

Krzysztof Witczak
Liceum Ogólnokształcące im. św. Józefa Kalasancjusza w Poznaniu
ORCID: 0000-0003-3114-3525

***Femina* — filmowa współpraca Piotra Szulkina i Krystyny Kofty**

Piotr Szulkin (1950–2018) po zrealizowaniu niezwykle udanych obrazów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przystąpił do nakręcenia swojego ostatniego filmu przed upadkiem komunizmu. W rozmowie z Piotrem Marekim reżyser przyznawał, że sam projekt powstał pod wpływem chwili:

Kuba wziął mnie na bok i mi powiedział: „Piotrek, masz szansę zrobić jeszcze jeden film — to jest ostatni film, za który będzie płacić państwo, bo potem będzie kapitalizm”. „Kuba, no to oczywiście biorę”.¹

Szulkin był już reżyserem kilku docenianych przez krytykę dzieł: *Golem* (1979), *Wojna światów — następne stulecie* (1981), *Ga, ga. Chwała bohaterom* (1985) — do dziś jest wymieniany jako jeden z najlepszych twórców postapokaliptycznych filmów fantastycznych². Przedstawiciel NKP to postać barwna, choć dziś zapomniana, głównie ze względu na zmianę profilu kina

¹ P. Kletowski, P. Marecki, *Zakazana erotyka kobiety — rozmowa z Piotrem Szulkinem*, „Tygodnik Przegład” 2012, nr 36 [dostęp online — 08.12.2021].

² Zainteresowanie dorobkiem i postacią Piotra Szulkina w ostatnich latach sukcesywnie wzrasta, świadczą o tym powstające po śmierci artysty (2018) publikacje filmoznawcze. O problematycznym charakterze takiego renesansu pisał Maciej Pietrzak, wskazując na zapomnienie (jakie stało się udziałem artysty w latach dziewięćdziesiątych), po okresie niezwykłych sukcesów u kresu PRL: „Warto zaznaczyć, że u progu lat osiemdziesiątych nic nie zapowiadało takiego obrotu spraw. Mający na swoim koncie kilkanaście udanych krótkich metraży młody twórca uważany był wówczas za jednego z najciekawszych reżyserów swojego pokolenia, a kolejne realizowane przez niego obrazy spotykały się z żywym odbiorem w prasie branżowej. Jednym z czynników sprzyjających temu zainteresowaniu była z pewnością estetyczna odrębność jego filmów, które wyraźnie odróżniały się na tle ówczesnej polskiej produkcji filmowej” (M. Pietrzak, *O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji — postpiśmienny świat Piotra Szulkina*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 32, s. 274).

po roku 1989. Szulkin, zdaniem Bartosza Wieczorka, szczególnie cenił walkę o prawdę — tworzył swoje filmy, mając na względzie ten właśnie cel.³

Femina była dla reżysera obrazem szczególnym, gdyż w jego osobistej karierze wyznaczała granicę między starym światem kultury dotowanej przez państwo a nową erą gospodarki rynkowej. Błyskawiczne tempo pracy nad filmem wpłynęło na podejście reżysera do materiału literackiego i procesu adaptacji, który przebiegał w szczególnych okolicznościach współpracy między Szulkinem a autorką scenariusza — Krystyną Koftą. *Femina*, stanowiąc adaptację powieści *Pawilon małych drapieżców*⁴, była pierwszym wspólnym projektem artystów. Kofta, mająca już doświadczenie z przemysłem kinowym, nie obawiała się udziału w kolejnym przedsięwzięciu. Jej dziennik zawiera informacje o rozwijającej się współpracy:

Przyjechał Szulkin [. . .] Zapytał mnie, o czym jest *Pawilon*? [. . .] Przyniosłam maszynopis, bo prosił mnie o to. Czytał trochę dialogów i nagle powiedział: „Napisz mi z tego scenariusz, Kryśka Janda zagra tę kobietę, napisz to szybko, w dwa tygodnie, na jednym ślizgu”.⁵

Kofta notuje w październiku 1989, że reżyser nie był do końca zadowolony z podjęcia wyzwania:

