

Mariola MARCZAK

## OD INTELIGENCJI DO KLASY ŚREDNIEJ „Dzieje” ethosu inteligenckiego w filmie polskim po roku 1989

*W twórczości fabularnej zapisały się zarówno ślady procesów, które doprowadziły do przemiany inteligencji w klasę średnią, jak i zmiana hierarchii wartości w społeczeństwie polskim w skali makro, czyli zamiana ról, a zarazem zmiana miejsca obu grup w hierarchii społecznej. Inteligencja nie przestała wprawdzie istnieć, ale filmowe zapisy wskazują na fakt, że jej społeczne i kulturowe znaczenie zmniejszyło się oraz że utraciła ona wysoką ocenę społeczną, wynikającą z przypisywanej jej misji.*

Przemiany polityczne, które umożliwiły radykalną zmianę ustroju społeczno-politycznego w Polsce po roku 1989 z realnego socjalizmu na neoliberalny kapitalizm, związane były z głęboką przebudową organizacji i zasad funkcjonowania polskiej gospodarki – przebudową, która musiała się dokonać rękami obywateli. Dlatego też intensywnie wówczas propagowano, promowano, a często wręcz wymuszano aktywność gospodarczą, co zaowocowało lawinowym wzrostem liczby nowo zakładanych firm, a także coraz silniejszym przeświadczeniem społecznym, że powinnością wszystkich, którzy czują się odpowiedzialni za los kraju, jest przyłączenie się do działań w tej sferze. Następnym hasła zachęcającego do „brania spraw we własne ręce” były gwałtowne „ruchy tektoniczne” w obrębie ustabilizowanej dotąd struktury społecznej z ustalonym od dawna podziałem na grupy o wyraźnie określonych funkcjach w państwie i rolach w społeczeństwie. Szczególne znaczenie miały procesy transformacyjne zachodzące w strukturach społecznych<sup>1</sup>, a w ich obrębie te, które dotyczyły inteligencji<sup>2</sup>, wiodącej dotychczas grupy społecznej, spełniającej ważne funkcje kulturotwórcze i społeczne. Pragnienie budowania

<sup>1</sup> Na ten temat zob. zwł. *Inteligencja w Polsce. Specjaliści, klerkowie, klasa średnia*, red. H. Domański, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2008. Zob. też: P. S z t o m p k a, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000. Z perspektywy antropologii kultury i socjologii kultury analizuje te przemiany Andrzej Mencwel (zob. A. M e n c w e l, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Czytelnik, Warszawa 1997).

<sup>2</sup> Z jednej strony znaczna część dawnej inteligencji aspirowała do tego, by stać się klasą średnią w nowym społeczeństwie, z drugiej – następowało w jej obrębie rozwarstwienie społeczne oraz ekonomiczne (por. H. P a l s k a, *Między etosem inteligenckim a etosem klasy średniej. Styl życia i system wartości polskiej warstwy wykształconej w okresie transformacji systemowej*, w: *Inteligencja w Polsce*, s. 326).

państwa na nowych zasadach w powiązaniu z postulatem bogacenia się, który zyskał w tamtych czasach walor moralny<sup>3</sup>, sprawiły, że biznesmenami chcieli być prawie wszyscy, również przedstawiciele inteligencji, dotąd – przynajmniej na poziomie oficjalnego przekazu – dystansującej się wobec dóbr materialnych. W następstwie tych przemian ethos inteligencki zaczął ustępować miejsca ethosowi „dorabiania się”, które zaczęto przedstawiać jako nową formę patriotyzmu, gdyż indywidualny dobrobyt służyć miał budowaniu silnych materialnych podstaw nowego polskiego państwa. W konsekwencji część inteligencji przeobraziła się stopniowo w klasę średnią<sup>4</sup>, choć szeregi tej ostatniej poszerzały się również o nowych przedstawicieli rekrutujących się ze wszystkich pozostałych klas społecznych dawnego społeczeństwa PRL-u. Walka między starym systemem wartości, wywiedzionym z katolicyzmu i tradycji niepodległościowej, a nowym ethosem mieszczańskiej klasy średniej, który był zakorzeniony w protestanckiej etyce pracy<sup>5</sup> i dotarł do nas z Zachodu, toczyła się nieraz w świadomości poszczególnych jednostek, skutkując „rozdarciem» między wyuczonym systemem wartości a świadomościową adaptacją «do kapitalizmu»”<sup>6</sup>. Badaczka tych procesów Hanna Palska zauważa, że „stan ten nie tylko rozkłada się na różne pokolenia czy kategorie społeczne, ale też w narracji jednej osoby można wykryć «pokawałkowanie» świata wartości: stare i nowe ściera się ze sobą, miesza, koegzystuje w obrębie tej samej biografii i tej samej świadomości”<sup>7</sup>. Charakterystycznym zjawiskiem okresu przejściowego okazało się w konsekwencji współwystępowanie różnych modeli zachowań i postaw, odpowiadających różnym, ścierającym się lub mieszającym się ze sobą systemom wartości<sup>8</sup>. Psychologiczną reakcją na te szokowe często zmiany był rodzaj dyskomfortu – przeradzającego się niekiedy we frustrację – wywołanego dysonansem między tradycyjną społeczną rolą inteligencji, powiązaną z jej tradycyjnym ethosem, a tworzącym się nowym ethosem, zbudowanym na wartościach „funkcjonalnych dla kapitalizmu”<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 324. Z analiz wynika, że badani ludzie sukcesu z lat dziewięćdziesiątych traktują pracę zawodową i płacenie podatków jako zaangażowanie na rzecz dobra wspólnego. Wśród osób tych dominuje indywidualizm, wyrażający się w przekonaniu, że „co jest dobre dla mnie, służy krajowi” (tamże) lub „gdy ja się bogacę, bogaci się państwo, ponieważ płacę podatki” (tamże).

<sup>4</sup> Por. J. S n o p e k, *Czyścić czy piekło? Miejsce polskiej inteligencji po 1989 roku na tle jej dziejów*, w: *Inteligencja w Polsce*, s. 114n.

<sup>5</sup> Por. J. L e G o f f, *Czas Kościoła i czas kupca*, w: *Czas w kulturze*, red. A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 331-356.

<sup>6</sup> P a l s k a, dz. cyt., s. 326.

<sup>7</sup> Tamże, s. 327.

<sup>8</sup> Zob. *Między rynkiem a etosem*, red. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2000 (por. zwł. s. 40); E. M o k r z y c k i, *Nowa klasa średnia*, „Studia Socjologiczne” 1994, nr 1, s. 37-52; t e n ż e, *Pytania o inteligencję*, w: tenże, *Bilans niesentymentalny*, Warszawa 2001, s. 39-62.

<sup>9</sup> P a l s k a, dz. cyt., s. 326

Ten społeczny proces, opisany już dość dobrze przez socjologów, znalazł swoje odzwierciedlenie w wielu polskich filmach fabularnych powstających po dacie granicznej, jaką był rok 1989. Dorobek polskiej kinematografii rozpatrywany całościowo, bez względu na artystyczną wartość poszczególnych dzieł, odzwierciedla ów proces w wielu aspektach. Materiał filmowy poddany analizie i potraktowany jako pomocnicze źródło socjologiczne okazuje się dość czułym nośnikiem, dokumentującym procesy społeczne<sup>10</sup>.

W twórczości fabularnej zapisały się zarówno ślady procesów, które doprowadziły do przemiany inteligencji w klasę średnią, jak i zmiana hierarchii wartości w społeczeństwie polskim w skali makro, czyli zamiana ról, a zarazem zmiana miejsca obu grup w hierarchii społecznej. Inteligencja nie przestała wprawdzie istnieć, ale filmowe zapisy wskazują na fakt, że jej społeczne i kulturowe znaczenie zmniejszyło się oraz że utraciła ona wysoką ocenę społeczną, wynikającą z przypisywanej jej misji. Utrata dotychczasowej pozycji w społecznej hierarchii w państwie wiąże się wyraźnie z kwestią funkcjonalności ethosu inteligenckiego, który określał tożsamość tej grupy. Ethos zaś budują wartości, a to one właśnie zostały „wymienione” ze względu na wielką społeczną przebudowę (co potwierdzają wspomniane wyżej badania socjologów i badaczy kultury).

Dlatego też osią mojego namysłu będzie właśnie ów ethos oraz jego, by tak rzec, „dzieje” na filmowych ekranach. Analizie zostaną zatem poddane różne obrazy zarówno inteligencji, jej form pośrednich, zdekomponowanych tożsamościowo, jak i klasy średniej – in statu nascendi oraz już ukształtowanej w kontekście inteligenckiego ethosu. Pragnę zbadać, w jaki sposób ów ethos uwidacznia się w sposobie przedstawiania postaci inteligentów<sup>11</sup> bądź przedstawicieli nowej klasy średniej oraz procesu ich transformacji. Postaram się wskazać na pewne charakterystyczne przedstawienia z różnych lat, które nie

---

<sup>10</sup> Ze względu na rozmiary artykułu niemożliwe jest zaprezentowanie wyczerpującej analizy tego zjawiska we wszystkich jego aspektach, które znalazły swoje odzwierciedlenie na filmowych i telewizyjnych ekranach. W swojej refleksji skupię się zatem na wybranych przykładach. Przedstawioną poniżej analizę można potraktować jako rodzaj studium fokusowego. Postaram się zwrócić uwagę tylko na niektóre, istotne moim zdaniem kwestie; inne, niekiedy równie istotne, zmuszona jestem pominąć lub wspomnę o nich jedynie pobieżnie. Całość tematu mam nadzieję wyczerpać w obszerniejszym, książkowym opracowaniu.

<sup>11</sup> Temat ten sygnalizował Piotr Śmiałowski w artykule *Co przeżywa polski inteligent* (<http://www.filmweb.pl/news/Co+prze%C5%BCywa+polski+inteligent-37396>). Problematyka ta pojawiła się również w książkach analizujących bohaterów filmowych po roku 1989 (zob. K. T a r a s, *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2012; t a ż, „Egoista” czy Edi? *Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekoniesans*, Wydawnictwo UKSW Warszawa 2007; E. M a z i e r s k a, *Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Level*, Peter Lang: International Academic Publishers, Oxford–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Wien 2007).

tyle chronologicznie rekonstruuja proces transformacyjny (choć mam nadzieję, że i ten aspekt będzie dostrzegalny), ile pokazują, że kino ma walor dokumentowania rzeczywistości w jej społecznym wymiarze, że może być źródłem socjologicznym. Dzieje się tak dlatego, że niejako mimochodem na ekranach zapisują się ważne, kluczowe wręcz procesy dokonujące się w strukturze społecznej, jak również istotne przemiany kulturowe, a do takich należy społeczna czy kulturowa transformacja (zanikanie i przemiana grup społecznych, zmiana ich funkcji i znaczenia), jak również redefinicja wartości podstawowych dla danej społeczności czy też wyłanianie się nowych ich hierarchii. Dwie ostatnie kwestie wiążą się z inteligenckim ethosem, który zarówno budował wysoką pozycję inteligencji w społeczeństwie, określał jej funkcje i zadania, jak i utrzymywał system wartości konstytutywnych dla niej samej, ale i dla całego narodu.

Wartości istotne dla zbiorowości – konstytutywne dla jej tożsamości i trwania w czasie, przekazywane w procesach społecznej, międzypokoleniowej transmisji<sup>12</sup> – tworzą tradycję. W Polsce jej istotną częścią, ukształtowaną w toku ostatnich wieków, był ethos inteligencki przypisany inteligencji jako grupie społecznej szczególnie ważnej, a nawet decydującej dla trwania i przetrwania narodu wobec zagrożenia anihilacją.

#### ETHOS INTELIGENCKI W EUROPIE

W roku 2001 Frank Furedi ogłosił w „The Sunday Times” artykuł pod prowokującym tytułem: *What is University for Now?*<sup>13</sup> [„Po co nam obecnie uniwersytet?”<sup>14</sup>] Pytanie to można przetłumaczyć z większą emfazą, zawartą zresztą w jego oryginalnej wersji: „Do czego nam [jest potrzebny] w dzisiejszych czasach uniwersytet?”. Dyskusja wokół tego artykułu stała się punktem wyjścia rozważań zawartych w książce *Where Have All the Intellectuals Gone? Confronting 21st Century Philistinism*<sup>15</sup>, której podtytuł brzmi szczególnie demaskatorsko i prowokuje kontrpytanie: Intelktualiści filistrami? Znaczący krok dalej uczyniła trzy lata później Mary Evans, wieszcząc śmierć uniwersytetów oraz unicestwienie, „zabijanie” myślenia (albo „zabójcze myślenie”

<sup>12</sup> Por. S. Czarnowski, *Dzieła*, t. 1, *Studia z historii kultury*, oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski, PWN, Warszawa 1956, s. 13.

<sup>13</sup> F. Furedi, *What is University for Now?*, „The Sunday Times” z 20 V 2001. Por. tenże, *Gdzie się podziali intelektualiści?*, tłum. K. Makaruk, PIW, Warszawa 2008, s. 15.

