

Ewa Mazierska

University of Central Lancashire / Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-4385-8264

Emigracja à la Jerzy Skolimowski

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.01>

Streszczenie

Jerzy Skolimowski jest jednym z polskich reżyserów, którzy znaczną część swego życia spędzili za granicą. Artykuł ukazuje, jak doświadczenie emigracji, jego własnej oraz innych Polaków, ujawnia się w jego filmach – zwłaszcza w dwóch filmach z lat osiemdziesiątych: *Fucha* (*Moonlighting*, 1982) i *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984). Artykuł kończy się krótkim przedstawieniem motywu obcego w późniejszych filmach Skolimowskiego, takich jak *Essential Killing* (2010) oraz *EO* (2022). W artykule rozważane są również autobiograficzne motywy twórczości Skolimowskiego. W analizie akcent postawiony został na obraz bohaterów oraz ścieżki dźwiękowe filmów służące jako sposób przybliżenia widzowi alienacji protagonistów.

Słowa kluczowe

Jerzy Skolimowski; emigracja; *Fucha* (*Moonlighting*, 1982); *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984); autobiografizm; alienacja.

Jerzy Skolimowski jest jednym z polskich reżyserów, którzy znaczną część swego życia spędzili za granicą. Do grupy tej należą także Roman Polański, Walerian Borowczyk, Andrzej Żuławski i Paweł Pawlikowski, by wymienić tylko tych najbardziej znanych, którzy wyjechali z Polski w czasach PRL-u. Tym, co odróżnia Skolimowskiego od tamtych reżyserów, jest paradoks jego międzynarodowego sukcesu – zawdzięcza on go w najwyższym stopniu filmom zrealizowanym w Polsce, przede wszystkim swym późnym dziełom: *Essential Killing* (2010) i *EO* (2022). Kolejny, powiązany z tym paradoks związany jest z tym, że jego polskie filmy robią wrażenie bardziej uniwersalnych niż te, które zrealizował za granicą. Zagraniczne produkcje, a zwłaszcza *Fucha* (*Moonlighting*, 1982), *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984) oraz prolog do *Ręk do góry* (1967, premiera 1985) należą z kolei do najbardziej osobistych dzieł artysty, gdyż ich treścią jest to, co określić można „dolą polskiego emigranta”, z akcentem na „polskiego”. Pozostali z wymienionych wyżej twórców albo w ogóle nie byli zainteresowani tym tematem, jak Borowczyk, albo próbowali go zuniwersalizować, jak Polański. W dalszej części tego eseju spróbuję pokazać formy doświadczenia emigracji, które ujawniają się w tych dziełach. W tym celu warto przypomnieć okoliczności wyjazdu reżysera z Polski.

Cena wierności sobie

Skolimowski zadebiutował w 1964 filmem *Rysopis*, przedstawiającym miejskie peregrynacje młodego bohatera, Andrzeja Leszczyca. Szuka on swej drogi życia po relegowaniu z uniwersytetu. W tym sensie podobny jest do autora, który zanim wstąpił do szkoły filmowej, miał się różnych zajęć. Skolimowski zagrał główną rolę, co jeszcze zwiększyło możliwość odczytania dzieła według autobiograficznego klucza. Kolejne filmy reżysera nakręcone zostały w bardzo krótkich odstępach czasu, *Walkower* (1965), *Bariera* (1966) i *Ręce do góry* (1967); składają się one – wraz z *Rysopisem* – na „tetralogię Skolimowskiego”, jak ją określają historycy kina¹.

1 T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 331. Pierwszy polski rozdział w twórczości Skolimowskiego przedstawiany jest w szczegółach między innymi w następujących publikacjach: J. Uszyński, *Jerzy Skolimowski o sobie: Całe życie jak na dłoni*, „Film na Świecie” 1990, nr 379, s. 3–47. K. Klejsa, *Jerzy Skolimowski: gry, maski, tęsknoty, ucieczki... (Cztery spojrzenia na wczesną twórczość)*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004; I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Izabelin 2005; E. Mazierska, *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist*, New York, Oxford 2010.

Skolimowskiemu udało się nakręcić tak osobiste filmy, między innymi ze względu na czas jego debiutu. Nastąpił on po uwiądzie dwóch paradygmatów, które dominowały w polskim kinie po II wojnie światowej: realizmu socjalistycznego i szkoły polskiej. Oba te nurty, choć pod wieloma względami odmienne, podobne były w tym, że uprzywilejowały doświadczenie pokoleniowe nad jednostkowym. Pewne zmęczenie problemami generacyjnymi i narodowymi oraz „mała stabilizacja Gomułki” sprzyjały zwróceniu się ku samemu sobie. Tym samym filmy Skolimowskiego były odpowiedzią na zaistniałe zapotrzebowanie, podobnie jak muzyka jazzowa z jej skłonnością do improwizacji, z której reżyser skądinąd czerpał obficie w swych wczesnych filmach. Jednocześnie wielkim tematem w tym okresie były polskie mitologie, zwłaszcza mitologia wojny i chrześcijaństwa². Bohater Skolimowskiego próbuje znaleźć swe miejsce w odniesieniu do tych mitologii, z jednej strony je odrzuca, z drugiej nie może całkowicie uwolnić od ich „siły przyciągania”.