Przychodzi Szulkin z wieścią (nieprawdopodobną): Są pieniądze na *Pawilon*! Na film!!! Nikt się nie spodziewał, że w tej sytuacji coś w ogóle będzie kręcone. Te pieniądze musiały się znaleźć chyba dlatego, że inaczej trzeba by zamknąć teatry, kina i dać sobie spokój z kulturą. Tymczasem kulturą jest i tak najtańsza [. . .] Szulkin, jak to on, mimo tej radosnej wieści, pogrążony w depresji. Powiedziałam, żeby brał się do roboty i przestał dręczyć i nudzić siebie i innych.⁶

Legendą obrosła również trudna, wzajemna relacja Kofty i Szulkina: „To nie była łatwa współpraca. Piotr miał artystyczny sposób bycia, to znaczy zachowywał się tak denerwująco, że trudno było z nim wytrzymać dłużej niż kilka minut”⁷. Opinie o reżyserze zmieniały się zależnie od stopnia zaangażowania Kofty w cały projekt — w dziennikach Szulkin jest przedstawiany zarówno jako socjopata czerpiący satysfakcję z odczuwania przez kogoś bólu fizycz-

³ B. Wieczorek, *Małe zbawienie. Ku teologicznej interpretacji filmowej tetralogii Piotra Szulkina*, [w:] *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*, red. B. Wieczorek, Wydawnictwo Scriptum, Kraków 2018, s. 83.

⁴ *Femina*, scen. [według własnej powieści *Pawilon małych drapieżców*] K. Kofta, reż. P. Szulkin 1990.

⁵ K. Kofta, *Monografia grzechów: Z dziennika 1978–1989*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 442.

⁶ *Ibidem*, s. 536.

⁷ K. Kofta, *Kobieta zbuntowana. Autobiografia*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013., s. 23.

nego, jak i ukochany twórca filmowy, który dzięki swojej wrażliwości potrafił uchwycić niuanse kobiecej historii. W opinii pisarki reżyser nie przeczytał książki, a z ustalonych założeń scenariuszowych w filmie usunął elementy świadczące o „siostrzeństwie”. Opowieść o Bognie w wersji Szulkina koncentruje się bowiem na wątkach politycznych (sny o Stalinie), seksualnych (liczne romanse) oraz kwestiach obyczajowych (praca prostytutki). Warto nadmienić, że również postać matki została potraktowana jednoznacznie — w przeciwieństwie do ujęcia powieściowego. Została ukazana jako despotyczna dewotka.⁸

Ich relacja była poddyktowana wyraźną ambiwalencją — dla Kofty jedyną płaszczyzną porozumienia miał się okazać scenariusz, choć zarówno reżyser, jak i sama pisarka różnie będą określać wzajemne zaangażowanie w ten projekt. Autorka zanotowała: „Szulkin zabrał scenariusz. Długo rozmawialiśmy o sprawach artystycznych. Ma przeczytać i jutro wieczorem powie mi, czy chce go robić, czy nie”⁹. Adaptacja przygotowana przez pisarkę zawierała „wariant subiektywnego odbioru tekstu”¹⁰.

Reżyser z niezwykłą dezynwolturą przyznał, że zlekceważył zarówno literacki pierwowzór, jak i szkic przygotowany przez Koftę:

Nie czytałem tego tekstu. Jak przyjechałem, to chciałem tych parę scen i ich nie dostałem. Był jakiś brulion napisany przez Kryśkę jako scenariusz, ale to był kompletny chaos — na podstawie tego chaosu sporządzono kosztorys, w którym były jakieś nazwiska.¹¹

Nie ukrywał swojego rozczarowania pracą pisarki:

Kryśka mnie trochę zawiodła i postawiła w trudnej sytuacji. Uruchomiłem produkcję, ale scenariusz to były strzępy wyrwane z jej powieści — nie chciałem od niej scenariusza, powiedziałem: „Słuchaj, napisz mi parę scen, a ja z tego skleję scenariusz”. Musiałem pojechać do Francji i wróciłem na dwa tygodnie przed rozpoczęciem filmu, ale ona mi nic nie przygotowała. Nic nie dała. Półtorej kartki, to wszystko.¹²

Rozpoznany przez Szulkina nieporządek wynikał z jego powierzchownej analizy samej struktury narracji, która, jego zdaniem, zaważyła na uniwersalizacji tematu. Tytuł filmu — zmieniony w stosunku do literackiego pierwo-

⁸ K. Kofta, *Kino mi szkodzi*, [w:] M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2013, s. 393-403.

⁹ K. Kofta, *Monografia...*, s. 450.