<sup>14</sup> Tenże, *Gdzie się podziali intelektualiści?*, s. 7.

<sup>15</sup> Zob. tenże, *Where Have All the Intellectuals Gone? Confronting 21st Century Philistinism*, Continuum Press, London 2004. Znamienne jest, że w polskim wydaniu pominięto podtytuł: „W obliczu filisterstwa XXI wieku” (por. przyp. 13).

– dwuznaczność tytułu jej książki *Killing Thinking*<sup>16</sup> poszerza zakres refleksji). Te ważne głosy nie tyle upominały się o pozycję współczesnej humanistyki z kluczową dla niej rolą uniwersytetów jako „kuźni myślenia”, ile opisywały stan kryzysu (a w każdym razie dawały wyraz przeświadczeniu o kryzysie), wynikający z zaniechania, jakim było porzucenie przez intelektualistów ich moralnego imperatywu. Pytania formułowane w przywołanych publikacjach wyraźnie wskazują na intelektualną niezależność (wyrażającą się w krytycznej ocenie rzeczywistości w imię odpowiedzialności za zbiorowość) oraz konstytutywny dla niej system wartości jako treść ethosu zachodnich intelektualistów. Prace te w sposób oczywisty nawiązują do wcześniejszej, klasycznej już dla refleksji nad rolą i postawami inteligencji w Europie – do *Zdrady klerków* Juliena Bandy<sup>17</sup>.

W psychologii inteligencję na ogół definiuje się jako zdolność intelektu do logicznego myślenia, radzenia sobie z nowymi sytuacjami, rozwiązywania problemów i celowego działania. W socjologii zaś inteligencja to zespół osób odznaczających się tak zdefiniowaną inteligencją. Jednakże myśląc o powinnościach i postawach inteligencji europejskiej czy polskiej, odwołujemy się do szerszego rozumienia tego terminu, którego źródła sięgają w Europie tradycji oświeceniowego racjonalizmu. W ethosie oświeceniowym zawiera się zobowiązanie intelektualistów do poszukiwania prawdy na drodze rozumowego analizowania rzeczywistości w oparciu o jej obserwację. Od zachodnich intelektualistów (pojęcie inteligencji rzadko jest na Zachodzie stosowane<sup>18</sup>), wobec których formułowano tego rodzaju oczekiwania, wymagano zatem niezależności intelektualnej, która pozwoliłaby na krytyczną diagnozę stanu

---

<sup>16</sup> Zob. M. E v a n s, *Killing Thinking: The Death of the Universities*, Continuum International Publishers, London 2004. Zob. też: J.C. A l e x a n d e r i n., *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley 2005; K. M u s i a ł, *Uniwersytet na miarę swego czasu. Transformacja społeczna w dobie postindustrialnej a zmiany w szkolnictwie wyższym krajów nordyckich*, słowo / obraz/ terytoria, Gdańsk 2013.

<sup>17</sup> Zob. J. B e n d a, *Zdrada klerków*, tłum. M. Jastrzębiec-Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014. Zob. też: t e n ż e, *La trahison des clercs*, Grasset, Paris 1927. Por. F u r e d i, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualści?*, s. 34.

<sup>18</sup> Szerzej na temat pojęć „intelektualiści” oraz „inteligencja” zob. J. S z c z e p a n i k i, hasło „Inteligencja”, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 111-126; t e n ż e, hasło „Intelektualiści”, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, s. 127-141; J. J e d l i c k i, *Historia inteligencji polskiej w kontekście europejskim*, „Kultura i Społeczeństwo” 44(2000) nr 2, s. 141-162; *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia*, red. R. Czepulis-Rastenis, t. 1-6, PWN, Warszawa 1978-1991; A. M e n c w e l, *Poza „Weselem” i „snem o potędze”. Inteligencja polska na progu XX wieku*, w: *Inteligencja polska XIX i XX w. Katalog wystawy*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta-Polskie Towarzystwo Historyczne, Warszawa 1997; *Polska inteligencja współczesna. Z problematyki samowiedzy*, red. A. Borucki, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1980; B. C y w i n s k i, *Rodowody niepokornych*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1971.

faktycznego rzeczywistości w jej najrozmaitszy aspektach. Oczekiwano także wizji rozumianej jako projekt przyszłości. Wymagano przede wszystkim zachowania dystansu, zwłaszcza wobec spraw bieżących, a w szczególności do polityki rządzących, gdyż gwarantował on niezależność myślenia i działania.

Od dziewiętnastego wieku wykształciło się pojęcie inteligencji jako warstwy ludzi wykształconych, twórców wartości intelektualnych i artystycznych – warstwy, która bywa idealizowana<sup>19</sup>. Zobowiązujący wzorzec Sokratesa eksponował wartości, które możemy uznać na treść ethosu zachodniej inteligencji. Obejmował wiarę w posłannictwo nauki, prymarną rolę rozumu, obowiązek dążenia do prawdy, niezależność myśli od wszelkich wpływów i wreszcie niezależność myślicieli od władzy politycznej<sup>20</sup>.

### ETHOS INTELIGENCKI W POLSCE

W polskim ujęciu inteligencji oraz jej ethosu tradycja romantyczna dominuje nad oświeceniową, co jednak nie znaczy, że europejskie korzenie zobowiązań inteligenckich są w nim zupełnie nieobecne. Postulat niezależności myślenia oraz braku powiązań myśliciela z władzą polityczną, a także powinność dążenia do prawdy oraz krytycznej analizy rzeczywistości istniały w świadomości polskich elit intelektualnych, priorytetowa była jednak dla nich misja patriotyczna. Ethos inteligencki w Polsce kształtował się w sytuacji utraty niepodległości, pod wyraźnym wpływem myśli polskiego romantyzmu, stąd głównymi determinantami tego ethosu były postulat walki o odzyskanie niepodległości oraz zadanie zachowania tożsamości narodowej. Tradycja oświeceniowa została w drugiej połowie dziewiętnastego wieku wzmocniona pod wpływem myśli pozytywistycznej. W konsekwencji, w polskiej refleksji ethos inteligencki oznacza przede wszystkim zobowiązanie etyczne, najpierw wobec Ojczyzny i narodu, a następnie wobec prawdy i nauki. Poczucie odpowiedzialności za zbiorowość zaowocowało – dzięki specyficznemu polskiemu kontekstowi historycznemu – przyjęciem zobowiązania nie tylko wobec dobra wspólnego różnych grup społecznych, ale także wobec narodu jako całości: zbiorowość niejako udzielała inteligencji prawa do występowania w imieniu wspólnoty. Była to konsekwencja faktu sprawowania przez artystów, pisarzy, myślicieli, naukowców i wojskowych duchowego – a niejednokrotnie także realnego – przywództwa w działaniach narodowo-wyzwoleńczych i społecz-

<sup>19</sup> Na temat sokratycznych koncepcji intelektualisty por. S z c z e p a ń s k i, hasło „Intelektualiści”, s. 130. Szczepański omawia także koncepcje krytyczne, które pojawiły się krótko po wprowadzeniu terminu „intellectuals” przez Francisa Bacona (por. tamże, s. 133).

<sup>20</sup> Por. F u r e d i, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualiści?*, s. 42n.

nych. Zaufanie połączone ze szczególnymi wymaganiami częściowo wynikały z osobistych zasług przedstawicieli kształtującej się w dziewiętnastym wieku inteligencji, częściowo zaś stanowiły pochodną koncepcji bohatera romantycznego jako wybitnej jednostki, która walczy i cierpi za naród, zyskując w ten sposób specjalny status, w tym prawo do bycia jego sumieniem. Cechy tak rozumianego bohatera romantycznego zostały przeniesione na wyidealizowane wyobrażenie przedstawiciela inteligencji, a pojęcie ethosu inteligenckiego zaczęto odnosić do zespołu wartości, na których opierała się tożsamość narodowej wspólnoty. Inteligencja zobowiązana była zachowywać i przekazywać je w procesie międzypokoleniowej transmisji. W konsekwencji wartości składające się na treść ethosu polskiej inteligencji<sup>21</sup> nie są związane z jedną grupą społeczną. Mają one charakter narodowo-moralno-religijny, ponieważ przetrwanie narodu wiązało się ściśle z zachowaniem postaw moralnych i trwaniem przy Bogu<sup>22</sup>.

W wieku dziewiętnastym wyłoniła się inteligencja polska w dzisiejszym rozumieniu intelektualnej elity, zobowiązanej do przechowywania i przekazywania wartości, na których zbudowana została wspólnota narodowa. Elita owa w swoim postępowaniu kieruje się nie interesem grupowym, lecz odpowiedzialnością za wspólnotę, do której przynależy. Inteligencja polska zaczęła być postrzegana jako warstwa nie tylko przywódcza, ale także kulturotwórcza i opiniotwórcza. Od intelektualistów zachodnich różniła się mniejszym przywiązaniem do racjonalizmu, a uniwersalizm zastępowała patriotyzmem. Najważniejszymi wartościami, które należało chronić i przekazywać, były prawda i wolność<sup>23</sup>. W ten sposób europejski ethos oświeceniowy łączył się z ethosem polskiego romantyzmu oraz pozytywistycznym poczuciem zobowiązania wobec niższych warstw narodu.

W czasach utraty niepodległości naród i państwo utożsamiano z depozytem przechowywanych wartości. To one budowały narodową tożsamość, do nich odnosiło się „wewnętrzne życie zbiorowości” – częściowo ukryte, a częściowo korzystające z oficjalnych kanałów. Polska „zdrada klerków” to „hańba domowa”<sup>24</sup> – zaangażowanie się inteligencji po stronie komunistycznej władzy w czasach stalinizmu, ale także realnego socjalizmu i stanu wojennego.

<sup>21</sup> Por. S z c z e p a ń s k i, hasło „Inteligencja”, s. 112.

<sup>22</sup> Ponieważ polska państwowość, poczynszy od aktu założycielskiego, czyli Chrztu Polski, związana była z chrześcijaństwem, a Kościół katolicki aktywnie uczestniczył w życiu społeczno-narodowym, normy i wartości, które stały się podstawą organizacji państwa polskiego, zostały wywiedzione z Dekalogu.

<sup>23</sup> Zob. R. H a b i e l s k i, *Śłużba i wartości. Konteksty oraz okoliczności debat o inteligencji polskiej (XIX-XXI wiek)*, w: *Inteligencja w Polsce. Specjaliści, klerkowie, klasa średnia*, s. 241-262.

<sup>24</sup> Zob. J. T r z n a d e l, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1986; t e n ż e, *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*, Wydawnictwo Antyk-Marcin Dybowski, Komorów 1995. Zob. też: W. P. S z y m a ń s k i, *Uroki dworu (rzecz o zniewalaniu)*,

Rozumiana jako porzucenie narodu w potrzebie, oznaczała również wyparcie się oświeceniowych ideałów dążenia do prawdy, sprawiedliwości i dobra, czyli sprzeniewierzenie się obu źródłom ethosu inteligentckiego: romantycznemu i oświeceniowemu. Spadkobiercą całej tej tradycji był inteligentcki bohater kina moralnego niepokoju.

#### INTELIGENCJA W POLSKIM FILMIE FABULARNYM PRZED ROKIEM 1989

Historia inteligencji na polskich ekranach nie jest zbyt długa. Małgorzata Hendrykowska zauważyła, że jako pierwszy w sposób wyrazisty wprowadził ten temat do polskiego kina Krzysztof Zanussi<sup>25</sup>. Wcześniej mogliśmy się wprawdzie domyślać inteligentckiej proveniencji bohaterów polskiej szkoły filmowej, niemniej jednak celem fabuł nie była charakterystyka tej grupy, opis jej cech i aspiracji. Filmy te przedstawiały natomiast charakterystyczne dla polskiej inteligencji elementy zobowiązania wobec wartości patriotyczno-etycznych. Po spektakularnym debiucie Zanussiego (*Strukturze kryształu*<sup>26</sup>) i premierach kilku do dziś reprezentatywnych w tym względzie wczesnych jego filmów (takich jak: *Życie rodzinne*<sup>27</sup>, *Iluminacja*<sup>28</sup> czy *Bilans kwartałny*<sup>29</sup>), pojawiło się kino moralnego niepokoju<sup>30</sup>, które było najbardziej nośnym społecznie nurtem podkreślającym znaczenie inteligencji oraz propagującym jej wartości. To w imię etycznego depozytu oraz odpowiedzialności za zbiorowość, traktowanych jako wspólne dobro, buntowali się bohaterowie fabuł tego nurtu<sup>31</sup>. Zbiorowa manifestacja młodych reżyserów wzmocniła jeszcze ethosowy aspekt postaci inteligentów. Bunt bohaterów, jakkolwiek często jałowy, wynikał z dokonywania etycznej oceny rzeczywistości, w tym oceny życia zbiorowego oraz – w jego kontekście – indywidualnych postaw z perspektywy wartości. Bohater zwykle manifestował własną frustrację, wynikającą z faktu, że rzeczywiste relacje społeczne oraz organizacja życia gospodarczego i społecznego (od fabryk po instytucje naukowe, kulturalne i edukacyjne) nie

Arcana, Kraków 1994; S. Murzański, *Między kompromisem a zdradą. Intelktualiści wobec przemocy 1945-1956*, Volumen, Warszawa 1993.