Ręce do góry można za naturalne zamknięcie tematu poszukiwania własnej drogi, gdyż wydarzenia fabularne rozgrywają się głównie w czasie przeszłym. Film ten można określić jako dzieło rozrachunkowe, gdyż bohater dokonuje w nim rozliczenia z polskim stalinizmem, swym pokoleniem, którego młodość przypadła na ten okres, kolegami ze studiów i wreszcie – sobą samym. Zgodnie z opinią władz, w tym rozliczaniu reżyser poszedł za daleko. Cenzura zażądała wycięcia kluczowej sceny, w której bohaterowie przez pomyłkę dodają dwie pary oczu do gigantycznego plakatu Stalina. Skolimowski nie wyraził zgody na taką ingerencję i opuścił kraj. Jego historia jest w pewnym sensie powtórzeniem historii Polańskiego, który wyjechał z Polski po krytyce *Noża w wodzie* (1962) przez Władysława Gomułkę; zapowiada również dzieje Żuławskiego, który także wyjedzie w efekcie kłopotów z decydentami kinematografii. A jednak okoliczności wyjazdu z kraju tych reżyserów są odmienne. Polański i Żuławski wiedli żywot kosmopolitów, mieszkając jeszcze w Polsce. Trudno wręcz sobie wyobrazić, że w którymś momencie nie spróbowaliby oni swego szczęścia za granicą, nawet gdyby polityczna cenzura i władze traktowały łagodniej ich polityczne transgresje, przekraczanie budżetu i nieterminowość produkcji. Gdy chodzi o Skolimowskiego, przypuszczam, że jego kariera przypominałaby raczej karierę Andrzeja Wajdy, który wprawdzie zrealizował kilka ze swych filmów poza granicami Polski, utrzymując jednak bazę w ojczyźnie. Zwróćmy uwagę: Skolimowski realizuje *Start (Le Départ)* w 1967 roku w Belgii i nowelę *Dwudziestolatki* z filmu kolektywnego *Dialog 20-30-40* z 1968 roku na Słowacji. Po realizacji

2 K. Eberhardt, *Skolimowski*, „Kino” 1967, nr 3, s. 18-19; I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006, s. 236.

każdego z tych filmów, artysta powraca do Polski. Gdy zaś wyjedzie na dłużej, poświęca kilka dzieł ważnemu polskiemu tematowi – emigracji.

Cena kontynuacji zawodu

Emigracja stanowi jeden z ważniejszych tematów polskiej kultury, choćby ze względu na fakt ogromnej liczby polskich emigrantów. Jak zauważa Norman Davies, liczyć ich trzeba w milionach, a nie tysiącach (a potomków polskich emigrantów najpewniej w dziesiątkach milionów). Drugim powodem jest ogromne znaczenie twórczości emigrantów dla polskiej kultury artystycznej i filozoficznej. Dotyczy to zwłaszcza tych, którzy opuścili Polskę po dziewiętnastowiecznych powstaniach, tworząc tak zwaną Wielką Emigrację, na czele z Adamem Mickiewiczem, który na obczyźnie napisał *Pana Tadeusza*³. Emigranci ci w zbiorowej świadomości funkcjonują jako arcy-Polacy, którzy o Polsce wiedzą więcej i dbają o nią bardziej niż ci, którzy nie opuścili jej terytorium. Ważna dla polskiej kultury jest także emigracja po II wojnie światowej, określana mianem Drugiej Wielkiej Emigracji⁴.

Polских emigrantów podzielić można na dwie główne kategorie: politycznych i ekonomicznych⁵. Emigracja polityczna ma jednak zawsze wymiar ekonomiczny, a ekonomiczna – polityczny. Emigranci polityczni muszą bowiem z czegoś żyć, a emigranci ekonomiczni, zwłaszcza gdy jest ich wielu, wpływają na politykę kraju, w którym się znaleźli. Dwa najważniejsze, z punktu widzenia obrazu emigracji, filmy Skolimowskiego, *Fucha* i *Najlepszą zemstą jest sukces*, dotyczą odpowiednio tych dwóch typów emigracji: pierwszy ekonomicznej, drugi politycznej⁶. Zarazem jednak pokazują one ich powiązanie. To samo dotyczy prologu do *Rąk do góry*, zrealizowanego – podobnie jak tamte filmy – na początku lat osiemdziesiątych. Warto pamiętać, że filmy te nakręcone

3 N. Davies, *God's Playground: A History of Poland, 1795 to the Present*, Oxford 2005, s. 202.

4 R. Moczko, *Emigration and Its Cultural Legacy in Twentieth-Century Polish Intellectual History*, [w:] *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*, red. T. Trojanowska et al., Toronto 2019, s. 245-257.

5 N. Davies, dz. cyt., s. 202.

6 Pozostawiam tu kwestię tego, czy bohaterów *Fuchy* zakwalifikować można jako emigrantów, biorąc pod uwagę, że przyjechali oni do Londynu nie z planem pozostania tam na stałe, ale z zamiarem powrotu do ojczyzny po zarobieniu odpowiedniej sumy pieniędzy. Współcześnie, ten typ emigracji określa się jako "emigrację wahadłową". Por. N. Glick Schiller, L. Basch, C. Blanc-Szanton, *Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration*, [w:] Glick Schiller et al., *Towards a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York Academy of Sciences, New York, 1992, s. 1-24.

zostały kilkanaście lat po wyjeździe reżysera z Polski. W międzyczasie zrealizował on kilka filmów, które trudno zakwalifikować do jednej kategorii. Jest wśród nich film kostiumowy *Przygody Gerarda* (*The Adventures of Gerard*, 1970), horror *Wrzask* (*The Shout*, 1978), lekko absurdałna adaptacja powieści Nabokova *Król, dama, walet* (*King, Queen, Knave*, 1972) i film wpisujący się w falę *Swinging London* *Na samym dnie* (*Deep End*, 1970). Wiele z tych filmów to koprodukcje, tworzone w ciekawych okolicznościach, na których przedstawienie brakuje tu miejsca. Z pewnością wszystkie odzwierciedlają zainteresowania reżysera z danego okresu, ale także pokazują, że twórca pracujący za granicą, w systemie rynkowym, zwłaszcza na początku kariery, nie może sobie pozwolić na wybredność – musi on myśleć o tym, co zadowoli producentów i publiczność. Jest to cena za możliwość kontynuowania zawodu⁷. Tworzenie kolejnych trylogii czy tetralogii o sobie samym, czy nawet obsadzanie Polaków w głównych rolach, nie było dla Skolimowskiego realną opcją. Raczej musiał udowodnić, że potrafi sobie dać radę w różnych okolicznościach, co mu się udało, nawet jeśli żaden ze zrealizowanych wtedy filmów nie stał się wielkim sukcesem kasowym.