¹⁰ K. Laskowicz, *Adaptacja dzieła literackiego: teatr, film, radio, telewizja*, „Nurt” 1972, nr 1, s. 44.

¹¹ P. Kletowski, P. Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 248.

¹² *Ibidem*, s. 248.

wzoru wbrew woli Kofty — naprowadza widza na interpretację dzieła jako opowieści o wyzwalającej się kobiecości.¹³ Szulkin nie przebierał w słowach, opisując własne intencje. Początkowo, jak sam prowokacyjnie zaznaczał, po nieudanych próbach współpracy nad scenariuszem chciał sobie pozwolić na to, ażeby ponieść porażkę: „Chrzańię to! Zrobiłem pięć dobrych filmów fabularnych, to skoro to jest ostatnia szansa, to mogę się potknąć, zrobię film zły, zobaczymy”¹⁴. Do zmiany nastawienia przyczyniła się obsada filmowa: aktorzy ją tworzący wierzyli we wcześniejsze zapewnienia reżysera, że film ten będzie wyrazem hołdu składanego kobietom uciśnionym przez kulturę patriarchalną.

Postawa reżysera i jego skomplikowana osobowość znacząco utrudniały realizację ambitnego zadania społecznego. Praca nad *Feminą* nie sprawiała Kofcie takiej przyjemności, jak miała to miejsce w przypadku wcześniejszego filmu pt. *Lubię nietoperze*. Swoje zmagania z materią filmu opisywała metaforycznie jako „ugrzęźnięcie w scenach”:

Cały dzień praca; dużo myślenia (w bólach). Najgorsza robota — wyszukiwanie błędów w scenariuszu *Pawilonu*. Brakujące sceny, oglądanie nieistniejącego filmu w głowie. Bazgrane w kalendarzu psychodeliczne kwadraciki są efektem trudności w znalezieniu jednej sceny, w której byłoby powiedziane to, co ważne dla przełomu bohaterki. Jasno, ale nie łopatologicznie. To ma być scena z mężem. Po południu dopiero znalazłam kierunek i zaczęłam pisać luźne warianty dialogu. Trzeba teraz znaleźć okoliczności, w jakich to się dzieje¹⁵.

Warto nadmienić, że scenariusz — jak zauważa chociażby Marek Hendrykowski — jako dzieło zawiera w sobie „hipotezę nieokreśloności”¹⁶. Tymczasem Kofta, pisząc o „nieistniejącym w głowie filmie”, zwraca uwagę na problem konceptualizacji. Poszczególne sceny wyłaniają się z chaosu narracji, choć wciąż należy poszukiwać ich ustawienia i wiodącego znaczenia. „Nieokreśloność” filmoznawca widzi jako „wynik aktu twórczego”, a ponadto nazywa ją „pierwszym ogarnięciem bezładu i entropii nieistniejącego jeszcze dzieła filmowego. To scenarzyście przypada owa zaszczytna, ale też niezmier-

¹³ Maciej Karpiński zauważa, że pozycja scenarzysty w porównaniu z reżyserem jest znikoma, gdyż to właśnie realizacja i postprodukcja mają największy wpływ na ostateczną formę filmu. V.: M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2006; cf. O. Schütte, *Praca nad scenariuszem*, przeł. M. Borzęcka, A. Głowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

¹⁴ P. Kletowski, P. Marecki, *Piotr Szulkin...*, s. 248.

¹⁵ K. Kofta, *Monografia...*, s. 537.

¹⁶ Badacz nawiązuje tu do koncepcji dzieła otwartego Umberta Eco. V.: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

nie trudna, rola jego akuszerza”¹⁷. Nawet umiejętność osoby „odbierającej poród” nie niweluje jednak kolejnych trudności scenarzysty — wspomnianych tu problemów z wyłonieniem się ostatecznej sekwencji scen czy transpozycji narracji literackiej na filmową.¹⁸

Kofta w niezwykle subtelny sposób wyraziła następującą wątpliwość:

Jak to zrobić, żeby obejrzeć film, którego scenariusz mam napisać? Zamknąć oczy i wyświetlić obrazy pod powiekami? A dialog? I co wybrać z *Pawilonu*? Oto jest pytanie.¹⁹