<sup>25</sup> Zob. M. Hendrykowska, *Sztuka wyboru*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 29-31.

<sup>26</sup> Polska, 1969.

<sup>27</sup> Polska, 1971.

<sup>28</sup> Polska, 1973.

<sup>29</sup> Polska, 1974.

<sup>30</sup> Kino moralnego niepokoju jako płaszczyznę odniesienia rozważań na temat obrazu inteligenta w polskim filmie wskazywała Katarzyna Taras (por. T. Taras, *Inteligenci*, w: taż, *„Egoista” czy Edi?*, s. 85.

<sup>31</sup> Dyskusja na ten temat prowadzona była w roku 1980 na łamach „Filmu na Świecie” (zob. zwł. K. Mętrak, *Strategia pajków*, „Film na Świecie” 1980, nr 266, s. 101-106).



odpowiadały wyznawanemu przez niego systemowi wartości, a próba interwencji nie przynosiła zmian w świecie, a jedynie pogłębienie frustracji i często pogorszenie indywidualnej sytuacji bohatera w społeczeństwie w skali makro (zwykle w miejscu pracy) lub mikro (w rodzinie, w relacjach osobistych).

Struktura fabularna filmów kina moralnego niepokoju ukazywała mechanizm buntu idealisty walczącego o wartości podstawowe oraz jego wątpliwe moralnie, bo konformistyczne, pogodzenie się z patologiczną rzeczywistością<sup>32</sup>. Bohater filmów tego nurtu, osamotniony w swoich działaniach lub postawie, przeciwstawiał się absurdom lub opresji systemu społeczno-polityczno-gospodarczego państwa w imię imponderabiliów – wolności, uczciwości, odpowiedzialności, racjonalności i samostanowienia. Reprezentatywne jako ilustracja zachowań zakorzenionych w ethosie były filmy *Indeks*<sup>33</sup> Janusza Kijowskiego oraz *Aktorzy prowincjonalni*<sup>34</sup> Agnieszki Holland. Bohater obrazu Kijowskiego, Józef Moneta, bezkompromisowy idealista usunięty z uczelni po roku 1968, w końcu zasila szeregi posłusznych wytycznym władzy konformistów, godzących się na dwójmyślenie. Jego końcowa klęska, będąca wynikiem pogodzenia się ze społecznością, waloryzuje jego dawny bunt. W filmie Holland Krzysztof, utalentowany aktor prowincjonalnego teatru, na próżno zabiega o to, by artysta – na wzór romantycznego bohatera – mógł prowadzić dialog z widzem o sprawach najważniejszych. Bohater Holland, kryjąc się na zapleczu teatryku lalek, tekstem *Wyzwolenia* Wyspiańskiego „woła szeptem” o prawdę w sztuce, by potem prawda ta mogła jaśnieć w życiu zbiorowym: jest to przecież Prawda, która – zgodnie z Janowym zawołaniem powtarzanym tak często przez Jana Pawła II – wyzwala. Za swoje starania aktor płaci cenę odrzucenia i strącenia w zawodowy niebyt.

Kreatorem ekranowego obrazu polskiej inteligencji, który wpłynął kapitalnie na zbiorową wyobraźnię i ukształtował filmowy mit inteligenta był jednak Krzysztof Zanussi. Jego czołowi bohaterowie stali się ikonami polskiej inteligencji czasów realnego socjalizmu – zarówno bohaterowie-mężczyźni, jak i niezwykle ciekawe, złożone, niejednoznaczne postaci niezależnych kobiet. Polska inteligencja już chyba na zawsze będzie miała twarze Franciszka Retmana i jego żony Małgosi z *Illuminacji*, Jana, Marka i Anny ze *Struktury kryształu*, Wita i Belli z *Życia rodzinnego*, Anny i Jana z *Za ścianą*<sup>35</sup>, Marty

---

<sup>32</sup> Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Arcana, Kraków 1996, s. 89-121.

<sup>33</sup> Polska, 1977 (premiera: 1981).

<sup>34</sup> Polska, 1978. Można by w tym miejscu przywołać wiele innych filmów, na przykład: *Barwy ochrome*, Polska, 1976, reż. K. Zanussi; *Kung-fu*, Polska, 1979, reż. J. Kijowski; *Kontrakt*, Polska, 1980, reż. K. Zanussi; *Wodzirej*, Polska, 1977, reż. F. Falk.

<sup>35</sup> Polska, 1971.

z *Bilansu kwartalnego*, Jakuba i Jarosława z *Barw ochronnych*, Witka z *Constansu*<sup>36</sup>. Bohaterowie Zanussiego albo przyjmują wzajemnie przeciwstawne postawy wobec rzeczywistości i reprezentują wzajemnie sprzeczne światopoglądy, albo stoją przed etycznie nacechowanymi wyborami, albo też ścierają się w światopoglądowej dyspucie, która jednak powiązana jest ściśle z ich własnym życiem. Taką parą emblematycznych bohaterów, którzy stali się współczesnym audiowizualnym toposem kulturowym, są asystent Jarosław i docent Jakub z *Barw ochronnych*. Jeden stara się zachować uczciwość w zdeprawowanym środowisku, ale zaczyna zachowywać się konformistycznie, drugi – cynik i wyrachowany konformista, pozostaje świadomy swojej podłości, której broni w imię pragmatyzmu, dzięki czemu jest bezkompromisowy w dążeniu do prawdy (o sobie). Ze względu na syntetyczność wizji najbardziej reprezentatywną postacią jest Franciszek Retman z *Iluminacji* – człowiek, który poszukuje sensu życia w nauce, bada granice ciała i duszy i próbuje zajrzeć poza zasłonę śmierci.

Stan wojenny przerwał proces naturalnego rozwoju polskiego kina, a po roku 1989 obraz inteligenta oraz inteligencji w filmie znacząco się zmienił; można nawet postawić tezę, że tematyka ta i ten rodzaj bohaterów zaczęły zanikać. Temat stanu wojennego w filmie – podobnie jak stan wojenny w realnym życiu – służył jako narzędzie etycznej weryfikacji postaw. Jako czas próby okres ten nadawał się znakomicie do ukazania realizacji w warunkach opresji wartości cechujących ethos inteligenta. Jako temat lub znaczące tło stan wojenny pojawił się w kilku utworach<sup>37</sup>, z których większość powstała po transformacji ustrojowej lub w czasie jej trwania. Pełnił funkcje podobne do powstań narodowych w dziewiętnastowiecznej literaturze, nie był jednak przedstawiany w wersji heroicznej. Mógł jednak, podobnie jak dramaty narodowe, takie jak *Kordian* czy czwarta część *Dziadów* lub *Irydion*, służyć jako narzędzie wiwisekcji świadomości społecznej lub probierz postaw etycznych grupy społecznej obciążonej presją odpowiedzialności za zbiorowość. Utworem, w którym zobrazowano modelową postawę polskiego inteligenta w stanie

<sup>36</sup> Polska, 1980.

<sup>37</sup> *Wigilia'81*, Polska, 1982 (premiera: 1988), reż. L. Wosiewicz; *Stan wewnętrzny*, Polska, 1983, reż. K. Tchórzewski; *Bez końca*, Polska, 1985, reż. K. Kiesłowski; *Chce mi się wyć*, Polska, 1989, reż. J. Skalski; *Stan strachu*, Polska, 1989, reż. J. Kijowski; *Gnoje*, Polska, 1995, reż. J. Zalewski (temat stanu wojennego pojawia się jako część retrospekcji), *Ostatni dzwonek*, Polska, 1989, reż. M. Łazarkiewicz.

Częściowo okres stanu wojennego obejmuje fabuła filmu Jacka Borcucha *Wszystko, co kocham* (Polska, 2009). Jest to opowieść następnego pokolenia o przeszłości ojców, film na pozór na inny temat, ale w istocie punkt wyjścia jego fabuły stanowi również odniesienie do postaw kształtowanych przez wartości należące do depozytu etosu inteligenckiego, który z kolei wpływa na postawy młodych muzyków.

wojennym, jest *Ostatni prom* Waldemara Krzystka<sup>38</sup>. Reżyser podjął próbę pokazania postawy romantycznej wierności ethosowi inteligenckiemu. Nauczyciel-polonista, związany z opozycją, wraca do swoich uczniów po ogłoszeniu stanu wojennego tylko po to, by zmanifestować wierność zasadom i przekazać im zobowiązanie wobec wartości. Idealna zgodność poglądów i działań ma moc kształtowania postaw młodych ludzi, zgodnie z romantycznymi wzorcami utrwalonymi w literaturze, a przekazywanymi także w praktyce, czego dowodzić ma postawa głównego bohatera. Wyidealizowany obraz nie jest pozbawiony pewnego zakorzenienia w rzeczywistości stanu wojennego, ale w większym stopniu podporządkowany jest funkcji dydaktyzmu społecznego. Istotne, że postać polonisty pozostaje współczesnym ucieleśnieniem ethosu inteligenckiego.

O wiele bardziej złożony obraz postaw wobec stanu wojennego – przede wszystkim postaw przedstawicieli polskiej inteligencji – przedstawił Janusz Zaorski w *Jeziorze Bodeńskim*<sup>39</sup>. Film ukazuje reprezentatywną grupę polskiego społeczeństwa w okresie dziejowego kryzysu. Artysta zastosował historyczny kostium: sytuacja osadzenia w obozie przejściowym uciekinierów z jesieni 1939 roku stała się pretekstem do tego, by ezopowym językiem opowiedzieć o wyborach inteligencji po ogłoszeniu stanu wojennego oraz o związanych z nimi ograniczeniach, uwarunkowaniach i dylematach. Inteligencja została tu zaprezentowana jako grupa o rozbudowanej samoświadomości, poddająca swoje postawy osądowi etycznemu także w sytuacjach traumatycznych, które usprawiedliwiałyby odstępstwa od ogólnie przyjętych norm moralnych obowiązujących w sytuacji politycznie ustabilizowanej, gdy ani życie jednostki, ani tym bardziej istnienie zbiorowości nie jest zagrożone. *Jeziorko Bodeńskie*, film powstały tuż po zniesieniu stanu wojennego, opowiada o wciąż jeszcze „gorących” dylematach polskich inteligentów, dla których emigracja polityczna oznaczała problem etyczny, rozpatrywany w kategoriach porzucenia kraju w potrzebie. Ten filmowy obraz jest szczególnie istotny, gdyż stanowi swego rodzaju introspekcję w żywą tkankę tej części społeczeństwa, która zapewniała trwanie wspólnoty. Sytuacja oderwania od ojczystej ziemi oraz swoistego zawieszenia w czasie kreuje metaforę bolesnej transgresji, będącej stanem kryzysowym, ujawniającym negatywne czynniki w normalnej sytuacji „nieaktywne”. One to zapowiadają przyszłe rozproszenie inteligentów, jak również erozję wartości ethosowych, a zatem korozję inteligencji jako elity konsolidującej narodową wspólnotę.

Filmowe obrazy losów inteligenta w okresie stanu wojennego i tuż po nim oraz w czasie transformacji roku 1989 i latach następnych łączy dziesięcioczę-

<sup>38</sup> Polska, 1989.

<sup>39</sup> Polska, 1985, scenariusz na podstawie prozy Stanisława Dygata.

ściowy cykl telewizyjny *Dekalog*<sup>40</sup> Krzysztofa Kieślowskiego. W *Dekalogu* dokonane zostało znaczące przejście na grunt życia indywidualnego, osobistego, prywatnego. Zmiana ta służy uniwersalizacji ukazywanych problemów, oznacza odejście od ethosu jako depozytu wartości misyjnych, służebnych wobec narodowego trwania, równocześnie jednak pozwala skupić się na imponderabiliach (etycznych i metafizycznych). Nie dotyczą one wyłącznie polskiej inteligencji, a nawet nie wyłącznie inteligencji ani też nie tylko Polscy i Polaków, mimo że bohaterami w większości przypadków są właśnie przedstawiciele polskiej inteligencji reprezentujący różne zawody i zaangażowani w różnego rodzaju działalność.