Sytuacja Skolimowskiego zmieniła się na początku lat osiemdziesiątych, z dwóch powodów. Po pierwsze, Polska w tym czasie dostała się na czołówki gazet, najpierw z powodu ruchu „Solidarności”, a potem w konsekwencji wprowadzenia stanu wojennego. Miliony ludzi na całym świecie poczuli więź z Polakami, którzy zdobyli się na odwagę odrzucenia zniechęconego systemu społecznego. Temat polski stał się zatem przynajmniej na chwilę tematem międzynarodowym. Po drugie, pozycja Skolimowskiego na rynku zagranicznym, a także jego sytuacja finansowa nieco się ustabilizowała, dzięki czemu mógł on sobie pozwolić na powrót do polskich tematów. Rezultatem tych okoliczności są właśnie *Fucha* i *Najlepszą zemstą jest sukces*, które traktować można jako dyptyk Skolimowskiego oraz pewnego rodzaju kontynuację losu bohatera jego wcześniejszych polskich produkcji.

Emigracja jako doświadczenie bezdomności

Fucha przedstawia grupę robotników, którzy przyjechali do Londynu, by wyremontować dom pewnego bogatego Polaka, Szefa (Jerzy Skolimowski), na stałe przebywającego w Polsce. Posiadanie nieruchomości na Zachodzie było w czasach realnego socjalizmu nieosiągalnym dobrem nawet dla zamożnych Polaków. Można założyć, że ten przedmiot, na podobieństwo luksusowego jachtu, którym podróżuje po Mazurach dziennikarz sportowy w *Nożu*

7 Ciekawe z tej perspektywy są doświadczenia Romana Polańskiego zawarte w jego autobiografii (*Roman*), a także w licznych wywiadach, które można znaleźć na YouTube.

w *wodzie* Romana Polańskiego, wprowadzony został na potrzebę „sklejenia” fabuły, a nie w celu uwiarygodnienia ukazanych wydarzeń. Można też, jak przypisywano to Polańskiemu, uznać go za aluzję do bogactwa polskiej nomenklatury, która – na wzór zachodnich kapitalistów – dorobiła się, okradając klasę robotniczą. Wątek transferu środków z Polski na Zachód w tym okresie pojawia się jeszcze w innym filmie, reżyserowanym przez Polaka: mianowicie w *Misiu* (reż. Stanisław Bareja, 1981). Dom Szefa zinterpretować można również jako zapowiedź tego, co się wydarzy w Polsce po zakończeniu stanu wojennego (a także innych krajach dawnego obozu socjalistycznego po upadku socjalizmu państwowego, zwłaszcza w ZSRR), czyli wymiany władzy politycznej, którą cieszyła się nomenklatura, na władzę ekonomiczną, pozwalającą na tzw. „ustawienie się”, tak na Wschodzie, jak i na Zachodzie.

Robotnicy z filmu Skolimowskiego zgadzają się wyjechać do Londynu na „fuchę”, gdyż w tym czasie bardziej opłacało się pracować w Anglii niż w Polsce – dotyczy to również czasów współczesnych, choć różnice między polskimi i brytyjskimi zarobkami nie są już tak kolosalne, jak w czasach PRL-u. Powodem był wówczas bardzo wysoki kurs zachodnich walut na polskim czarnym rynku, co traktować można za miarę rzeczywistego stanu polskiej gospodarki i niskiego zaufania Polaków dla własnej waluty. Praca na obczyźnie – jak pokazuje Skolimowski – ma jednak wysoką cenę. Jest nią oddalenie od rodziny, zwiększony wymiar godzin i bardzo niskie warunki życia. Robotnicy z *Fuchy* muszą mieszkać w domu, który sami remontują. Biorąc pod uwagę fakt, że dom jest zrujnowany, bez podstawowych wygód, sytuacja mieszkaniowa bohaterów graniczy z bezdomnością. Zarazem jednak, paradoksalnie, muszą oni walczyć o możliwość pozostania pod tymczasowym adresem, gdyż jako nielegalnym gasterbeiterom grożą im kontrole władz i eksmisja. W pewnym momencie nawet barykadują się, aby uniknąć wysiedlenia.

Sprawę pogarsza dodatkowo fakt, że w czasie pobytu mężczyźni za granicą w Polsce wprowadzony zostaje stan wojenny, o czym dowiaduje się przywódca grupy, Nowak (Jeremy Irons), jedyny pracownik, który pozostaje w kontakcie z tajemniczym Szefem. Ukrywa on tę informację przed swoimi podwładnymi z obawy, że gdyby dowiedzieli się o stanie wojennym, podjęliby decyzję o natychmiastowym powrocie do Polski. Zarazem pieniądze, które Szef przeznacza na utrzymanie robotników, nie wystarczają nawet na najskromniejsze potrzeby. Nowak zostaje niejako zmuszony do „kombinowania”, aby z jednej strony zadowolić Szefa, a z drugiej nie narazić się nazbyt będącym pod jego nadzorem robotnikom, gdyż grozi to rebelią, a tym samym nieukończeniem pracy i najprawdopodobniej nieotrzymaniem za nią zapłaty. W tym celu z jednej strony próbuje on zmusić podwładnych do jeszcze wydajniejszej pracy, na przykład przestawiając ich zegarki, by przekonać ich, że spali dłużej niż w rzeczywistości, z drugiej zaś – do ograniczenia wydatków. W tym wypadku pomysłowość Nowaka polega głównie na okradaniu

supermarketów i domów towarowych. Nawet prezenty, które brygada Nowaka planuje zabrać do domu, aby obdarować nimi swe rodziny, zdobywane są w ten sposób.

