową matrycę współczesnych filmowych przedstawień ruin nie pochodzi jednak ani z neorealizmu, ani z kina polskiego. Przynosi go „Salker” (1979) Andrieja Tarkowskiego. Film rozgrywa się w Zonie, obszarze powstałym wokół miejsca, gdzie rozbił się statek obcych. W Zonie zawieszeniu ulegają normalne reguły fizyki i chemii, życia ewoluuje niezwykle, jakby nieziemskimi torami. Zona jest przestrzenią zetknięcia z niesamowitym, tym, co wymyka się ludzkiemu racjonalnemu poznaniu, ze sferą, którą kiedyś opisywały religie.

Zona wygląda przy tym jak wielka post-przemysłowa ruina. Przestrzeń, która po wycofaniu przemysłu i całej zbudowanej wokół niego struktury społecznej osuwa w cywilizacyjną degradację. Tarkowski kręcił „Stalkera” w takiej właśnie przestrzeni wokół rzeki Jägala w pobliżu Tallina. Składały się na nią między innymi zniszczona podczas wojny elektrownia, niedziałająca rafineria oraz papiernia, ciągle odprowadzająca odpady do rzeki. Tarkowski pokazuje rozpad przemysłowej cywilizacji, wobec którego ratunku upatruje w religii, doświadczeniu duchowym – reprezentowanym przez tytułowego bohatera.

W tym samym 1979 roku wybory w Wielkiej Brytanii wygrywa Margaret Thatcher. Symbolicznie kończy się era keynesowskiego konsensusu między pracą a kapitałem w krajach zachodnich, w rozwiniętych gospodarkach rozpoczynają się procesy deregulacji, otwierania granic, finansjalizacji – co łączy się ze zmierzchem przemysłu i całej opartej na przemyśle formy społecznienia.

W filmie Bena Wheatleya „Wieżowiec” (2015) tę keynesowską nowoczesność reprezentuje tytułowy budynek. W zamyśle projektanta ma on zapewnić mieszkańcom wszelkie nowoczesne udogodnienia, racjonalnie, zgodnie z potrzebami i zasadami sprawiedliwości społecznej gwarantując każdemu mieszkanie w utopijnej, egalitarnej przestrzeni. W wieżowcu szybko jednak odradzają się stare, tkwiące głęboko w feudalizmie społeczne hierarchie, utopię rozsadzają narastające konflikty i przemoc. W końcu niekontrolowane rozruchy zmieniają nowoczesną budowlę w ruinę. W ostatniej scenie filmu obrazowi tej ruiny towarzyszy radiowa transmisja przemówienia Margaret Thatcher, zapowiadającego neoliberalną rewolucję lat 80.

Te ruiny keynesowskiej nowoczesności nie chcą się jednak usunąć w przeszłość. Tkwią w teraźniejszości jak rana, wyrzut, wspomnienie po obietnicy innej przyszłości, która nigdy się nie zmaterializowała. Żadna pozwalająca na optymizm przyszłość nie chce się przy tym wśród narodzić wśród tych ruin. Miastem, w którego kinowych reprezentacjach ten problem stawiany jest przez kino najwyraźniej, jest Detroit. Niegdyś serce amerykańskiego przemysłu samochodowego, dzięki godziwie płatnym, uzwiązkowionym, stabilnym pracom w przemyśle zdolne utrzymać bardzo szeroką klasę średnią. Dziś miasto od lat na skraju bankructwa, dotknięte najpierw przez deindustrializację, następnie odpływ bogatszych mieszkańców na przedmieścia, wreszcie przez kryzys finansowy 2008 roku, który szczególne piętno odcisnął na detroickim rynku nieruchomości. Słowem, idealna sceneria dla kina społecznego. Albo kina grozy.