Jej zmagania z ekscerpcją materiału — z niezwykle osobistej książki, portretującej, przypomnijmy, śmierć i pogrzeb jej matki — stały się tym trudniejsze, że Szulkin nie traktował pierwowzoru literackiego w sposób poważny. Po ukończeniu prac zauważył nawet, że film jest w wielu miejscach wyrazem jego złej woli wykazywanej wobec autorki *Pawilonu małych drapieżców*. Szulkin deklarował: „Nabijałem się dużo z Krystyny w tym filmie, to są moje osobiste złośliwości”²⁰. W swojej koncepcji, jako reżyser filmowy, wyznaczał twórczości pisarskiej miejsce mniej uprzywilejowane niż to, które zajmuje kino:

Chcąc by literatura była okiem i uchem filmu w obserwacji rzeczywistości, chcemy oglądać krótkowzrocznym okiem i słuchać uchem pełnym waty. A przede wszystkim oglądać i słuchać cudzym okiem i uchem.²¹

Szulkin upomina się o autonomiczność dziesiątej muzy, nie mogąc pogodzić się z ograniczeniami literatury, przez co jego filmy noszą wyraźne ślady ingerencji reżysera w fabułę pisarskich pierwowzorów. Jego definicja związku filmu i pisarstwa nie odbiega jednak od większości ujęć teoretycznych:

To, co nazywamy wybitną adaptacją filmową dzieła literackiego jest najczęściej wariacją na temat przebiegu wątku fabularnego książki. Zaś rezultat kinowy to po prostu suwerenne dzieło filmowe.²²

¹⁷ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy jako inspiracja*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, nr 23, s. 213.

¹⁸ Tak samo trudy pracy scenarzysty postrzegał jeden z teoretyków scenopisarstwa William Goldman: „Pisanie sprowadza się w gruncie rzeczy do jednego: do zamknięcia się w pokoju i zabrania się do tego. Zapelniania papieru w taki sposób, w jaki jeszcze nikt nigdy tego nie zrobił. I chociaż w takiej chwili fizycznie jesteś sam, ale demon nie przestaje cię nawiedzać i nigdy cię nie opuszcza, ten demon świadomości swoich własnych straszliwych ograniczeń, beznadziejnej nieumiejętności, niemożliwości zrobienia tego kiedykolwiek dobrze. Niezależnie od tego, jak brylantowo błyszczą pomysły tańczące w twojej głowie, na papierze stają się przyziemne i ciężkie” (W. Goldman, *Przygody scenarzysty*, przeł. M. Karpiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2006, s. 222).

¹⁹ K. Kofta, *Monografia...*, s. 442.

²⁰ P. Kletowski, P. Marecki, *Piotr Szulkin...*, s. 252.

²¹ P. Szulkin i inni, *Do literatury po tematy filmowe*, „Kino” 1978, nr 150, s. 5.

²² *Ibidem*, s. 3.

W tak „apodyktycznie” wyznaczonej przestrzeni — królestwie Szulkina — Kofta nie chciała być jednak obecna: zrezygnowała z uczestnictwa na planie filmowym, choć kurtuazyjnie pojawiła się na imprezach związanych z prapremierą i festiwalem.

Femina — poszukiwanie postaci

Ostatnią kwestią, niezwykle istotną dla powodzenia całego projektu, stało się obsadzenie głównej roli, która obroniłaby złożoną osobowość Bogny przed zakusami Szulkina. Pierwszym wyborem reżysera była Krystyna Janda, z którą współpracował wcześniej na planie *Wojny światów — następnego stulecia* (1981):

Wieczorem Szulkin przywiózł Jandę i do późnej nocy rozmawiamy, choć ciężko mi idzie przełamanie się, i mówię o tym, że trudno porozumieć się z kimś, kogo się nie zna, bo nie wiadomo, jakim językiem mówić, żeby wszystko było jasne. Wzięła pierwszą wersję *Pawilonu* do czytania. Piotr jutro wyjeżdża, a ja mam pisać(!). Janda mi się podoba. Mniejsza niż wydaje się na ekranie, drobna, w futrze. Ożywia się nagle, gestykuluje, śmieje, podnieca [...] chyba jest nieśmiała, chyba tak samo jak ja nie wie, jakim językiem mamy ze sobą rozmawiać.²³