Skolimowski podkreśla kontrast między biedą, doświadczaną przez polskich budowlanców a bogactwem, eksponowanym w sklepach, które Nowak odwiedza. Sprzyja temu świąteczny czas akcji filmu. W supermarkecie, w którym zaopatruje się Nowak, słychać ciągle reklamy różnych produktów, bożonarodzeniowe dzwoneczki i zniekształcone wersje pieśni stworzonych na tę okazję. W ten sposób reżyser pokazuje, że dostatek dóbr konsumpcyjnych, o którym Polacy zawsze marzyli „za komuny”, w istocie jest prostym, lecz okrutnym narzędziem stratyfikacji społecznej, gdyż dzieli ludzi na tych, których stać na te dobra, i tych, którzy nie mogą sobie na nie pozwolić. Podczas świąt wspomniany kontrast wyostrowa się. Emigranci z Polski znajdują się na samym dole konsumpcyjnej drabiny, gdyż mogą uzyskać dostęp do reklamowanych dóbr tylko nielegalnie. Związek bożonarodzeniowych dźwięków z konsumpcją jest szczególnie wyraźny w przypadku lombardu prowadzonego przez Hindusa lub Pakistańczyka, zapewne niewyznającego chrześcijaństwa. Ta postać puszcza bożonarodzeniową muzykę najpewniej w celu zwrócenia uwagi klientów.

Z biegiem czasu powtarzane dźwięki bożonarodzeniowego świętowania zaczynają brzmieć jak odgłosy apokalipsy. Wrażenie to pogłębiane jest zacieraniem się muzyki diegetycznej i ekstradiegetycznej. Większą część czasu słyszymy elektroniczny podkład, skomponowany przez Stanleya Myersa i Hansa Zimmera. Jego funkcją jest podkreślenie napięcia, które pojawia się wśród pracujących robotników, spowodowane wysoce alienującym, jakby powiedzieli marksiści, charakterem ich pracy. Są oni tak wyalienowani, ponieważ jako pracujący nielegalnie emigranci nie korzystają z praw wywalczonych przez związki zawodowe dla pracowników legalnych. Nawet gdyby takie prawa posiadali, nie byłoby w stanie z nich korzystać. Na przeszkodzie stanęłyby znowuż nieznanomość języka angielskiego, jak również „zadaniowy” charakter ich pracy. W tym sensie jednak praca polskich robotników z Anglii stanowi zapowiedź zmian w stosunkach pracy, które wprowadzono w okresie rządów Margaret Thatcher w Wielkiej Brytanii, a następnie zaadaptowano w innych krajach europejskich⁸. Podsumowywane są one terminami „postfordyzm” oraz „neoliberalizm”, obejmują zaś demontaż ekonomicznej struktury, na której oparty był powojenny porządek społeczny na Zachodzie, czyli dominacji wielkich fabryk, negocjowaniu płac przez związki zawodowe; silnych w takich dziedzinach, jak produkcja stali i samochodów, bliskości pracodawcy oraz pracownika oraz dużym

8 Por. S. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism: Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*, London 2001, s. 133-34.

udziale państwa w gospodarce narodowej⁹. W postfordowskiej, neoliberalnej ekonomii prawa pracownicze, a zwłaszcza prawo do strajku, zostały ograniczone, praca fizyczna straciła na znaczeniu i została w dużej mierze przeniesiona tam, gdzie może być wykonana taniej albo przez tych, którzy godzą się na pracę w gorszych warunkach, przede wszystkim emigrantów, zarówno legalnych, jak i nielegalnych¹⁰. Związek między pracodawcą i robotnikiem także uległ rozluźnieniu, co działa na korzyść pracodawcy, który w ten sposób zwolniony został z dyskomfortu przyglądania się eksploatacji pracowników. Polskiego Szefa, który każe Nowakowi po prostu wykonać robotę, porównać można do bossów korporacji, zarządzających zakładami pracy rozsianymi po całym świecie.

Alienacja polskich *gastarbeiterów*, jak zauważa Konrad Klejsa, spowodowana jest również metodami Nowaka, które naśladują metody stosowane wobec ludzi pracy przez polski aparat władzy:

Skolimowski precyzyjnie wyposaża Nowaka w patologiczne cechy PRL-owskiej władzy – reglamentującej żywność (*zapłacę im żarciem* – to jawna aluzja do systemu kartkowego) i łamiącej porozumienia pracownicze (obietuje premie, których nie będzie mógł wypłacić ‘)... Bohater krępuje dostęp do wiadomości (*Moi ludzie nie mogą się dowiedzieć tego, co ja wiem* – myśli już na początku, zanim zatai wiadomość o ogłoszeniu stanu wojennego), manipuluje informacją (*Spali trzy godziny. Żeby poczuli się lepiej, powiem im, że spali pięć*), ogranicza wolności osobiste (zamyka ich w mieszkaniu – *To jedyne miejsce, gdzie będą bezpieczni* – a następnie zabiera im paszporty), kontroluje i cenzuruje korespondencję¹¹.