Perspektywę osobistą i zbiorową w obrazie młodego inteligenta łączy natomiast film Krzysztofa Zanussiego *Stan posiadania*<sup>41</sup>, wyraźnie nawiązujący – także pod względem formalnym – do kina moralnego niepokoju. Ukazuje on studenta Tomka, dawnego opozycjonistę, katolika, który otacza opieką i miłością byłą cenzorkę, osobę amoralną, pozbawioną poczucia winy w życiu osobistym (bezrefleksyjnie dokonuje aborcji) i społecznym (nie rozumie kategorii prawdy i uczciwości, za pomocą których jej przyszła teściowa ocenia jej dawne zajęcie). Zanussi w swoim filmie podjął problem nowego wyzwania stojącego przed polską inteligencją w okresie przełomu. Polegało ono jednak nie tylko na konieczności zgodnego współżycia z dawnymi opresorami, przebaczenia w imię chrześcijańskich wartości ludziom niemającym nawet poczucia zła, które czynili – chociaż to był główny temat filmowej fabuły. Chodziło także o weryfikację etyczną i pragmatyczną zachowań inteligencji oraz jej ethosu w czasach kreowania nowego porządku społecznego, który wymagał w równym stopniu rozliczenia się z przeszłością (by możliwe było przebaczenie i wspólne budowanie) i dokonania bilansu własnych aktywów oraz określenia ideowych podstaw tworzonego na nowo państwa opartego na narodowo-obywatelskiej wspólnotcie. Trzeba zatem było „dokonać przeglądu” wartości podstawowych, właśnie tych wyrosłych z chrześcijaństwa, tworzących ethos narodowo-inteligencki, któremu naród zawdzięczał przetrwanie, a państwo – możliwość odrodzenia.

W latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku wraz ze zmianami ustrojowymi rozpoczął się proces dostosowywania się dawnych inteligentów<sup>42</sup> do nowej rzeczywistości, co niekiedy oznaczało konformizm, innym zaś razem próbę zastosowania wyznawanych dawniej wartości w ocenie i kształtowaniu postaw wynikających z funkcjonowania w nowej, formującej się strukturze społeczno-polityczno-gospodarczej. W tej sytuacji intelligen-

<sup>40</sup> Polska, 1988 (premiera: 1989).

<sup>41</sup> Polska, 1989.

<sup>42</sup> Zob. Ś m i a ł o w s k i, dz. cyt.

cja jako grupa społeczna wykorzystywała inteligencję jako władzę umysłu w celu przystosowania się do nowych warunków życia społecznego. Proces przejścia oznaczał również, że w społeczeństwie zaczęli pojawiać się ludzie młodzi, inteligentni, na ogół wykształceni, bardziej od innych świadomi swego statusu lub po prostu refleksyjnie nastawieni do własnego życia, do samych siebie i otaczającego świata. Grupy tej nie można już było charakteryzować za pomocą ethosu inteligentnego, a jednak dzieliła ona pewne cechy z inteligencją, chociaż odznaczała się nowymi cechami i nie posiadała już wielu dotąd konstytutywnych dla inteligencji. Przede wszystkim jednak rozpoczął się proces wyłaniania się klasy średniej, która tylko w części rekrutowała się z dawnej inteligencji. Socjologowie wskazują raczej na wielotorowość tego procesu, na fakt, że klasę średnią tworzyli ludzie różnych środowisk, o różnych motywacjach i różnych postawach oraz celach życiowych. Ze względu na kulturową i społeczną tożsamość inteligencji dawnego typu istotne jest pytanie, czy w procesie przekształceń społecznych nastąpiła całkowita wymiana „kadr” i – co ważniejsze – wartości. Czy ethos inteligencji o proveniencji oświeceniowo-romantycznej został zastąpiony ethosem klasy średniej, czy też polska klasa średnia zachowała niektóre cechy dawnej inteligencji?

Prześledzenie całości produkcji filmowej z okresu transformacji ustrojowej i pierwszych lat po niej pozwala wydobyć elementy świadczące o zachodzeniu sygnalizowanych procesów, w tym o fluktuacji wartości, którymi kierowali się charakterystyczni dla przemian ustrojowych bohaterowie. Znaczące są konstrukcje postaci, ich motywacje, światopogląd, systemy wartości, którymi się kierują bohaterowie oraz relacje z innymi protagonistami, charakterystyczne fabuły i cechy rzeczywistości przedstawionej w wymiarze środowiskowym (środowiska, w których funkcjonują bohaterowie) oraz materialnym (status materialny bohaterów, ich materialne otoczenie, wystrój mieszkań, pejzaż uliczny, przestrzenie, w których bohaterowie pracują lub spędzają wolny czas). Przede wszystkim jednak istotna jest siła wzorcotwórcza bohaterów nowego typu, którzy swoim stylem życia kreują modele pożądane społecznie i chętnie naśladowane.

#### OD INTELIGENCJI DO KLASY ŚREDNIEJ KONTYNUACJE

W latach dziewięćdziesiątych w polskim filmie fabularnym zapisał się proces przechodzenia inteligencji do klasy średniej, który obejmował co najmniej dwa równoległe wątki. Z jednej strony następowało wyłanianie się klasy średniej jako grupy wykształconych profesjonalistów, „przywódców” zbiorowości, z drugiej – dokonywała się marginalizacja inteligentów ukształtowanych

w rzeczywistości realnego socjalizmu, którzy w imię ethosu przeciwstawiali się konformistycznym postawom większości. W istocie miała miejsce zamiana ról: przedsiębiorczy menadżerowie stawali się społecznie bardziej cenieni niż refleksyjni i ofiarni intelektualisci. Marginalizacja dotyczyła również charakterystycznych postaw wywiedzionych z ethosu – postaw, które w nowej rzeczywistości okazywały się bezużyteczne. Konsekwencją przemian wymuszonych przez odmienne potrzeby społeczne stała się modyfikacja systemu wartości podstawowych, na których tworzone nowe społeczeństwo. Nie jest jednak jasne, na ile owa korekta wartości dotyczyła wspólnoty narodowej, nie wiadomo zatem, czy ethos inteligencki został całkowicie zdegradowany i wyparty, czy tylko zmodyfikowany lub w jakiś sposób przekształcony. Kino nie potrafi dać precyzyjnej odpowiedzi na tak złożone pytanie. Nie sposób udzielić jej w oparciu o analizę fokusową. Można jednak zwrócić uwagę na pewne symptomy, które zapisały się w utworach ekranowych, stanowiących czułe barometry kulturowe.

Klasa średnia – podobnie jak inteligencja – kreuje wzorce społeczne, co oznacza, że postawy jej przedstawicieli są powielane i promowane przez media i sztukę jako w danej społeczności pożądane. Przedstawiciele tej klasy nie formułują jednak w sposób świadomy intelektualnego przekazu. Często nie uświadamiają sobie swoich postaw ani wartości, na których się one opierają<sup>43</sup>. Przekazują je poprzez model życia, który stworzyli: przez zachowania, pracę, sposoby spędzania wolnego czasu czy ubierania się.

Ekranowy obraz inteligenta dawnego typu, który jednak rozpoznał nową sytuację, postanowił się wzbogacić i zamienić romantyczno-pozytywistyczny ethos inteligencji na ethos klasy średniej, przedstawiony został przez Feliksa Falka w filmie noszącym ironiczny tytuł o charakterze pastiszu: *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*<sup>44</sup>. „Kapitał” oznacza oczywiście fundusze, które można przeznaczyć na inwestycje. Jego posiadanie stanowi warunek stania się kapitalistą – człowiekiem w tym okresie szczególnie uprzywilejowanym i cieszącym się społecznym prestiżem, mogącym współkreować tak upragniony wówczas przez Polaków kapitalizm. Tytułowy „kapitał” jest również ironicznym nawiązaniem do dzieła Karola Marksa, które stało się symbolem żegnane go z ulgą, niechcianego ustroju. Bohater, naukowiec-socjolog ma „kapitalik” i bardzo chce zostać kapitalistą, uważa bowiem, że jako człowiek inteligentny powinien wywierać wpływ na zmieniającą się rzeczywistość, a jednocześnie pragnie zmanifestować swoją przystosowawczą sprawność. Usilne starania inteligenta, by wpisać się na trwałe w świat biznesu, spełniają na niczym, a narcyjna logika imituje ironię losu, będącą w istocie odautorskim komentarzem

<sup>43</sup> Por. Pałska, dz. cyt., s. 325-358; Słopek, dz. cyt., s. 103-126.

<sup>44</sup> Polska, 1989 (premiera: 1990).

do fabuły. Sukces finansowy i prestiż przynosi bohaterowi owoc jego pracy umysłowej – książka, którą napisał zanim porzucił karierę akademicką. Zawiera ona krytykę postawy, którą przyjął ów bohater – podobnie jak wielu innych. Film Falka pokazuje, że powszechna „gorączka” dorabiania się i konsumpcji niosła niebezpieczeństwo filisterstwa – zawężenia horyzontów intelektualnych, skupienia się wyłącznie na sprawach materialnych, codziennych, nieistotnych. Co istotne, końcowa perypetia uzmysławia inteligentkiemu bohaterowi pragnącemu uzyskać status członka klasy średniej, że porzucając system wartości, który go ukształtował, nie tylko się zdeklasował, ale przede wszystkim sam siebie zanegował, a nawet zdradził swój ethos, swoją inteligencją misję, stanowiącą podstawę jego społecznej funkcji: krytycznej refleksji nad „światem, w którym żyjemy”. Reżyser przyjmuje zatem postawę konserwatysty, który nie wierzy w możliwość transformacji inteligenta, a nawet stara się zakonserwować inteligentki ethos, wskazując, że tradycyjnie wysokie wymagania, obejmujące umiejętność krytycznej analizy i niezależność od dominujących tendencji w myśleniu i praktycznym działaniu, jak również dystans wobec wartości materialnych, są nadal niezbędne, aby inteligencja spełniała swoją funkcję społeczną.

Ironiczny wydzźwięk buduje reżyser także poprzez sceptyczną postawę żony głównego bohatera (granej przez Gabrielę Kownacką), która oddając się pasji społecznikowskiej i budując oddolną demokrację, manifestuje wierność wobec imponderabiliów. W ten sposób reżyser przekonuje, że inteligencja w dawnej postaci jest potrzebna i tym bardziej okaże się użyteczna, im wierniejsza pozostanie swoim zasadom i wartościom. Ocena taka nie była jednak rozpowszechniona w kinie polskim okresu przełomu. Wskazuje na to już sam fakt, że w ówczesnych filmach postaci tego typu pojawiały się rzadko i przeważnie w tle, jako bohaterowie drugoplanowi i epizodyczni; protagonistami czyniono ludzi młodszych, dwudziesto-, trzydziestoletnich, wychowanych w inteligentkich domach, ale przeświadczonych, że nowa rzeczywistość wymaga nowego podejścia – dlatego albo się z nią mierzą (a zatem zmagają), albo czują się w niej zagubieni. Jako narracyjny konstrukt ci drugoplanowi bohaterowie mogą stanowić kontynuację postaci PRL-owskiego inteligenta, buntownika kina moralnego niepokoju – starszego o dwadzieścia lat, rozczarowanego nową rzeczywistością, zmęczonego i nawiedzanego przez poczucie własnej zbieżności. „Starym” inteligentom z trudem udaje się utrzymać na powierzchni, także w najbardziej elementarnym wymiarze materialnej egzystencji (tacy są na przykład rodzice Piotra z *Nie ma zmiłuj*<sup>45</sup> Waldemara Krzystka). W skrajnych przypadkach – uciekają oni w chorobę, jak matka Moniki, była nauczycielka, z tego samego filmu, cierpiąca na agorafobię i fobię społeczną, czy też

<sup>45</sup> Polska, 2000.

ojciec, który popadł w katatonię, z filmu Bartosza Konopki *Lęk wysokości*<sup>46</sup>. Większość z nich odmawia udziału w życiu. Niektórzy – jak ojciec Maćka z *Amoku*<sup>47</sup> w reżyserii Natalii Korynckiej-Gruz – niezmiennie stoją na straży wartości, w które nadal wierzą i które starali się przekazać swoim dzieciom. Ponieważ owe imponderabilia okazały się jednak zbędne w nowym świecie, pozostała im rola outsiderów, wyrzuconych poza główny nurt rzeczywistości, którą biernie kontestują. Trwają „okopani” w swoim świecie, symbolizowanym zwykle przez przestrzeń, w której funkcjonują, jakby przeniesioną z kina lat siedemdziesiątych: gabinet pełen książek, ciasne mieszkanie z mikroskopijną kuchnią, w której prowadzi się pozornie blahe, lecz faktycznie istotne rozmowy. Bezmyślnie oglądają telewizję lub czytają, przyrastając do starego fotela (tak czynią: ojciec Michała z *Erratum*<sup>48</sup> Marka Lechkiego, matka Moniki z *Nie ma zmiłuj* i ojciec z *Lęku wysokości*).