W należącym do tego gatunku „Nie oddychaj” (2016) Freda Álvareza widzimy miasto bez przyszłości i bez perspektyw, gdzie grupa młodych ludzi, by jakoś związać koniec z końcem obrabia domy tych, którym jeszcze coś zostało. Pewnego dnia trójka bohaterów dostaje zlecenie na włamanie, które może ich ustawić na długo: mają obrabować dom starszego weterana, który stracił w Iraku wzrok. Mężczyzna trzyma podobno w domu gotówkę ze sporego odszkodowania jakie dostał za śmierć córki w wypadku. Weteran mieszka w dzielnicy przeoranej przez wszystkie detroickie kryzysy. Większość mieszkańców się z niej wyniosło, domy stoją w ruinie, wokół nie ma żywego ducha, dom weterana wydaje się jedyną nadającą się do zamieszkania budowlą w przestrzeni kilku przecznic. Młodym przestępcom wydaje się on łatwym celem, jak to jednak często bywa w horrorach, okaże się śmiertelną pułapką.

W jednym z głośniejszych filmów grozy poprzedniej dekady, „Coś za mną chodzi” (2014) Davida Roberta Mitchella, Detroit jest tłem dla horroru, jaki przeżywa grupa młodych ludzi, prześladowana przez tajemnicze monstrum czy też może ducha. Istota ta „przenosi” się na kolejne przenosi się drogą płciową. Osoba prześladowana przez widmo może uwolnić się od niego „przekazując” go następnej osobie z jaką odbędzie stosunek seksualny. Trzeba jednak się spieszyć, jeśli widmo wcześniej nas fizycznie złapie, skończy się to śmiercią.

Akcja filmu zawiązuje się w zrujnowanej fabryce Packarda, miejscu, gdzie kiedyś powstawały najbardziej chyba luksusowe samochody produkowane w Detroit. Główna bohaterka, Jaimie, budzi się przywiązana do biurowego krzesła po nocy spędzonej z niedawno poznanym chłopakiem. Chłopak tłumaczy jej, że będzie teraz prześladowana przez widzianą tylko przez nią istotę, przybierającą znaną jej postać. Zrujnowane Detroit i okolice, miasto, które wydaje się nie mieć przyszłości, dopełnia w filmie Mitchella portret młodych, niemogących się uwolnić od własnej przeszłości bohaterów, terrorizowanych przez widmo będące ucieleśnieniem ich traum, emocjonalnych ran, zdrad i krzywd.

Detroit jest wreszcie miejscem, gdzie mieszka para wampirów z komediowego horroru „Tylko kochankowie przeżyją” (2013) Jim Jarmusha. Na przemysłowe ruiny miasta patrzą jak esteta z XVIII wieku na zrujnowane zamki. Żyją w swoim świecie, wypełnianym przez ikony dwudziestowiecznej popkultury, dawne figury buntu i transgresji. Te wszystkie teksty dwudziestowiecznej kultury pozbawione są jednak życia, przypominają figury w muzeum, są częścią kultury wyczerpania, wiecznego cytatu i remiksu – tylko taka może kwitnąć wśród ruin, gdzie żadna przyszłość nie może się narodzić.

Pod pękającą kopułą

W najbardziej pamiętnej scenie pierwszej „Planety małp” (1968) Franklina J. Shaffnera, grany przez Charltona Hestona astronauta Taylor odkrywa przerażającą prawdę o tytułowej planecie. Gdy opuszcza małpią społeczność, oddala się w nieznane, jego oczom ukazuje się zakopana do pasa w piachu ruina Statui Wolności. Taylor pojmuję, jaką tajemnicę starały się przed nim ukryć małpy: planeta, na której się znalazł to nie odległe ciało niebieskie, ale Ziemia przyszłości, gdzie ludzkość wyginęła, a jej miejsce zajęły małpy.