Nie tylko Polakom jest źle w Londynie. Rodzimi mieszkańcy Londynu także czują się niedobrze w otoczeniu przybyszów. Obecność Polaków, na którą składa się ciągły hałas i nieporządek wokół domu, po pewnym czasie zaczyna działać na nerwy angielskim sąsiadom. W końcu wyzywają ich od komunistów i żądają powrotu do ojczyzny. Taki stosunek można uznać za zapowiedź resentymentu do fali przybyszów z Europy Wschodniej, która „wylała się” na Wyspy Brytyjskie po poszerzeniu Unii Europejskiej w 2004 roku, co *de facto* uważa się za jedną z głównych przyczyn Brexitu¹². Oceniając Anglików, Skolimowski przyjmuje jednak postawę gościa, a nie gospodarza – nie stara się poznać racjonalnych motywów niechęci Brytyjczyków. W takiej postawie znów

9 Por. D. Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford 2005.

10 Por. S. Žižek, dz. cyt., s. 134.

11 K. Klejsa, *Obcy we mnie, obcy wśród nas: Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach Jerzego Skolimowskiego (Fucha i Najlepszą zemstą jest sukces)*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 154.

12 Píše na ten temat Aga Skrodzka-Bates w kontekście filmu Krzysztofa Kieślowskiego „Biały”: *Clandestine human and cinematic passages in the United Europe: The Polish Plumber and Kieślowski’s hairdresser*, „Studies in Eastern European Cinema” 2011, nr 1, s. 75-90.

dopatrzyć się w tym można zapowiedzi dominującego dyskursu wokół Brexitu i szerszej emigracji do Wielkiej Brytanii, w którym wszelkie opory przeciwko akceptacji przyszłości interpretowane są jako objaw ksenofobii i rasizmu Brytyjczyków.

Być może Skolimowski dystansuje się wobec racji gospodarzy, gdyż uważa, że poznanie ich jest zadaniem niemożliwym dla gościa, co wyraża Nowak, mówiąc, że zna język tutejszych mieszkańców, ale nie wie, co mają na myśli, gdy z nim rozmawiają. Zarazem jednak, reżyser nie stara się zrozumieć przyjezdnych, nie daje im możliwości wypowiedzenia się. Głosy robotników z Polski pojawiają się bowiem tylko w tle. Przeważnie mruczą coś niewyraźnie, a ich rozmowy zagłuszane są łomotem siekier i młotów pneumatycznych. Widzimy i słyszymy ich zatem tak, jak słyszymy emigrantów – jako pozbawioną indywidualności, niezrozumiałą masę. Nieco metaforycznie można powiedzieć, że jedynym bohaterem *Fuchy*, który mówi pełnym głosem – nie tylko zewnętrznym, ale i wewnętrznym, gdyż pełni też funkcję narratora – jest Nowak. Postać ta zagrana została przez gwiazdę kina brytyjskiego, Jeremy Ironsa, utożsamianego z angielskością, a nawet językiem wyższych sfer, dzięki rolom szekspirowskim i serialowi telewizyjnemu *Brideshead Revisited* (reż. Charles Sturridge, Michael Lindsay-Hogg, 1981). Obsadzenie Ironsa w głównej roli i zredukowanie reszty brygady do bezimiennej masy wskazuje na to, że Skolimowskiemu zależało na dotarciu ze swym filmem w pierwszej kolejności do brytyjskiej i międzynarodowej inteligencji publiczności¹³, a nie polskiej, robotniczej diaspory. Dla naszych robotników taki portret mógłby być obraźliwy, zwłaszcza w kontekście ruchu Solidarności, którego awangardą była właśnie wielkoprzemysłowa klasa robotnicza.

W swych polskich filmach, nakręconych przed wyjazdem na Zachód, Skolimowski, jak już nadmieniałam, zmagał się z polską mitologią wojny i religii. Tym samym angażował się w porachunki romantyczne, jak jego starszy kolega, Andrzej Wajda. Trudno jednak znaleźć takie odniesienia w *Fusze*, mimo iż tradycje romantyczne są silne w polskiej diasporze, zwłaszcza tej mieszkającej w Wielkiej Brytanii, której życie kulturalne często ogniskuje się wokół kościoła. Wynika to, moim zdaniem, z tego, że aby myśleć o ojczyźnie na sposób romantyczny, trzeba dysponować pewnym minimum kapitału kulturowego. Brygada Nowaka, której życie zredukowane jest do pracy i walki o przetrwanie, nawet tego minimum nie posiada.

We wspomnianym wyżej artykule Klejsa wskazuje na powiązania biografii Skolimowskiego z treścią jego filmu, zauważając, że reżyser korzysta z kina, by stworzyć

13 Zatrudnianie gwiazd to typowa strategia twórców emigracyjnych, mająca na celu 'przebicie się' do pierwszej ligi twórców filmowych. W przypadku Ironsa, jak Skolimowski przyznał w przeprowadzonym przeze mnie wywiadzie, miał on dużo szczęścia, gdyż zatrudnił go tuż przed jego wielkimi sukcesami. Oznaczało to, że zgodził się zagrać w *Fusze* za stosunkowo niską gażę.

coś w rodzaju swej „alternatywnej biografii”¹⁴. Skolimowski kilka lat wcześniej kupił dom w Londynie i zatrudnił Polaków do jego remontu, w tym Eugeniusza Haczekiewicza, który odegra pewną rolę w tym i kolejnym filmie reżysera. Jak pamiętamy, Skolimowski pojawia się w epizodycznej roli Szefa Nowaka. Można z tego wysnuć wniosek, że twórca ma świadomość tego, jak mogłoby wyglądać jego życie, gdyby po nakręceniu *Ręk do góry* poddał się cenzurze i wyciął kontrowersyjne sceny. Granica między nonkonformizmem a konformizmem jest cienka, sugeruje artysta. Tworzenie sztuki pozwala ją jednak eksplorować i pozostać po właściwej stronie – nonkonformistycznej.