Koftę interesowało znalezienie swojej *porte-parole* — postaci ocalającej autorską wizję doświadczeń młodej kobiety. W tym celu próbowała nawiązać kontakt i zbudować więź z ikoną polskiego ekranu: „Praca z nią byłaby chyba trudna, musiałbym zachowywać się spokojnie, stawiać wyraźnie własny punkt widzenia i nie dać sobie wleźć na głowę”²⁴. Pisarka starała się ocenić zachowanie aktorki:

W rozmowie Janda marszczy czoło w sposób znany ze wszystkich filmów i stara się dokładnie zrozumieć, o czym mówimy. Opowiada swój pomysł na komedię: Gdybym umiała pisać, zaraz bym to napisała. [...] Ona jest osobą, która łatwo dominuje słabych, ale słuchała uważnie, nie zadzierała nosa — i była bardzo miła.²⁵

Kolejne propozycje obsady, po odrzuceniu przez reżysera Jandy, mocno niezchęcały Koftę:

Przyjechał mój ulubiony reżyser Szulkin [...] ma nową kandydatkę na Bognę. *Muppet show*. Meczą mnie te aktorki i nie chcę, żeby mi ją przywoził. Od razu chciała zmieniać w scenariuszu wymowę scen. Chodzi o to, żeby bo-

²³ K. Kofta, *Monografia...*, s. 442.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

haterka prowokowała, a nie dawała [. . .] Trzeba by takiej powiedzieć: Jesteś małą, nic nie rozumiesz i rób, co ci każą. Zamiast tego Piotr musi pertraktować. Mówi jednak, że nie może tego nie wytrzymać. Lepiej, żeby zagrała jakaś świeża siła, najgorsze są gwiazdy z grajdoła. No to wylałam trochę czarnej żółci, ale ostatnio przesładują mnie aktorki. Szkoda, że Janda nie gra.²⁶

Ujawniała się również wyraźna niechęć pisarki do aktorstwa — dla niej osobiście perspektywa ingerencji kolejnego twórczego agensa, który, podobnie jak reżyser, nie zrozumie głównej postaci, była niezwykle trudna do zaakceptowania. Szulkin, chcąc złagodzić sytuację, próbował skłonić autorkę do podjęcia własnych poszukiwań. Szczególnie intrygującą rozmowę odbyła z Ewą Błaszczuk — jej przebieg utwierdził jednak Koftę w przekonaniu, że jej wpływ na ostateczną kreację postaci będzie iluzoryczny: „Zagrałaby w mojej książce (w *Pawilonie*), nie zagra w scenariuszu [. . .] w książce postać bohaterki jest chroniona przez życie wewnętrzne, a w scenariuszu jest zupełnie goła”²⁷. Kofta parafrazuje słowa aktorki: „Wszystko jest zbyt ostre, nie do zagrania dla niej”²⁸. Błaszczuk ostatecznie zostanie przez Koftę wybrana do czytania fragmentów jej powieści podczas audycji w trzecim programie Polskiego Radia.

Na aspekt „odsłonięcia” wysoce zniuansowanej postaci Bogny zwraca uwagę Monika Talarczyk-Gubała, stwierdzając, że ekranową bohaterkę pozbawiono przymiotów książkowego pierwowzoru. Zdaniem badaczki w kreacji Hanny Dunowskiej, łączącej w filmie cechy prostytutki i zakonnicy, zabrakło „wysokiej świadomości, zdolności do metafizycznej refleksji, poczucia humoru i zmysłowości”²⁹. Reżyser odarł Bognę z doświadczenia życiowego i głębszej historii, koncentrując się jedynie na jednym z elementów jej życia (pragnienie zmiany dotychczasowej roli). Szulkin deklarował:

Nie potrafiłbym adaptować jakiejś konkretnej książki, za każdym razem adaptowałbym po prostu wszystkie książki jakie czytałem, wszystkie obrazy jakie widziałem, wszystkie przeżycia jakie doznałem.³⁰

Zwłaszcza ostatnie zdanie brzmi symptomatycznie dla kompozycji filmu, gdyż przypomina ona zbiór scen złożony według rebusu.³¹ Rozpoczyna go se-

²⁶ *Ibidem*, s. 471.

²⁷ *Ibidem*, s. 487, 539.

²⁸ *Ibidem*, s. 478.

²⁹ M. Talarczyk-Gubała, *op. cit.*, s. 401.