Najdojrzałszym i najbogatszym portretem sfrustrowanego inteligenta dawnego typu jest Adaś Miauczyński, bohater stworzony przez Marka Koterskiego, znany przede wszystkim z *Dnia świra*<sup>49</sup>, ale także z *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*<sup>50</sup>, *Nic śmiesznego*<sup>51</sup> i *Ajlawju*<sup>52</sup>. Jako polonista pracujący w liceum, obcujący z wysoką kulturą, która stanowi znaczącą część narodowej tradycji, Miauczyński powinien być strażnikiem ethosu i z pietyzmem przekazywać go następnemu pokoleniu. Jest jednak sfrustrowanym neurotykiem, cierpiącym na liczne fobie, których źródło stanowi lekceważenie okazywane mu przez otoczenie, również przez uczniów, dla których nie jest żadnym autorytetem. Bohater *Dnia świra* to uosobienie (w formie groteskowo przerysowanej) inteligencji humanistycznej, całkowicie zdeprecjonowanej w neoliberalnej Polsce w wymiarze zarówno indywidualnym, jak i systemowym (co ukazuje słynna sekwencja zaczynająca się od odebrania pensji w kasie). Transformacja ustrojowa w latach dziewięćdziesiątych wywoływała u znacznej części społeczeństwa frustracje, wynikające z pogarszania się statusu materialnego, rosnących dysproporcji majątkowych oraz niedostępności dóbr konsumpcyjnych spowodowanej nierównością szans, nieuczciwością czy niewyjaśnianymi aferami. Piszą o tej sytuacji Jerzy Szyłak i Mirosław Przyłipiak w książce *Kino najnowsze*<sup>53</sup>. Ewa Mazierska dostrzega rozdziew między funkcjonującymi jeszcze śladami dawnego szacunku a brakiem ekonomicznego i systemowego

<sup>46</sup> Polska, 2011.

<sup>47</sup> Polska, 1998.

<sup>48</sup> Polska, 2010.

<sup>49</sup> Polska, 2002.

<sup>50</sup> Polska, 2006.

<sup>51</sup> Polska, 1995.

<sup>52</sup> Polska, 1999.

<sup>53</sup> Por. M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Znak, Kraków 1999, s. 183-186.



potwierdzenia ważności tej grupy w strukturze społecznej, co jest szczególnie istotne ze względu na zaobserwowaną przez socjologów „monetyzację”<sup>54</sup> statusu społecznego, czyli konieczność takiego właśnie potwierdzenia. Maziarska pisze: „Inteligencja pozostaje klejnotem w koronie narodu, ale głęboka przepaść między odczuwanym statusem społecznym i aspiracjami a realnymi osiągnięciami i wynagrodzeniem prowadzi do głębokiej frustracji”<sup>55</sup>.

Symptomatyczny jest fakt, że to właśnie Adaś Miauczyński, lekceważony przez wszystkich i umęczony natręctwami dziwak-inteligent, kultywuje wartości patriotyczne<sup>56</sup>, wykazując odpowiedzialność za swój kraj, od troski o czystość języka ojczystego poczynając, poprzez miłość do narodowej kultury, na odpowiedzialności za stan elit politycznych oraz społeczeństwa obywatelskiego kończąc.

Znaczącym przykładem „bezużyteczności” etycznych norm, których narodowym stróżem była inteligencja, jest również postać Zenona Okrząsy z filmu Ryszarda Pawła Nyczki *Fortuna czyha w lesie*<sup>57</sup>. Bohater ten – zgodnie z zasadami, według których go wychowano – oddaje znalezione pieniądze, ale w nowej rzeczywistości jego uczciwość jest raczej karana niż nagradzana.

Wszystkie wymienione przykłady dowodzą erozji ethosu inteligenckiego jako ideowej oraz etycznej podstawy polskiego społeczeństwa po transformacji ustrojowej: wartości, które go tworzą, w nowym systemie okazują się nieużyteczne w wymiarze pragmatycznym i nie uzyskują szacunku ani akceptacji w wymiarze symbolicznym, wierność wartościom (kategoria etyczna dotąd najwyższej ceniona) staje się zaś znakiem społecznego nieprzystosowania, jak również przyczyną degradacji i marginalizacji bohaterów.

Krytyczny, gorzki obraz sytuacji inteligencji przynoszą filmy Jerzego Stuhra, przede wszystkim *Spis cudzołóżnic*<sup>58</sup> i *Tydzień z życia mężczyzny*<sup>59</sup> (choć także *Historie miłosne*<sup>60</sup> i *Pogoda na jutro*<sup>61</sup>). Bohaterowie dwóch pierwszych utworów w zasadzie dobrze funkcjonują w nowej rzeczywistości, ponieważ przełom ustrojowy nie wymagał od nich zasadniczych zmian w życiu – ich status ekonomiczny i społeczny się nie zmienił<sup>62</sup>. Dzieje się tak

---

<sup>54</sup> Por. P. S z t o m p k a, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000, s. 69.

<sup>55</sup> M a z i e r s k a, dz. cyt., s. 208 (tłum. fragm. – M.M.). Warto przypomnieć, że również Katarzyna Taras zwróciła uwagę na frustrację jako podstawowy wyróżnik inteligenta w nowej, potransformacyjnej rzeczywistości Polski (zob. T a r a s, *Frustraci*).

<sup>56</sup> Por. T a r a s, *Frustraci*, s.150-171.

<sup>57</sup> Polska, 2005.

<sup>58</sup> Polska, 1994.

<sup>59</sup> Polska, 1999.

<sup>60</sup> Polska, 1997.

<sup>61</sup> Polska, 2003.

<sup>62</sup> Por. T a r a s, „*Egoista*” czy *Edi?*, s. 92-96.

dlatego, że doświadczyli początku nowej epoki jako ludzie dojrzały, a dzięki wykonywanym zawodom (wykładowca uniwersytecki, prawnik) udało im się zachować status inteligencji i nie poddać się kulturowej, społecznej ani ekonomicznej degradacji. Odczuwają jednak frustrację zarówno z powodu otaczającej rzeczywistości, która nie odpowiada stanowi ich świadomości ani duchowym wymaganiom, jak i z powodu kryzysu wieku średniego odczuwanego w perspektywie egzystencjalnej. W *Spisie cudzołóżnic* dwaj intelektualiści daremnie poszukujący kobiecego ciepła w nocnym Krakowie stają się znakiem metafizycznej frustracji, wynikającej ze świadomości przemijania. W *Tygodniu z życia mężczyzny* bohater uświadamia sobie utratę „twarzy”, swoją moralną degrengoladę, będącą ceną za utrzymanie wysokiej pozycji społecznej i materialnej. Wyznawane dotąd wartości związane z ethosem inteligentnym doprowadziły go do bolesnej samoświadomości niedopasowania do świata albo wymusiły konformistyczne porzucenie zasad, co stało się źródłem frustracji. Ten przygnębiający i wyrazisty bilans etyczny wyraźnie nawiązuje do surowych ocen bohaterów kina moralnego niepokoju. W *Pogodzie na jutro* również dominuje gorzka samoocena – zaniebując podstawowy obowiązek przekazywania wartości w procesie wychowania, bohater pozostawia dzieci samym sobie, a tym samym popycha je ku światu funkcjonującemu „poza dobrem i złem”. Klęską ojców okazuje się ów nowy świat oderwany od „niepragmatycznych” wartości inteligentnego ethosu, które nie zostały przekazane w międzypokoleniowej transmisji, czego filmowym obrazem są amoralne dzieci Kozioła (granego przez Jerzego Stuhra), które „idealnie” dostosowały się do „dzikiego kapitalizmu” i młodej demokracji, w której cynizm stał się normą. W filmie obecna jest jednak również nadzieja, wyrażająca się w optymistycznym finale, w którym ukazano pozytywne zmiany w rodzinie bohatera – co pozwala dobrze rokować przyszłości społecznej. Film ten jest jednak komedią, co oznacza określoną strategię narracyjną<sup>63</sup>, a zatem i przyjęcie przez reżysera założenia optymistycznej – w ostatecznym rozrachunku – wizji przyszłości: jest ona możliwa dzięki temu, że bohater podejmuje działania naprawcze w imię wymogów etycznych. Jednakże na jego motywację bardziej niż odpowiedzialność za życie zbiorowe (upadłe moralnie dorosłe dzieci wpływają na degradację życia społecznego w różnych jego obszarach)

<sup>63</sup> Zależność obrazu inteligentnego bohatera, a więc i (często polemicznej) prezentacji inteligentnego ethosu (niekiedy w formie zdegradowanej), od strategii narracyjnych, konwencji przedstawieniowych, w tym gatunkowych, stanowi odrębne, szerokie zagadnienie wymagające osobnego opracowania. Interesujące obserwacje w kwestii rozważanego tu problemu przynosi zwłaszcza analiza kina popularnego, na przykład komedii, w tym pastiszowej komedii kryminalnej czy komedii romantycznej, oraz gruntowne przebadanie seriali telewizyjnych. Kwestia ta, również ze względu na szczupłość miejsca, nie może być tutaj szerzej rozważona.

wpływa poczucie odpowiedzialności za rodzinę. Trudno zatem w tym przypadku mówić o „mocy sprawczej” inteligenckiego ethosu.

Typ dojrzałego, bezkompromisowego bohatera, który nie poddaje się presji zmieniającej się rzeczywistości i pozostaje wierny własnemu ethosowi artysty-filmowca niezależnego, wykreował Andrzej Kondratiuk. Postawa etycznej i metafizycznej bezkompromisowości została zaprezentowana szczególnie wyraziście we *Wrzeczonie czasu*<sup>64</sup> i *Słonecznym zegarze*<sup>65</sup>, filmach o wyraźnym charakterze autobiograficznym. Bohater, reżyser Andrzej, grany przez reżysera filmu Andrzeja Kondratiuka, mówi wprost, że najważniejsze jest dla niego jego kino i nie interesuje go kariera ani status uzyskiwany dzięki wysokości zarobków. Kondratiuk to reżyser, który wyraźnie i stanowczo kontestuje przemiany rzeczywistości. W *Barze pod młynkiem*<sup>66</sup> ukazuje starzejącą się parę, która zgodnie z wymogami nowoczesności zakłada „biznes” – obskurny bar z piwem z dala od wszelkich dróg. Bawiąc się kinem i jednocześnie bawiąc się w kino, reżyser kreśli groteskowo przerysowany obraz rozwoju „firmy”, która najwięcej zarabia na sprzedaży puszek po piwie wypitym przez samych właścicieli. W ten sposób, prezentując ekonomiczne perpetuum mobile, Kondratiuk drwi sobie z wymogów gospodarczego postępu oraz postulatu „brania spraw w swoje ręce”. Pokazuje natomiast, że rytm życia i czasu pozostaje zawsze ten sam, że człowiek nie ma mocy go zmienić; może jedynie tworzyć międzyludzkie więzi, które trwają pomimo chaosu i zmian. Co więcej, więzi międzyludzkie tym są silniejsze i życiowo bardziej znaczące, im bardziej ludzie dystansują się od tego, co w życiu i świecie podlega zmianom (jak bohaterowie *Słonecznego zegara*). Jednakże postawa Kondratiuka jako artysty skrajnie bezkompromisowego i w pełni niezależnego jest znaczącym wyjątkiem w ogólnym filmowym pejzażu, podobnie jak jego niezależni wewnętrznie i niepoddający się zewnętrznym presjom bohaterowie, inteligenci z ducha, w większości jednak manifestujący swoją plebejskość. Użyteczność ethosowych wartości w życiu outsidera, wyrażająca się w fakcie, że stanowią one źródło życiowej harmonii oraz odczuwanego subiektywnie szczęścia, nie jest równoznaczna z możliwością ich zastosowania w organizacji całości życia społecznego.

Innego typu kontynuacją filmowych ujęć inteligenckich bohaterów z lat siedemdziesiątych są postaci inteligentów młodego pokolenia, często dzieci ludzi „odtraconych”, nieprzystosowanych. Wychowane w duchu tych samych, nieprzystających do nowych reguł funkcjonowania życia społeczno-politycznego wartości, dorosłe dzieci nie poddają się jednak, nie oddają pola tak jak ich rodzice. Przeciwnie – starają się znaleźć dla siebie miejsce w nowym świe-

<sup>64</sup> Polska, 1995.

<sup>65</sup> Polska, 1997.