Il. 1. Fotos do filmu Jerzego Skolimowskiego *Fucha* (*Moonlighting*, 1982). Źródło: Alamy.

14 K. Klejsa, dz. cyt., s. 154.

Bez sukcesu, bez zemsty

Fucha okazała się artystycznym i w pewnym stopniu także finansowym sukcesem. Zdobyła, między innymi, nagrodę za najlepszy scenariusz na festiwalu w Cannes i wyróżnienie w plebiscycie na najlepszy film „Cahiers du Cinéma”. Zachęciło to Skolimowskiego do nakręcenia kolejnego filmu, poświęconego polskiej emigracji i stanowi wojennemu – *Najlepszą zemstą jest sukces*. Jego bohaterem uczynił Alexa Rodaka (Michael York), polskiego reżysera teatralnego o międzynarodowej renomie, której świadectwem jest otrzymana niedawno w Paryżu Legia Honorowa. Rodak wykorzystał tę nagrodę jako okazję do wyjazdu do Londynu, gdzie mieszkają jego żona i dzieci. W Londynie pragnie on wystawić awangardową sztukę poświęconą stanowi wojennemu. Uważa to za swój moralny obowiązek w obliczu tego, że jego rodacy w Polsce nie mogą tego zrobić z powodu cenzury. Projekt Rodaka jest idealistyczny, ale urzeczywistnienie go zmusza artystę do artystycznych i moralnych kompromisów. Jeden z nich polega na szukaniu wsparcia finansowego u bogatego pornografa o symbolicznym nazwisku Dino Montekurva. Takie koneksje nie są niczym szczególnym w świecie sztuki, a zwłaszcza wśród twórców rozpoczynających pracę za granicą – przykładem kariera Romana Polańskiego. Skolimowski przygląda się jednak takim relacjom z masochistycznym okrucieństwem. Rodak musi także zmagać się z urzędnikami bankowymi, którzy traktują go nieprzychylnie i szorstko, gdy ubiega się o kredyt, jak również z przedstawicielami miejskiego architekta, którzy wytykają mu, że remontowany przez niego nie spełnia architektonicznych standardów. Ta wrogość – sugeruje Skolimowski – wiąże się z tym, że jest cudzoziemcem.

Reżyser próbuje także zwerbować do swej sztuki polskich emigrantów, w większości pracujących nielegalnie w Londynie. Mają oni występować u niego jako statyści, odgrywając sceny uliczne ze stanu wojennego. W tym wypadku także widać rozdział między ambitnym i idealistycznym zamierzeniem a sposobem jego realizacji. Robotnicy nieufnie podchodzą do projektu Rodaka, czemu trudno się dziwić, biorąc pod uwagę, że nie mają oni wpływu na kształt planowanego dzieła, mają tylko realizować narzucony projekt. Ponadto, Rodak oczekuje, że wezmą udział w jego przedsięwzięciu za darmo. By zachęcić ich do pracy, gra z nimi w piłkę nożną. Można powiedzieć, że nie ma wielkiej różnicy między Szefem z *Fuchy* a Wielkim Artystą z *Sukcesu* – obaj eksploatują robotników, gdy tylko nadarzy im się taka okazja.

Praca nad sztuką prowadzi również do pogorszenia stosunków między Rodakiem a jego rodziną. Żona (Joanna Szczerbic) artysty obawia się, że nonkonformizm męża uniemożliwi obojgu powrót do Polski. Z kolei syn Adam (Michał Skolimowski; w napisach pojawia się pod pseudonimem Michael Lyndon) uważa pracę ojca nad

wystawieniem sztuki za przejaw pozerstwa i nieautentycznej miłości do Polski – na obczyźnie nie można bowiem kochać jej naprawdę, ponieważ nie można w takich warunkach stworzyć alternatywnej ojczyzny¹⁵. Z perspektywy polskiego romantyzmu jest to teza kontrowersyjna, gdyż wielkim polskim romantykiem, takim jak Chopin i Mickiewicz – w opinii ich polskich wielbicieli – udało się odtworzyć opuszczoną Polskę. Ba, stworzyli nawet „lepszą Polskę” niż ta, która istnieje w rzeczywistości. Według Adama, autentyczna miłość przejawia się pragnieniem powrotu do własnego kraju i urzeczywistnieniem tego pragnienia. Adam decyduje się zatem do Polski powrócić. W swym ostatnim monologu wewnętrznym wyznaje: *Nie chcę więcej substytutów. Chcę mieć prawdziwych wrogów. Chcę grać dla Polski i przyczynić się do tego, by wygrała.*

Historię, ukazaną w *Najlepszą zemstą jest sukces*, można uznać za wersję opowieści o Edypie, w którym ojciec i syn konkurują nie o prawdziwą matkę, ale matkę – ojczyznę. Ta matka, jak zauważa Maria Janion, dla polskich romantyków, których Alex i Adam wydają się być pogrobowcami, jest najwyższą wartością. Nie występuje ona jednak jako łagodna i opiekuńcza bogini, ale raczej byt demoniczny, który swoim wyznawcom nie pozwala na żaden inny obiekt miłości¹⁶.