Ten obraz jest równie ważny dla współczesnego rozumienia przez kino ruin co Zona ze „Stalkera”. Jeśli współczesna kultura tworzy wyobrażenia przyszłości, to głównie postapokaliptyczne, przedstawiające całkowitą zagładę znanego nam świata. W ostatniej dekadzie przemysł filmowy przyniósł całą serię obrazów pokazujących zagładę ludzkości: z powodu inwazji obcych, katastrof naturalnych, katastrofy jądrowej, czy po prostu rozpadu społeczeństwa osuwającego się w barbarzyństwo. Perspektywa katastrofy klimatycznej nadaje nawet najbardziej nieinspirującym artystycznie i intelektualnie z tych obrazów szczególnej aktualności.

Sytuację przeczuwanej, zbliżającej się apokalipsy, która zostawi po sobie tylko ruiny znanej nam ludzkiej cywilizacji, najlepiej być może oddaje polski film „O-bi, o-ba, koniec cywilizacji” (1984) Piotra Szulkina. Rozgrywa się on w świecie zniszczonym przez długotrwałe wojny jądrowe. Powierzchnia planety nie nadaje się do życia z powodu promieniowania. Ocaleni tłoczą się w podziemnym schronie – nie wiadomo, czy na Ziemi są jeszcze inne, podobne. Podziemnym społeczeństwem próbuje rządzić autorytarna władza, robi to jednak nieudolnie, społeczeństwo wymyka się jej z rąk. Kwitnie czarny rynek, obszary hedonistycznego użycia, rozkwita religia, obwieszczaająca przyjsie Arki, która ocali wszystkich stłoczonych pod ziemią i zabierze ich do miejsca wolnego od promieniowania i innych skutków wojny. Wszyscy wiedzą jednak, że tak naprawdę zbliża się nie Arka, ale koniec: kopuła bunkra stopniowo pęka i wkrótce śmiertelne promieniowanie dotrze do podziemnego świata.

Tak jak bohaterowie Szulkina czujemy dziś, że najważniejsza jest ruina, która dopiero nadchodzi: powolne pękanie oswojonego, zapewniającego nam bezpieczeństwo świata, naciskanego przez kryzys klimatyczny i inne kryzysy. Tak jak kino wyrosło z neorealizmu pokazywało ruiny będące znakiem przeszłości ciągle ciężącej nad teraźniejszością, tak współczesne postapokaliptyczne obrazy przywołują przyszłe katastrofy i przyszłe ruiny, które – jak mamy poczucie – już tak naprawdę nadeszły, tylko nie potrafimy na razie ich dostrzec. Czy da się wyjść poza ten obraz ruin? Wyjść poza nie ku nowym utopijnym obrazom? Cała kultura, nie tylko kino, wydaje się głęboko potrzebować takie nowego otwarcia, a jednocześnie nasza zbiorowa wyobraźnia wyraźnie wydaje się w tej kwestii jakby sparaliżowana.

Jakub Majmurek (1982) jest polskim krytykiem filmowym, eseistą i dziennikarzem. Oprócz filmu zajmuje się również literaturą i sztukami plastycznymi. Publikuje m.in. w Tygodniku Powszechnym, Gazecie Wyborczej, Oko.press, Aspen Review, Kinie czy na Filmwebie. Jego ostatnią książką jest „Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej” (wyd. Krytyka Polityczna i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2015, redakcja wspólnie z Łukaszem Rondudą). Jest związany ze środowiskiem Krytyki Politycznej.

Jakub Majmurek (nar. 1982) je polský filmový kritik, esejista a novinář. Kromě filmu se věnuje také literatuře a výtvarnému umění. Publikuje mj. v novinách a časopisech Tygodnik Powszechny, Gazeta Wyborcza, Oko.press, Aspen Review, Kino a na Filmwebu. Jeho zatím poslední knihou je Kino-umění. Kinematografický obrat v současném polském umění (Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej, vyd. Krytyka Polityczna a Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2015; editor, spolu s Łukaszem Rondudou). Patří do okruhu kolem časopisu a nakladatelství Krytyka Polityczna.