<sup>66</sup> Polska, 1994.

cie, poznać, go, zrozumieć i dostosować się do niego. Zwykle jednak okazuje się, że ich duchowo-etyczny bagaż uniemożliwia komfortowe funkcjonowanie w sferze publicznej: w życiu zawodowym, politycznym i społecznym. Nierzadko wyrażana w filmach wiara, że indywidualne postawy lub działania mogą – lub mogłyby – zmienić rzeczywistość, wpłynąć na kształt tworzącego się systemu społecznego, upodabnia kino polskie po roku 1989 do kina moralnego niepokoju. Zjawisko to widoczne jest nie tylko w kinie o ambicjach artystycznych (na przykład w filmach Stuhra *Pogoda na jutro* czy *Tydzień z życia mężczyzny*), ale także w produkcjach z założenia czysto rozrywkowych (na przykład *Dlaczego nie!*<sup>67</sup> Ryszarda Zatorskiego). Inteligencki syn lub córka próbuje wejść w nową rzeczywistość, współtworzyć ją, wywalczyć dla siebie dogodnie miejsce albo – odwrotnie – kontrolować ją, oceniać, przykładając doń miarę konserwatywnych wartości etycznych, które wyniósł (wyniosła) z domu. Dawny inżynier czy nauczyciel zostaje zastąpiony przez dziennikarza (w *Amoku Korynckiej-Gruz* czy *Grach ulicznych*<sup>68</sup> Krzysztofa Krauzego), zgodnie z przeświadczeniem o kontrolnej funkcji „trzeciej władzy”, lub pracownika agencji reklamowej, marketingowej, fotograficznej (w filmach *Billboard*<sup>69</sup> Łukasza Zadrzyńskiego, *Wieża*<sup>70</sup> Agnieszki Trzos, *Milczenie jest złotem*<sup>71</sup> Ewy Pytki, czy *Dlaczego nie!* Zatorskiego) człowieka wolnego zawodu – architekta, prawnika, artystę (w serialu *Sukces*<sup>72</sup> Krzysztofa Grubera czy w filmach *Tylko mnie kochaj*<sup>73</sup> Ryszarda Zatorskiego i *Kochaj i rób, co chcesz*<sup>74</sup>, Roberta Glińskiego ) albo też pracownika jakiegokolwiek firmy korporacyjnej (w serialach w reżyserii Adka Drabińskiego *Dom nad rozlewiskiem*<sup>75</sup>, *Miłość nad rozlewiskiem*<sup>76</sup>, *Życie nad rozlewiskiem*<sup>77</sup>, *Nad rozlewiskiem*<sup>78</sup> i *Cisza nad rozlewiskiem*<sup>79</sup>, a także w filmie *Erratum* Lechkiego).

Podobne postawy były przedmiotem analizy w serialu *Twarze i maski*<sup>80</sup> w reżyserii Feliksa Falka. Artyści teatralni w okresie przełomu<sup>81</sup> poddawani

<sup>67</sup> Polska, 2007.

<sup>68</sup> Polska, 1996.

<sup>69</sup> Polska, 1998.

<sup>70</sup> Polska, 2005.

<sup>71</sup> Polska, 2010.

<sup>72</sup> Polska, 1995.

<sup>73</sup> Polska, 2006.

<sup>74</sup> Polska, 1997.

<sup>75</sup> Polska, 2009.

<sup>76</sup> Polska, 2010.

<sup>77</sup> Polska, 2011.

<sup>78</sup> Polska, 2012.

<sup>79</sup> Polska, 2014.

<sup>80</sup> Polska, 2000.

<sup>81</sup> W filmach Urbaniak, Piekorz i Trzos wyraźnie widoczne jest przesunięcie ku indywidualnej perspektywie widzenia świata, zawężonej do życia osobistego, i zacieranie się społecznego kontekstu, w którym społeczna funkcja „inteligencji” byłaby widoczna.

są rozmaitym presjom, przechodzą różne próby życiowe i zmuszani są do zasadniczych wyborów. Płaszczyzną odniesienia dla prezentowanych postaw jest w tym wypadku ethos artysty rozumiany jako wierność sztuce, co pozwala ujawnić erozję wartości będących podstawą jej funkcjonowania. Teatr w tym serialu stanowi jednocześnie symbol sztuki wysokiej oraz instytucję kultury współtworzącą i przechowującą narodowe dziedzictwo, która tym samym konstytuuje tożsamość kulturowo-narodowej wspólnoty. Artysta Narodowej Sceny ukazany został zatem jako inteligent, na którym ciąży zobowiązanie przekazywania depozytu wartości rudymenarnych. Dzieje teatru stają się metaforą „dziejów ethosu” i losów polskiej inteligencji okresu przełomu, która tracąc podstawy materialnego bytu, wydaje się tracić również część swojej godności. W serialu tym wyraźnie zaznacza się etyczna ocena odautorska. Reżyser z nostalgią i szacunkiem przedstawia teatr i artystów jako ważną część narodowej wspólnoty, część będącą depozytariuszem narodowo-inteligentkiego systemu wartości. Wyrażna jest także sugestia, że utrata lub naruszenie kultury narodowej, utożsamianej w serialu ze sztuką teatru (mimo słabości moralnej ludzi, którzy w tworzeniu sztuki uczestniczą), stanowi stratę dla narodowej wspólnoty i jej tożsamości<sup>82</sup>.

Jeszcze inny typ kontynuacji wątku inteligentckiego bohatera stanowią postacie, które pokoleniowo przynależą do nowych czasów, lecz ich postawa wobec własnej egzystencji, troska o jej jakość, namysł nad wyborem drogi życiowej, niezgoda na „bylejakość” w życiu osobistym urasta – na tle postępowania „młodych wilków” – do rangi buntu i społecznej manifestacji inności, oznaczającej dystans wobec dominującego nurtu preferowanych modeli zachowań i zaangażowań społecznych. Tworząc modele alternatywne, postacie te stają się wyrazem krytyki życia ludzi, którzy – jako wyłaniająca się klasa średnia<sup>83</sup> – budują materialne podstawy bytu społecznego: ludzi, którzy wprawdzie odnieśli sukces, lecz ulegli osobowej degrengoladzie (jak symptomatyczni dla tego zjawiska bohaterowie *Egoistów*<sup>84</sup> Mariusza Trelińskiego). Przykładem zaangażowania w budowanie jakości własnego życia osobistego są bohaterki *Torowiska*<sup>85</sup> Urszuli Urbaniak, *Przystani*<sup>86</sup> Jana Hryniaka, bohaterowie *Doskonalego popołudnia*<sup>87</sup> i *Głośniejszy od bomb*<sup>88</sup> Przemysława Wojcieszka. Karoli-

<sup>82</sup> Serial ten wyraźnie nawiązuje – w aspekcie swojej wymowy – do *Aktorów prowincjonalnych*, a zwłaszcza do finału tego obrazu.

<sup>83</sup> Bohaterowie Wojcieszka łączą jednak oba ethosy: ich życiowe wybory i postawy wiążą ich z dawnym ethosem inteligentckim, ale ich aktywność gospodarcza i społeczna pozwala widzieć w nich zaczątki klasy średniej.

<sup>84</sup> Polska, 2000.

<sup>85</sup> Polska, 1999.

<sup>86</sup> Polska, 1997.

<sup>87</sup> Polska, 2005.

<sup>88</sup> Polska, 2001.

na z *Przystani* czy *Maria z Torowiska* są młodymi ludźmi „niedzisiejszymi”. Karolina, nauczycielka z prowincji, jest duchową następczynią inteligenckich bohaterów sprzed przełomu roku 1989, pozostaje na prowincji, a wierna idei głębokiej miłości, odmawia kompromisu w sferze uczuć, gdyż z powagą traktuje własne życie, nawet jeśli konsekwencją tego jest samotność z dala od wielkiego świata, który wydaje się wiele oferować. Maria natomiast w imię prawa do niezależności, autonomii wewnętrznej i samorealizacji – a więc z podobnych pobudek – decyduje się na opuszczenie prowincji<sup>89</sup>. W obu filmach decydującą przesłanką wyboru jest zachowanie wierności sobie oraz własnej wolności. Opozycyjność tych postaw wobec zachowań dominujących w społeczeństwie oraz w najbliższym otoczeniu obu kobiet czyni z ich wyborów rodzaj krytycznej manifestacji wobec rzeczywistości – a właśnie krytycyzm wobec dominujących trendów, także społecznych i myślowych, jak również wobec otaczającej rzeczywistości, jest jednym z elementów oświeceniowego ethosu intelektualistów zachodnich, w którym główny cel stanowiło dążenie do prawdy. W tym wypadku chodzi o „prawdę życia”, o autentyczność rozumianą z jednej strony jako egzystencjalna troska, z drugiej – jako zgodność postaw z wyznawanymi wartościami. Zaangażowanie na płaszczyźnie życia osobistego i przestrzeganie norm etycznych w sferze prywatnej upodabnia te utwory do ostatnich polskich filmów Kieślowskiego, zwłaszcza do telewizyjnego *Dekalogu*.

#### DROGI TRANSFORMACJI

Na przełomie tysiącleci powstawały utwory ekranowe dające pewne wyobrażenie o społecznych procesach transformacyjnych, które doprowadziły do wyłonienia się nowej, dominującej warstwy społecznej, oferującej odmienne od dawnych wzorce osobowościowe. Drogi transformacji – odtwarzane na filmowych ekranach – były różnorodne: od zanikania postaci dawnego typu, ich marginalizacji, wycofywania się z rzeczywistości, po różnego rodzaju próby dostosowania się do nowych czasów. Ze względu na reprezentatywność dla przemian społeczno-polityczno-gospodarczych najbardziej znaczące było zjawisko „przepoczwarczenia się” dawnego inteligenta w członka klasy średniej<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Zob. M. R a d k i e w i c z, „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006. Problemy bohaterki przywoływanych wyżej filmów przypominają dylematy, przed którymi stała Marta, bohaterka *Bilansu kwartalnego* Zanussiego.

<sup>90</sup> Przyłipiak i Szyłak cytują wypowiedź Andrzeja Wajdy głoszącą, że ethos inteligencki zamieniono na drobnomieszczkański ethos bogacenia się (por. P r z y l i p i a k, S z y ł a k, dz. cyt., s. 181).

Bohaterowie tego typu znajdowali się w samym centrum przemian jako twórcy ekonomicznego sukcesu. W oczach filmowców tygłem polskiego kapitalizmu była najczęściej giełda, handel lub bliżej nieokreślona korporacja. Tam pracują inteligenci, którzy dobrze radzą sobie w nowym świecie. Serial *Pierwszy milion*<sup>91</sup> oraz film fabularny pod tym samym tytułem<sup>92</sup> opowiadają o grupie przyjaciół z warszawskiej Pragi, którzy robią karierę na giełdzie. W wyniku starcia z mafią popadają jednak w ruinę, tylko jeden z nich, Frik, przyjmuje twarde, nie zawsze uczciwe reguły gry „dzikiego” kapitalizmu okresu przełomu. Zostaje szefem dawnych przyjaciół i odzyskuje stracony milion, traci jednak etyczną niewinność i przyjaźń<sup>93</sup>.

W *Amoku* dziennikarz radiowy Maciek stara się odrzucić „przeklęty” los inteligenta, przeciwstawić się inteligenckiemu ethosowi i zaczyna grać na giełdzie, aby uczestniczyć w kształtowaniu rzeczywistości. W finale dawny dziennikarz uzyskuje świadomość, że nowa rzeczywistość z jej „twardymi regułami ekonomii” bywa tak samo nieuczciwa jak dawna, a wydaje się nawet bardziej bezwzględna, ponieważ nie przestrzega się w niej reguł etycznych nie tylko w życiu zbiorowym, ale także w osobistych relacjach. Inną sferę nowej rzeczywistości pokazano w serialu Krzysztofa Grubera *Sukces*<sup>94</sup>. Główna bohaterka, prawniczka Tekla, zakłada agencję konsultingową. Jest to kreacja ex nihilo, sprytna kobieta wykorzystuje bowiem swoją orientację w rzeczywistości nieznaney zagranicznym inwestorom, którzy chcą szybko i dużo zarobić na zupełnie dziewiczym rynku. Serial z jednej strony opisuje działalność i drogę kariery charakterystyczną dla wczesnych lat dziewięćdziesiątych, z drugiej – ukazuje inteligenta jako człowieka posługującego się inteligencją jako władzą umysłu, która sprawia, że radzi on sobie w nieznaney sytuacji i potrafi odnieść z tego korzyść. Podobnie skuteczne w działaniu okazują się dojrzałe bohaterki filmów *Dzieci i ryby*<sup>95</sup> Jacka Bromskiego oraz *Komedia małżeńska*<sup>96</sup> Romana Załuskiego. Przykłady te, bardziej nawet niż przypadki bohaterów odnoszących giełdowy sukces, wyjaśniają przyczyny, dla których część inteligencji wypracowała sobie mocną pozycję w nowej rzeczywistości, zapełniając próżnię gospodarczą, która wytworzyła się podczas zmiany ustroju. Popularne kino dowartościowywało zatem inteligenckie przymioty, pokazując że są one przy-

<sup>91</sup> Polska, 1999, reż. W. Dziki, T. Wiszniewski.

<sup>92</sup> Polska, 2000, reż. W. Dziki.

<sup>93</sup> Między filmem *Pierwszy milion* a serialem pod tym samym tytułem występują różnice w wymowie. W filmie kinowym przyjaźń przetrwała próbę, w serialu – podobnie jak w *Ziemi obiecanej* Wajdy – dawny przyjaciel został bezwzględny szefem dotychczasowych przyjaciół, ten zaś, kto tego nie akceptował, musiał odejść.

<sup>94</sup> Polska, 1995.

<sup>95</sup> Polska, 1996.