Tak ojcu, jak synowi, udaje się zrealizować plany, ale koniec końców osiągają co najwyżej połowiczny sukces. Alex przygotowuje spektakl z polskimi robotnikami w roli anonimowych uczestników wydarzeń stanu wojennego, ale nie dane jest nam dowiedzieć się, czy sztuka była faktycznie sukcesem. Film bowiem kończy się w momencie premiery. Sądząc po fragmentach, pokazywanych w filmie, artystycznym sukcesem się ona nie stała, ponieważ zabrakło jej oryginalności i autentyczności. Sztuka Alexa bazuje bowiem na polskich kliszach romantycznych (trumna, pokryta czarnymi i czerwonymi kwiatami, figura Matki Boskiej) i eksperymentach Allana Kaprowa, amerykańskiego pioniera sztuki performance. O ile jednak eksperymenty Kaprowa były świeże w latach pięćdziesiątych, w latach osiemdziesiątych podobne happeningi robią wrażenie manierycznych i bombastycznych. Prawdopodobny brak późniejszej popularności sztuki wynika też z niskiego zainteresowania Brytyjczyków polskimi sprawami (Skolimowski zwraca na to uwagę także w materiałach, które dołączył do *Ręk do góry*, gdy przygotowywał film do opóźnionej premiery).

Adam wraca do Polski, przebrany za punka, z włosami usztywnionymi cukrem i zygzakiem wymalowanym na twarzy. Taki wygląd wzbudza niechęć oficera służby pogranicza. Zabiera on chłopakowi paszport i każe umyć twarz, tym samym pokazując, że walka o Polskę czy dla Polski może okazać się dużo trudniejszym zadaniem,

15 Por. R. Combs, *Success is the Best Revenge*, „Monthly Film Bulletin” 1984, nr 12, s. 389–90.

16 M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 10.

niż ten młody człowiek sobie wyobrażał. W jego przypadku ryzykiem jej podjęcia jest nie tylko przegrana w walce, ale i narażenie się na śmieszność.

Jak w *Fusze*, tak w *Najlepszą zemstą jest sukces*, muzyka dopowiada historie bohaterów i wydobywa ich ukryty sens. Napisom czołowym towarzyszy łagodna kompozycja Chopina. Stopniowo muzyka staje się bardziej dramatyczna i przechodzi w elektroniczną ścieżkę dźwiękową (znów skomponowana przez Myersa i Zimmera), ale głośniejszą i bardziej melodyjną niż ta, którą usłyszeć mogliśmy w *Fusze*. Ta zmiana zapowiada przełom w historii, która zaczyna się nostalgicznie, a kończy dramatycznie. Elektryczne dźwięki, przywodzące na myśl ścieżkę dźwiękową do Łowcy androidów (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta, towarzyszą również wędrownikom Adama Rodaka po Londynie. Odzwierciedlają one jego zagubienie i alienację, wynikającą z bycia emigrantem i konfliktu z własnym ojcem.

Podobnie jak *Fucha*, ale w większym stopniu *Najlepszą zemstą jest sukces* zachęca do interpretacji biograficznej. Nietrudno w postaci Rodaka dopatrzeć się podobieństwa do samego Skolimowskiego, nie tylko dlatego, że obaj są reżyserami, ale również dlatego, że Michael York, jest fizycznie do niego podobny. Obsadzenie najbliższej rodziny w roli żony Rodaka i jego synów także podsuwa ten trop interpretacyjny. Ponadto Michał Skolimowski, jako Michael Lyndon, był współautorem scenariusza. Inne podobieństwo dotyczy tożsamości tytułu sztuki, którą wystawia Rodak i filmu Skolimowskiego, jakby Skolimowski chciał przyjąć artystyczną i moralną odpowiedzialność za oba dzieła. Jak w przypadku *Fuchy*, reżyser oferuje nam tu paralelną autobiografię. Tym razem jednak ta biografia bliższa jest prawdziwego życia bohatera tego eseju niż biografia Szefa. Jest tak dlatego, że *Najlepszą zemstą jest sukces* okazał się finansową klapą, za którą Skolimowski zapłacił utratą własnego domu w Londynie, stanowiącego gwarancję, na podstawie której reżyser uzyskał od banku kredyt na produkcję swego filmu.

Inni emigranci Skolimowskiego

Skolimowski, nie po raz pierwszy ucząc się na swoich filmach, powrócił do Polski po transformacji ustrojowej. Powrót nie był jednak tak spektakularny, jak jego filmowego syna, lecz raczej wyciszony. Reżyser osiadł ze swą nową partnerką, Ewą Piaskowską, na Mazurach i po kilkunastoletniej przerwie, która nastąpiła po niepowodzeniu jego ostatniego „super-polskiego”, a zarazem międzynarodowego projektu – adaptacji *Ferdynandus* Witolda Gombrowicza pod tytułem *30 Door Key* (1991), zaczął znów realizować filmy. Od tej pory zrealizował ich kilka, zaczynając od *Czterech nocy z Anną* (2008), a kończąc na *EO* (2022). Trudno doszukać się w tych dziełach dawnej nerwowości. Nie ma też w nich autobiografizmu, który przyniósł artyście sławę na początku kariery, co można

wytłumaczyć tym, że Skolimowski, już w wieku dojrzałym, nie potrzebuje eksplorować swej osobowości, gdyż osiągnął w końcu samopoznanie. Późne filmy reżysera to dzieła tworzone z dystansu, przez ukrytego, lecz uważnego obserwatora.

Zniknął w tym okresie twórczości również problem Polaka – emigranta. Sama kwestia pobytu na obcej ziemi pozostała jednak w nich obecna, szczególnie w *Essential Killing* i *EO*, ale potraktowana jest inaczej. W *Essential Killing* reżyser przygląda się muzułmańskiemu terrorystyce, który uciekł z transportu do obozu odosobnienia i wędruje po obcym, niegościnnym, zimowym pejzażu północnej Polski, walcząc o fizyczne przetrwanie. W *EO* sekunduje on osiołkowi, który oswobodzony z cyrkowej niewoli, gdzie jednak żył szczęśliwie z kochającą go opiekunką, szuka swego miejsca na ziemi, przemierzając lasy, pola i miasta, a także granice państwowe. Taki wybór bohaterów uniwersalizuje, relatywizuje i rozmywa doświadczenie emigranta, co jest w zgodzie z dominującym współcześnie spojrzeniem na emigrację, zgodnie z którą nie jest ona odstępstwem od normy, ale drugą normą istnienia w świecie¹⁷.