³⁰ Literaturę postrzega reżyser jako medium charakteryzujące się subtelnością: „Bogactwo lub ascetyczność słowa, rytm, atmosfera, czy też to, co dla mnie w literaturze jest bardzo ważne — niedopowiedzenie — wynika z właściwości materiału, jakim jest słowo pisane” (P. Szulkin i inni, *op. cit.*, s. 4).

³¹ Cf. J. Cieślak, *Rebus Szulkina*, „Nowy Świat” 1991, nr 11, s. 11; L. Czaplński, *Szulkin albo*

kwencja w zoo, gdzie, podobnie jak w *Pawilonie*, bawią się dzieci, które przedostały się przez niepełne ogrodzenie. Dorosła już kobieta pierwsze kroki po przyjeździe do miasta, w którym umarła jej matka, kieruje do zoo — jest to znów powtórzenie sceny z powieści. W obu przypadkach mamy do czynienia z podkreśleniem obecności motywu klatki — zamknięcia.³² Bogna uwięziona w sieci trudnych relacji z matką, powracających w surrealistycznych wspomnieniach z dzieciństwa, odtwarza drogę pierwszych miłości i budzenia świadomości ciała.

Szulkin wyraźnie podkreślił wątek promiskuityzmu, bazując na pobieżnym oglądzie książki Kofty, którą nazwano niekiedy „polską Emmanuelle” ze względu na to, że była dość odważna erotycznie — „jest tam dużo seksu i dużo zestawień z Kościołem”³³. W ówczesnej recepcji *Pawilon* pojawiał się jako opowieść o kobiecie wyzwolonej. Do takiego rozumienia odnosi się rozmówca Szulkina — Piotr Marecki: „To jest powieść z 1988 r., została okrzyknięta »polską Emmanuelle«”³⁴. Określenie to pojawia się również w recenzji z „Trybuny Ludu”:

Jednak najciekawszą ostatnio propozycją Czytelnika w dziale literatury pięknej jest nowa powieść Krystyny Kofty zatytułowana *Pawilon młodych drapieżców*. Wydawca uważa, że bohaterkę powieści można określić mianem „polskiej Emmanuelle”; w istocie rzecz jest śmiała, nawet bulwersująca. Z woli autorki dowiadujemy się, że mocne eksperymenty na życiu uczuciowym i erotycznym mogą kończyć się smutkiem rozczarowania i goryczy.³⁵

Filmowa Bogna pławi się w rozwiązłości — wiwisekcja kobiecej duszy, której dokonuje Kofta w *Pawilonie*, została zastąpiona przez sekwencję scen erotycznych. Szczególne uprzedmiotowienie głównej postaci występuje w scenie stosunku z upośledzonym mężczyzną. Bogna staje się prostytutką, kobietą eksperymentującą, spragnioną nowych doświadczeń, pragnącą brutalnie odrzucić rolę ustatkowanej mężatki. Powoduje nią, *nomen omen*, chęć odróżnienia się od swojej matki — zachowującej rygorystyczne zasady moralności i chrześcijańskiej pobożności. Aspekt religijny powraca w filmie niejednokrotnie w wybranych scenach: przymusu oglądania przez bohaterkę pochodu zakonnic, obserwowania katolickiej procesji i odzyskania zdjęcia z pierwszej komunii świętej. Rozbuchana pożądliwość pozwala również szukać pruderyjnym krytykom w kinie kobiet wątków diabolicznych, co stało się

deformacje obiektywu, „Tygodnik Solidarność” 1991, nr 29, s. 17.

³² Cf. M. Miodek, *Kobieta w klatce*, „Film” 1991, nr 16, s. 9.

³³ P. Kletowski, P. Marecki, *Piotr Szulkin...*, s. 248.

³⁴ *Ibidem*, s. 248.

³⁵ Dk, *Pawilon młodych drapieżców* [recenzja], „Trybuna Ludu” 1988, nr 151 (30.06), s. 7. Cf. MG, s. 463.

przyczyną protestów środowisk katolickich przed premierą. To przekonanie o otoczeniu przez nieprzychylnych krytyków towarzyszyło reżyserowi nie tylko przy recepcji *Feminy*, ale całej jego twórczej drodze.³⁶