<sup>96</sup> Polska, 1993.

datne – pod warunkiem, że ci, którzy się nimi posługują, nie obstają nadmiernie przy tradycyjnej hierarchii wartości. Zagospodarowywanie nowej przestrzeni społeczno-gospodarczej wymagało bowiem intelektualnej sprawności, zdolności kojarzenia faktów, okoliczności, przyczyn i skutków. Jednocześnie jednak pionierzy „polskiego sukcesu gospodarczego” napotykali na przeszkody w postaci uczuć wchodzących w konflikt z wymogiem ekonomicznej rywalizacji, a także ludzkiego przywiązania do klarownego rozróżnienia dobra i zła oraz rozróżnień pochodnych, na przykład wierności i zdrady.

W filmach komediowych konieczność dystansowania się wobec tradycyjnych wartości była często źródłem efektu humorystycznego. W przypadku postaci kobiecych chodziło najczęściej o odrzucenie (lub zawieszenie) kulturowo przypisanych kobiecie ról społecznych, którym twórcy nadawali funkcję tradycyjnych wartości. W przypadku postaci męskich wyraźnie zaznaczały się kompromisy etyczne. Bohater filmu dostosowywał się do rzeczywistości, wykorzystując jej reguły dla własnej korzyści i usiłował zachować niezależność wewnętrzną, chociaż niekiedy zmuszony był instrumentalnie potraktować wartości, które cenił, jednocześnie dostrzegając ich społeczną nieprzydatność (jak w filmie *E=mc<sup>2</sup>*<sup>97</sup> Olafa Lubaszenki: doktor filozofii zarabia, pisząc studentom prace magisterskie). W innym przypadku (w filmie *Fuks* Macieja Dutkiewicza) bohater wykorzystywał swoją inteligencję i zdolności, by zapanować nad niesprzyjającą mu rzeczywistością, ale potrafił również wykonać bezinteresowny gest odrzucenia fortuny, manifestując swoje przywiązanie do wolności, która w świecie wielkiego, nieuczciwego biznesu przybiera postać wewnętrznej niezależności. W przywołanych wyżej przykładach przynależność do inteligencji określona jest przez cechy umysłowości, a wśród nich przez pogłębioną świadomość, brak natomiast poczucia ethosu inteligenckiego jako zobowiązania wobec wspólnoty.

Kolejną grupę bohaterów tworzą zadowoleni ze status quo „yuppies”. Ten typ protagonistów pojawiał się przede wszystkim w serialach (także w sitcomach), w komediach i komediach romantycznych. Jedne z nich były bardziej udane, inne mniej, większość jednak cieszyła się dużym zainteresowaniem widzów. Zwłaszcza seriale wykreowały modelowych bohaterów, którzy z jednej strony odzwierciedlali nowy styl życia, a z drugiej – spełniali funkcję wzorcotwórczą. Niektórzy widzowie utożsamiali się z nimi (młodymi, zamożnymi, zapracowanymi), inni – pragnęli upodobnić się do bohaterów z ekranu, aby osiągnąć ich status ekonomiczny i społeczny. Charakterystyce tej odpowiadają zwłaszcza seriale telewizyjne *Kasia i Tomek*<sup>98</sup> Jurka Bogajewicza oraz *Magda M*<sup>99</sup> Jacka Borcucha, Macieja Dejczerza i Krzysztofa Langa. Podobne typy bohaterów za-

<sup>97</sup> Polska 2002.

<sup>98</sup> Polska, 2002-2003.

<sup>99</sup> Polska, 2005-2007.



ludniały światy przedstawione sitcomu *Camera cafe*<sup>100</sup>, a także komedii romantycznych: *Dlaczego nie!*, *Tylko mnie kochaj*, *Testosteron*<sup>101</sup> i *Lejdis*<sup>102</sup>, *Ciacho*<sup>103</sup>, *Milczenie jest złotem*<sup>104</sup>, *Nie kłam, kochanie*<sup>105</sup> i *Och, Karol II*<sup>106</sup>, *Wyjazd integracyjny*<sup>107</sup>, *Pokaż kotku, co masz w środku*<sup>108</sup>. *Testosteron* i *Pokaż kotku, co masz w środku* zawierają dużą dozę krytycyzmu wobec nowo powstałej klasy średniej, ujętego w ramy ekranowej satyry. Nie zmienia to faktu, że duża liczba mniej lub bardziej pogodnych historii rozgrywających się w środowisku dostatnich elit Trzeciej Rzeczypospolitej ukazuje wzorcotwórczą siłę bohaterów filmów tego typu. Chociaż wartości klasy średniej prezentowane są w nich z pastiszowym zdystansowaniem, przebijają się one do powszechnej świadomości i stają się coraz bardziej akceptowane jako podstawa społecznego funkcjonowania.

Równoległe do obrazów zasadniczo beztroskiego (choć pełnego komplikacji) życia wyższej klasy średniej w konstytuującej się rzeczywistości wczesnego polskiego kapitalizmu pojawiały się także obrazy krytyczne, w których sukces materialny i społeczny połączony był z trudnościami w życiu osobistym. Zwykle młodzi (choć zdarzały się wyjątki), bogaci, ale sfrustrowani, zagubieni i (lub) samotni bohaterowie reprezentowali kulturę użycia, dla której charakterystyczny był konsumpcjonistyczny przesyt. Symptomatyczny dla tego nurtu tematycznego jest film Mariusza Trelińskiego *Egoiści*, uwidaczniający próbę realizacji zagubionej potrzeby metafizyki w wybujałej erotyce, alkoholizmie i narkomanii<sup>109</sup>. Najważniejszym elementem diagnozy społecznej wydają się zaburzenia emocjonalne, będące źródłem nieumiejętności tworzenia stabilnych związków oraz odczuwania szczęścia. W pierwszym dziesięcioleciu dwudziestego pierwszego wieku liczba filmów, w których na ekranach widzieliśmy pozbawionych trosk o byt materialnych, ale smutnych i nieszczęśliwych dwudziesto- i trzydziestolatków, była znaczna (można wśród nich wymienić: *Wieżę*, *Trzeciego*<sup>110</sup>, *Pręgi*<sup>111</sup>, *Senność*<sup>112</sup>, *Samotność w sieci*<sup>113</sup>, *Hel*<sup>114</sup> czy *Żółty*

<sup>100</sup> Polska, 2004, reż. J. Bogajewicz.

<sup>101</sup> Polska, 2007, reż. T. Konecki, A. Saramonowicz.

<sup>102</sup> Polska, 2008, reż. T. Konecki, A. Saramonowicz.

<sup>103</sup> Polska, 2010, reż. P. Vega.

<sup>104</sup> Polska, 2010, reż. E. Pytka.

<sup>105</sup> Polska, 2008, reż. P. Wereśniak.

<sup>106</sup> Polska, 2011, reż. P. Wereśniak.

<sup>107</sup> Polska, 2011, reż. T. Angerman.

<sup>108</sup> Polska, 2011, reż. S. Kryński.

<sup>109</sup> Wnikliwe analizy tego filmu por.: T a r a s, *Frustraci*, s.173-188; t a ż, „Egoista” czy *Edi?*, s. 109-114.

<sup>110</sup> Polska, 2004, reż. J. Hryniak.

<sup>111</sup> Polska, 2004, reż. M. Piekorz.

<sup>112</sup> Polska, 2008, reż. M. Piekorz.

<sup>113</sup> Polska, 2006, reż. W. Adamek.

<sup>114</sup> Polska, 2009, reż. K. Dębska.

szalik<sup>115</sup>). Symptomatyczna jest symboliczna postać Trzeciego (granego przez Marka Kondrata) w filmie Hryniaka, która może być utożsamiana z figurą Boga Ojca, ale może po prostu wyrażać zagubioną potrzebę metafizyki. Egoizm i zaburzenia w relacjach oraz komunikacji międzyludzkiej zostały przedstawione w sposób najbardziej reprezentatywny w filmach Łukasza Barczyka *Patrzę na ciebie*, *Marysiu*<sup>116</sup> i *Przemiany*<sup>117</sup>, a także w *Wieży*, *Egoistach* oraz *Zabij ich wszystkich*<sup>118</sup>. Bilans życia osobistego „zwycięzców” ujawnia pustkę i samotność, którą bohaterowie bezskutecznie próbują wypełnić „piekłem konsumpcji”<sup>119</sup>.

Poza schemat wykracza *Erratum* Marka Lechkiego, który nie dokonuje uproszczeń ani przez idealizację, ani przez szablonowy krytycyzm. Film jest rodzajem podsumowania sytuacji polskiej inteligencji po transformacji ustrojowej. Michał, pracownik dużej firmy, wiele zyskał (udane życie rodzinne, dostatek, stabilizację), ale też sporo stracił (pasję twórczą, talent, wewnętrzną satysfakcję, przyjaźń opartą na wspólnocie duchowej, więź z ojcem). Inteligent przeszedł metamorfozę i stał się członkiem klasy średniej: żyje we względnym dostatku, codzienność mu nie doskwiera (lub doskwiera umiarkowanie), stał się jednak mniej uduchowiony, mniej nastawiony na wewnętrzny rozwój i życie we wspólnocie ludzi, których łączą podobne wartości, pasje i dążenia. Przymusowy, przedłużony pobyt w rodzinnym miasteczku daje Michałowi szansę na podsumowującą refleksję – szansę, którą bohater dobrze wykorzystuje. W jego mentalnym powrocie do przeszłości, dokonanym pod wpływem odwiedzin w emocjonalnie nacechowanych miejscach z młodości i spotkania z przyjacielem z dawnych lat, nie ma „ostalgii”<sup>120</sup>, nie ma naiwnego redukcjonizmu ani emocjonalnego zafałszowania, a jednak oddana zostaje sprawiedliwość czasom, w których hierarchia wartości była ustabilizowana. Wydaje się, że finałowy bilans podróży niesentymentalnej nie tylko przynosi cię nadziei na nawiązanie dawno utraconego kontaktu z ojcem, człowiekiem starych czasów i starej władzy, ale też daje szansę na zaczerpnięcie od nowa ze źródła wartości, które zostały jakby zamrożone, zatrzymane w miejscu, z którego przed laty Michał wyruszył spełniać marzenia, aby w imię stabilizacji i dobra rodziny marzenia porzucić. Bohater *Erratum* nie jest wyuzdanym, oddającym

<sup>115</sup> Polska, 2000, reż. J. Morgenstern.

<sup>116</sup> Polska, 2000.

<sup>117</sup> Polska, 2003.

<sup>118</sup> Polska, 1999, reż. R. Wojcieszek.

<sup>119</sup> Por. T a r a s, *Frustraci*, s. 175n.

<sup>120</sup> Zob. D. D a b e r t, *Ostalgia i bezpowrotność w środkowoeuropejskim kinie przełomu*, „Porównania” 2012, nr 11, s. 139-156. Autorka definiuje „ostalgię” jako zdeformowaną, „znikształconą pamięć po komunizmie” (s. 141), nacechowane selektywnością wspomnianie, nostalgię za wyidealizowanym obrazem komunistycznego Wschodu Europy.

się rozpasanej konsumpcji „egoistą”. To inteligent – „jak my”, jak bohaterowie kina moralnego niepokoju, jak Franciszek Retman, który wyruszył w drogę ku poznaniu. Michał żyje w nowym świecie łatwiej, bardziej dostatnio, ale straty, które poniósł, są istotne; nie jest człowiekiem przegranym, ale też nie jest szczęśliwy. Straty te wydają się konsekwencją porzucenia wartości, które integrowały ludzi w dawnym, gorszym świecie. Przesłanie *Erratum* wskazuje szansę na mądry kompromis, w którym dokonuje się próba wzbogacenia ethosu klasy średniej o wartości tradycyjnego ethosu inteligenckiego. Michał, pamiętając PRL-owską mizериę, rozumie, że z Frommowskiej alternatywy „mieć czy być”<sup>121</sup> do pełni życia potrzebne jest i jedno, i drugie.

OUTSIDERZY  
INTELGENT ZAGUBIONY I ODNALEZIONY  
W NOWYM NIEZNANYM ŚWIECIE<sup>122</sup>

Bohaterowie-outsiderzy pod względem konstrukcji osobowości i wyznawanych wartości stanowią kontynuację postaci dawnych inteligentów – formę powstałą w wyniku kulturowej transformacji, „wygenerowaną” przez nową rzeczywistość, ale na starym podglebiu. Najbardziej reprezentatywną postacią tego rodzaju jest bohater *Zmruż oczy*<sup>123</sup> Andrzeja Jakimowskiego. Jasiiek, nauczyciel języka polskiego, opowiada się po stronie z góry przegranych w wyścigu szczurów. Przyjmuje pracę stróża masy upadłościowej opustoszałego PGR-u i staje się rodzajem guru dla dawnych kolegów i miejscowych „odrzuconych”. Jest nauczycielem wiedzy „bezużytecznej”, czyli bezinteresownej (traktowanej idealistycznie, na przykład jako droga samorozwoju i życia duchowego) – takiej wiedzy jednak, która pozwala dostrzegać więcej i odczuwać głębiej. Dzięki bezinteresownemu wysiłkowi wiedza uszlachetnia każdego, kto podejmuje trud wzmożonej obserwacji, namysłu, zrozumienia, a tym samym wyklucza z przeciętnej „bylejakości”, obojętności lub zniechęcenia. Postacie outsiderów przypominają, że bezinteresowny wysiłek poznawczy lub twórczy wzbogaca zarówno życie podejmujących go jednostek, jak i życie ludzi z ich najbliższego otoczenia oraz społeczność, w której funkcjonują. Film Jakimowskiego można potraktować jako ilustrację tezy Rona Eyermana: „Intelektualistów określa nie praca, lecz sposób działania, postrzegania siebie i wyznawane wartości. To nie sposób, w jaki zarabia się na życie sprawia, że

<sup>121</sup> Zob. E. F r o m m, *Mieć czy być*, tłum. J. Karłowski, Rebis, Warszawa 1999.