Na tle historii tych postaci to, co przydarzyło się Nowakowi i jego brygadzie czy Rodakom oraz ich polskim znajomym robotnikom, pracującym fizycznie w Londynie, nie jest niczym specjalnym ani tym bardziej tragicznym. W porównaniu ze skazanym na śmierć członkiem Talibanu czy wędrującym bez celu osiołkiem, któremu na każdym kroku grozi przemoc i śmierć, życie tymczasowo uwięzionych w Londynie Polaków może wydać się wręcz luksusowe. Nowe filmy sugerują także, że w swej historii Polacy nie są narodem wyjątkowym. Cierpienia, których doświadczyli bohaterowie brytyjskich filmów Skolimowskiego, raczej łączą Polaków z innymi narodami i istotami czującymi. Nie znaczy to, że nie ma miejsca na kino eksplorujące polską tożsamość narodową, albo badające doświadczenie polskiego emigranta, ale takie tematy Skolimowski zostawia dziś innym twórcom. Nowe filmy zachęcają również do sięgnięcia po wcześniejsze dzieła Skolimowskiego i wzięcia pod lupę tego, co przy ich pierwszej „lekturze”, zwłaszcza sprzed wielu lat, wydawało się marginalne, na przykład obecności innych mniejszości etnicznych (Pakistańczyków czy czarnoskórych) w jego filmach. Może ich obecność już wówczas sygnalizowała, że Skolimowski miał świadomość, że na emigrację można spojrzeć inaczej.

17 Taką opinię prezentuje, między innymi, w swych licznych pracach Zygmunt Bauman. Por. np. artykuł, w którym autor przedstawia współczesną rzeczywistość społeczną jako „zbiór diaspor” (Z. Bauman, *Migration and identities in the globalized world*, „Philosophy and Social Criticism” 2011, nr 4).

Bibliografia

- Bauman Z.**, *Migration and identities in the globalized world*, "Philosophy and Social Criticism" 2011, nr 4.
- Combs R.**, *Success is the Best Revenge*, "Monthly Film Bulletin" 1984, nr 12.
- Davies N.**, *God's Playground: A History of Poland, Vol. II, 1795 to the Present*, Oxford 2005.
- Eberhardt K.**, *Skolimowski*, „Kino” 1967, nr 3.
- Glick N., L. Basch, C. Blanc-Szanton**, *Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration*, [w:] Glick Schiller et al., *Towards a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York 1992.
- Harvey D.**, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford 2005.
- Janion M.**, *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Klejsa K.**, *Jerzy Skolimowski – gry, maski, tęsknoty, ucieczki... (cztery spojrzenia na wczesną twórczość)*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Klejsa K.**, *Obcy we mnie, obcy wśród nas: Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach Jerzego Skolimowskiego (Fucha i Najlepszą zemstą jest sukces)*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53.
- Kurz I.**, *Twarze w tłumie: Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005.
- Mazierska E.**, *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist*, Oxford 2010.
- Moczkodan R.**, *Emigration and Its Cultural Legacy in Twentieth-Century Polish Intellectual History*, [w:] *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*, ed. T. Trojanowska et al, Toronto 2018.
- Polanski R.**, *Roman by Polanski*, London 1984.
- Skrodzka-Bates A.**, *Clandestine human and cinematic passages in the United Europe: The Polish Plumber and Kieślowski's hairdresser*, "Studies in Eastern European Cinema", nr 1, 2011.
- Sowińska I.**, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006.
- Uszyński J.**, *Jerzy Skolimowski o sobie: Całe życie jak na dłoni*, „Film na Świecie” 1990, nr 379.
- Žižek S.**, *Did Somebody Say Totalitarianism: Five Interventions in the (Mis) Use of a Notion*, London 2001.

Emigration according to Jerzy Skolimowski

Keywords

Jerzy Skolimowski; emigracja; *Fucha* (*Moonlighting*, 1982); *Najlepszą zemstą jest sukces*; *Success Is the Best Revenge*, 1984); autobiografizm; alienacja.

Summary

Jerzy Skolimowski is one of several Polish film directors who spent a large chunk of their lives abroad. This article shows how he represents emigration in his films, as much his own as that of other Poles. It presents the circumstances of his departure from Poland in the end of the 1960s and considers in detail two films from the 1980s: *Moonlighting* (*Fucha*, 1982) and *Success Is the Best Revenge* (*Najlepszą zemstą jest sukces*, 1984). It also discusses briefly his later productions, *Essential Killing* (2010) and *EO* (2022) in the context of migration. The article also examines autobiographical discourse in Skolimowski's films. Special attention is paid to the representation of characters in his films and the soundtracks as a way to convey the characters' alienation.

Biogram

Ewa Mazierska — profesor University of Central Lancashire oraz Uniwersytetu Gdańskiego. Opublikowała ponad 30 monografii oraz zbiorów na temat filmu i muzyki popularnej, w tym *Poland Daily: Economy, Work, Consumption and Social Class in Polish Cinema* (Berghahn, 2017), *Polish Popular Music on Screen* (Palgrave, 2020) oraz *Popular Polish Electronic Music, 1970–2020: Cultural History* (Routledge, 2021). Mazierska jest także redaktorką naczelną pisma *Studies in Eastern European Cinema*, wydawanego przez Routledge. Jej prace zostały przetłumaczone na ponad 20 języków.