Jerzy Lohman w recenzji przypomina, że Szulkin wyróżnił tzw. grupę jezuicką, która protestowała przed pokazami filmu, widząc w nim obrazoburcze dzieło wspierające feminizm i odrzucające moralność chrześcijańską.³⁷ Dla krytyka spotkanie z dziełem reżysera nie okazało się szczególnie prowokacyjne: określił je jako „żenujący kicz”, w którym dostrzegł jedynie pretensjonalnie ukazaną historię niewiernej żony. Równie nisko ocenił kompozycję, nie dostrzegając w partiach wspomnieniowych nic poza „dokuczliwą czkawką” i siłowanie się na podobieństwo do antyklerykalnej twórczości Felliniego.³⁸ Krytyk przenosi więc ciężar recenzji z analizy scen filmu na dostrzeżenie ciekawego zjawiska w polskim kinie, jakim jest promowanie swojego dzieła za pomocą prowokacji. Lohman zauważa, że reżyser próbował reklamować *Feminę* jako dzieło obrazoburcze, licząc na popularność wynikającą ze sprzeciwu m.in. katolików. Krytyk obnaża nieudolność założenia (przypomnijmy zapowiedzi o filmie antychrześcijańskim i feministycznym), konstatując, „iż to nie jezuici i władze, lecz brutalne prawa rynku tępią ambitne dzieło Szulkina”³⁹. Diagnozę Lohmana potwierdzałaby opinia Krzysztofa Demidowicza:

Tematykę, którą przedstawiano jako szokującą, choć jego [filmu — K.W.] recepcja była znikoma, a dziś rzadko kiedy gości w omówieniu filmów przedłomu lat dziewięćdziesiątych.⁴⁰

Zakładana prowokacja religijna okazała się równie nieskuteczna jak reklama filmu, mającego być ponoć „pierwszym obrazem feministycznym”. Taką opinię wystawił Zdzisław Pietrasik (recenzent „Polityki”), co spotkało się z wyraźnym protestem Bożeny Umińskiej — nawiązując do ambitnych, profeministycznych zapowiedzi twórców filmu, zarzucała sobie naiwność: „[...] nabrałam się na reklamę [...] Wiedziałam przecież, że tak być po prostu nie może, że nie zdarza się, żeby coś powstawało z niczego”⁴¹. Reżyser twierdził, że jego film, pomimo nieprzychylnych opinii feministek, ma „wydźwięk wyzwolicielski, pozwala bowiem kobietom uwolnić się od opresyjnej

³⁶ M. Chyb, *Otoczony przez niemych Maurów. Rozmowa z Piotrem Szulkinem*, „Kino” 1992, nr 4, s. 2-5.

³⁷ *Vide*: J. Lohman, *Wszystkiemu winni...*, „Dekada Literacka” 1991, nr 16, s. 8.

³⁸ V.: P. Łuków, *Bezmyślne wysłanniczki diabła*, „Film” 1991, nr 39, s. 4-5.

³⁹ J. Lohman, *op. cit.*, s. 8.

⁴⁰ *Vide*: K. Demidowicz *Wstrząs na niby (6 filmów, które nie wstrząsnęły nikim)*, „Film” 2002, nr 6, s. 110-111.

⁴¹ B. Umińska, *Kwiat, zero, ścierka*, „Kino” 1992, nr 4, s. 8-11.

kultury zdominowanej przez religijnie ukształtowaną moralność⁴². Takie odczytanie broni się jedynie poprzez ostatnią scenę filmu — naprowadzającą na pierwszą kłamrę kompozycyjną w postaci powrotu męża do domu. Zakładane przez Szulkina feministyczne przebudzenie prowadzi do osiągnięcia koniecznej świadomości niezależności.⁴³ Interpretację wzmacniało prowadzenie ożywionej kampanii promocyjnej: „Ten film został wysłany na Festiwal Filmów Kobięcych i przesłano odpowiedź, jak mogłem popełnić tak antykobięcy film, że jest to obraza kobiecości⁴⁴. Kofta mimo wszystko podąża w filmie za tropami feministycznymi, choć czyni to z perspektywy nie ujęcia reżyserskiego, a współczesnego odbiorcy:

Oglądałam niedawno *Feminę*, na spotkaniu w Łodzi. W cyklu *Pisarki dla filmu*, jaki organizuje filmoznawczyni Monika Talarczyk-Gubała, która zajmuje się twórczością kobiet w kinie. Przywraca i nadaje im znaczenie, dotąd zagubione, uważane za drugorzędne. Oddaje kobietom głos, uważa milczenie o ich roli w kinie za błąd.⁴⁵