<sup>122</sup> Parafrazuję tutaj tytuł słynnej książki Aldousa Huxleya *Nowy wspaniały świat* (tłum. B. Baran, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2011).

<sup>123</sup> Polska, 2003.

człowiek staje się intelektualistą<sup>124</sup>. Oznacza to, że inteligent-intelektualista służy swoją inteligencją innym, udostępnia owoce własnego umysłu i własnych działań dla dobra zbiorowości, by ją budować w oparciu o prawdę, odkrywaną i poznawaną dzięki własnej niezależności. Na ekranach pojawiły się i takie obrazy młodych inteligentów, którzy wylądowali szczęśliwie na nowej ziemi, ocalili ethos, choć wartości, które go tworzą, tylko częściowo są tożsame z oświeceniowym i romantycznym wzorcem. Przykładem takiej nowej inteligencji, która zachowała niezależność, zarówno intelektualną, jak i ekonomiczną, są bohaterowie młodego kina polskiego. Należy tutaj wymienić *Moje pieczone kurczaki* Iwony Siekierzyńskiej, *Patrzę na Ciebie*, *Marysiu* Łukasza Barczyka, *Portret podwójny* Mariusza Fronta, a przede wszystkim *Doskonale popołudnie* Przemysława Wojcieszka. Bohaterowie tego ostatniego filmu (para młodych ludzi z prowincji) zakładają małe wydawnictwo, by wydawać literaturę odpowiadającą ich własnym gustom estetycznym. Stają się w ten sposób właścicielami małej, przynoszącej dochód firmy, co łączy ich z przedstawicielami klasy średniej, jednocześnie jednak pozostają inteligentami, którzy nastawieni są na kreowanie kultury, własny rozwój i wierność wartościom: sztuce, pasji i miłości.

Filmy takie, jak *Dług*<sup>125</sup> Krzysztofa Krauzego czy *Wymyk*<sup>126</sup> Grega Zglińskiego ukazują z kolei nową inteligencję, która osiągnęła dojrzałość i wkroczyła w życie zawodowe po roku 1989, ewentualnie tuż przed tą datą graniczną. Należą do niej ludzie, którzy w zasadzie z powodzeniem funkcjonują w neokapitalistycznej Polsce, w warunkach neoliberalnej konkurencji. Są to zwykle właściciele lub menadżerowie większych lub mniejszych firm. Filmy te zwracają szczególną uwagę na etyczny wymiar działania w nowej rzeczywistości. Niosą wspólne przesłanie – oderwanie życia społecznego oraz ekonomicznego od elementarnych zasad etycznych zawartych już w Dekalogu prowadzi, jak w okresie PRL-u, do zaburzeń w życiu zbiorowym oraz indywidualnych dramatów i klęsk, a nawet przestępstw (jak w filmie *Dług*).

Symptomatyczny ze względu na charakterystykę sytuacji społecznej jest *Wymyk*. Starszy brat głównego bohatera to człowiek wykształcony, biznesman, który stara się przestrzegać norm etycznych i właśnie za etyczny odruch płaci najwyższą cenę. Ludzie tacy, jak on, są „solą ziemi” w Polsce poprzelomowej – budują dobrobyt własny i swoich rodzin, jednocześnie wzmacniając potencjał gospodarczy i społeczny kraju, a zarazem przestrzegają podstawowych zasad. Filmowa narracja buduje tragedię w dawnym stylu. Lekceważony na

<sup>124</sup> Cyt. za: F u r e d i, dz. cyt., s. 37. Por. też: R. E y e r m a n, *Between Culture and Politics: Intellectuals in Modern Society*, Polity Press, Cambridge 1994, s. 12.

<sup>125</sup> Polska, 1999.

<sup>126</sup> Polska, 2011.

co dzień inteligent, który musiał podporządkowywać się silniejszemu, choć mniej inteligentnemu bratu, ginie z powodu fizycznej przemocy – nie ulega jej jednak i staje się zwycięzcą „zza grobu”, doprowadzając do przemiany brata i trwałego wpisania etyki w podstawy funkcjonowania tego fragmentu rzeczywistości, w której sam żył i w której teraz żyją jego dzieci.

Większy oddźwięk społeczny miał jednak *Dług*, film, który również poruszał problem patologii – bardziej jednak niebezpiecznej, bo wpływającej na kształt życia gospodarczego. Pozbawiony był przy tym strukturalnego optymizmu. W *Wymyku*, tak jak w opisywanych wcześniej utworach, indywidualna postawa mogła przywrócić społeczny i moralny ład i dawała nadzieję na naprawę rzeczywistości w jej newralgicznych punktach. *Dług* jest natomiast przerażająco pesymistyczny, nawet jeśli w finale bohater zdobywa się na odruch moralny, który ocala go w wymiarze duchowym. Oczywiście, świat biznesu, polityki czy relacji międzyludzkich, jeśli zostanie oderwany od obiektywnych wartości zakorzenionych w Dekalogu, staje się przerażający i przekształca się w chaos – jak w *Egoistach*, *Pogodzie na jutro*, *Amoku*, *Grach ulicznych* czy *Barwach ochronnych*. *Dług* pokazuje jednak, że zagrożony jest każdy człowiek, a chwili, w której dokonuje się przemieszanie dobra ze złem, można nawet nie zauważyć, można też z łatwością fakt ów zaakceptować, jak uczynili to koledzy głównego bohatera Adama. Krzysztof Krauze z całą powagą ukazał etyczne zagrożenia dla jednostek i zbiorowości, wynikające z przejścia od jednego systemu do drugiego. Finalna decyzja Adama, by przyznać się do zabójstwa, pokazuje – podobnie jak wybory bohatera *Erratum* – funkcjonalność wartości składających się na ethos inteligenta w każdym systemie. Ład moralny ocala człowieka w wymiarze jednostkowym i społecznym (obejmującym skalę mikro, czyli rodzinę, i skalę makro – porządek prawny i społeczny państwa).

\*

Przedstawiając metamorfozy, którym podlegała polska inteligencja, oraz jej ethos w okresie transformacji ustrojowej, kino dość dobrze spełniło funkcję dokumentowania rzeczywistości. Nawet jeśli w poszczególnych filmach przedstawienia te nie były pogłębione, to analiza całości ekranowego dorobku przynosi obraz bogaty w szczegóły i jednocześnie pozwalający zrekonstruować pewne procesy społeczno-kulturowe, a nawet wysnuć wnioski o charakterze syntetycznym. Spośród szczegółów warto zwrócić uwagę na odwrócenie ról plebsu i elity. Na przykład inteligent z  $E=mc^2$  już przywykł do swojego „sporniewierania” i akceptuje ten nowy, deprecjonujący status społeczny. Wpływ na rzeczywistość mają ci, którzy skupili się na budowaniu materialnych pod-

staw kraju, ponieważ to oni tworzą klasę średnią – to oni kształtują wzorce zachowań i oni mają szansę na etyczne kształtowanie własnej społeczności. Niewiele jest filmów, w których odwoływano by się do inteligenckiego ethosu czy choćby do jego namiastki. Wyraźnie uwidacznia się zanik znaczenia inteligencji jako warstwy kulturotwórczej, wpływającej na budowanie narodowej tożsamości<sup>127</sup>, odwołującej się do wspólnego dla całej narodowej zbiorowości systemu wartości podstawowych. W filmach zanika zwłaszcza ta część ethosu, która nakładała zobowiązanie bezinteresownego działania dla dobra wspólnoty.

Kino polskie przedstawia wizję częściowej marginalizacji, ale także częściowej metamorfozy polskiej inteligencji – wizję zbieżną z ustaleniami polskich socjologów<sup>128</sup>, opartymi w dużej mierze na badaniach empirycznych. Ponieważ wśród postaci filmowych niewiele jest reprezentantów inteligencji humanistycznej, tego rodzaju wniosków nie ma kto formułować – nowa inteligencja (klasa średnia) współtworząca nową rzeczywistość jest wprawdzie świadoma własnego znaczenia, nie wie jednak, jakie wartości realizuje, a jakie wypiera.

O ile ekranowe reprezentacje rzeczywistości potwierdzają zjawiska społeczne i polityczne o charakterze przemian strukturalnych i mogą być traktowane jako kulturowy i socjologiczny dokument pomocniczy, o tyle w obszarze polskiej sztuki filmowej dostrzegalny jest pewien regres w zakresie podejmowania intelektualnych wyzwań, stawiania fundamentalnych pytań, inicjowania dyskusji i prowadzenia dyskursów charakterystycznych dla inteligencji oraz intelektualistów. Problematyka, której kwintesencją była dysputa między bohaterami *Struktury kryształu* Krzysztofa Zanussiego czy też dylematy Franciszka Retmana z *Iluminacji* tegoż reżysera, pozostają wciąż aktualne, niełatwo jednak znaleźć ich nowe reprezentacje na polskich ekranach. Brakuje nowych wersji bohaterów, którzy odzwierciedlaliby „przygody człowieka myślącego” początku dwudziestego pierwszego wieku, choć przecież trudno przypuszczać,

<sup>127</sup> Katarzyna Taras zwraca jednak uwagę, że patriotyzm pozostaje ważną wartością dla inteligenckich bohaterów, zwłaszcza dla Adasia Miauczyńskiego w *Dniu świra* (por. T a r a s, *Frustraci*, s. 109-171).

<sup>128</sup> Zob np.: *Inteligencja w Polsce*; H. D o m a n s k i, *Stara inteligencja a nowa klasa średnia*, w: tenże, *Polska klasa średnia*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s.115-138; J. Ż a r n o w s k i, *Inteligencja polska 1944-1989. Struktury i role społeczne: problemy dyskusyjne*, „Acta Oeconomica Pragensia” 2007, nr 7, s. 472-480; J. C h a ł a s i n s k i, *Przeszłość i przyszłość inteligencji polskiej*, Świat Książki, Warszawa 1997; H. S ł a b e k, *Intelektualistów obraz własny 1944–1989 w świetle dokumentów autobiograficznych*, Książka i Wiedza, Warszawa 1997; J. Ż a r n o w s k i, *Dawne i nowe role inteligencji w Polsce*, „Kultura i Społeczeństwo” 44(2000) nr 2, s. 129-139. Jak wspomniałam na początku, nie wszystkie aspekty tematu zostały w tekście poruszone; pominęłam na przykład analizę najnowszych filmów Krzysztofa Zanussiego, w których tendencje te zostały odzwierciedlone.

że ten typ człowieka już nie istnieje lub stał się – jako temat filmowy – zupełnie nieinteresujący dla współczesnego widza. Renesans kina modernistycznego (neomodernizm<sup>129</sup>) na światowych ekranach świadczy o przeciwnych tendencjach, a nawet o tym, że dostępny jest gotowy filmowy język, przystosowany do wypowiedzi tego rodzaju.

Widoczne w polskim filmie fabularnym przemiany w konstruowaniu bohaterów inteligentkich można umieścić w ogólniejszym, ponadnarodowym kontekście socjologicznym, w którym uwidacznia się utrata znaczenia przez inteligencję humanistyczną. Fakt ten związany jest z instrumentalizacją wiedzy i nauki, propagowaniem umiejętności praktycznych i – szerzej – pragmatyzacją życia społecznego. Zgodnie z tą tendencją nauka, wiedza i sztuka powinny przekładać się na wymierne korzyści, a bezinteresowne zdobywanie wiedzy dla własnego (lub nawet społecznego, zbiorowego) rozwoju i poszerzania świadomości jest społecznie bezużyteczne. Doświadczenie podpowiada sceptycyzm wobec takiej postawy, a znajomość historii filmu uczy, że w kinie może rodzić się głód filozofii, dociekliwość i potrzeba poznania, że kino dobrej jakości, tak jak każda dobra sztuka, poszerza świadomość. Analiza filmowego dorobku ostatnich lat potwierdza diagnozę Furediego, wyrażoną prowokacyjnym albo desperackim pytaniem („Gdzie się podzieli wszyscy intelektualiści?”), ale zanikanie inteligencji w audiowizualnych przekazach w kontekście polskim rodzi inne: Czy potrzebni nam są (w kinie) intelektualiści – za kamerą i na ekranie? Jest to już jednak nie tyle pytanie o ethos inteligencji, ile o ethos sztuki.

---

<sup>129</sup> Zob. R. S y s k a, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.