Wyrazistość przedstawienia

Szulkin przedstawił historię Kofty — osnutą, przypomnijmy, na rodzinnych wspomnieniach — w sposób niezwykle wyrazisty, akcentując negatywne cechy bohaterów *Pawilonu*. Reżyser wyeksponował idiosynkratyczne zachowania — powiedzenia matki i ciotki oraz notorycznie powtarzane jedno zdanie ojca. Ich obsesyjne kreacje przyczyniają się do zarysowania portretu ekscentrycznej rodziny. Ukazany przez niego archetyp matki — omawiany w polskim kinie przez odwołanie do motywu Matki Polki⁴⁶ — jako silnej i walecznej postaci przyćmił zupełnie delikatność córki. Ich relacja w filmie nosi znamiona zachowania patologicznego — prześladowania emocjonalnego, dobitnie manifestowanego przez nieustanne napominanie o zasadach poprawnego zachowania. Szczególnym miejscem — wyodrębnionym przez Szulkina — staje się stół kuchenny. Rekwizyt ten powraca w scenach reminiscencyjnych zjadania przygotowanych dla dziewczynki surowych podrobów.

⁴² Postulowany feminizm filmu został poddany analizie także w innych recenzjach: L. Czaplinski, *Zmienne odcienie feminizmu*, „Przedproża” 1991, nr 12/13, s. 30; *Femina*, „Ekran” 1991, nr 8, s. 6; M. Werner, *Kobieta i Szulkin*, „Kino” 1991, nr 10, s. 22-23; M. Maniewski, *Człowiek musi pozostać niczyj*, „Film” 1991, nr 48, s. 14-15.

⁴³ K. Kofta, *Gdyby zamilkły kobiety#nigdy*, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2019, s. 185.

⁴⁴ P. Kletkowski, P. Marecki, *Piotr Szulkin...*, s. 256.

⁴⁵ K. Kofta, *Gdyby...*, s. 186.

⁴⁶ Cf. J. Szwajcowska, *The Myth of the Polish Mother*, [w:] *Women in Polish Cinema*, [red.] E. Mazierska, E. Ostrowska, Berghahn Books, New York-Oxford 2006, s. 15-35.

Anemia córki staje się powodem do wymuszenia na dziecku konieczności spożycia kurzej wątroby. Skontrastowany z tym powracający obraz zwierząt wzmacnia atmosferę sennej wizji koszmaru.

Relację tę można odczytywać w kontekście „kodu kulinarnego”, szczególnie poprzez wyróżnienie scen, w których matka rozcina kurze korpusy w kuchni, przygotowuje wątrobę i zachęca do spożycia surowych jajek. Claude Lévi-Strauss zauważył, że kuchenne ingrediencje stanowią znaki mowy społeczeństwa. W koncepcji „trójkąta kulinarnego” sztuka kuchenna łączy produkt (śląd tego, co naturalne) z procesem przygotowywania (kultura).⁴⁷ Matka podkreśla wagę przystosowania do społeczeństwa — córka ma stać się (podobnie jak w przypadku mięsa) produktem procesu przygotowania. Wszechobecność ptasich motywów — zwierząt żyjących w klatce, składających jaja i wykluwających się — nabiera znaczenia oczekiwania na jednostkę ukształtowaną, dorosłą przedstawicielkę gatunku.

Obecność dziewczynki w kuchni obrazuje również dynamikę przymusu — rodzinne podporządkowanie jest emanacją działania opresyjnego systemu. Z opowieści Bogienki wyłania się obraz szkoły służący indoktrynacji, nad którą góruje przyjaciel wszystkich dzieci — Józef Stalin. Wszechobecna jest również atmosfera państwa policyjnego inwigilującego obywateli (powracająca melodia orkiestr dętych, marsze wojska i pochody). Marek Haltof umieszcza film w szerszej perspektywie społecznej, widząc w nim próbę zmierzenia się z dzieciństwem w komunistycznej Polsce, stanowiącym dla bohaterki niewygodne dziedzictwo:

... in the iconic *Femina* (1991), a film abundant with symbols, Piotr Szulkin mocks the emptiness of Polish political and religious rituals. He debunks the ritual aspect of Polish culture and its martyrological character. The female protagonist, played by Hanna Dunowska, is torn between the Catholic religion and the communist ideology; onerous flashbacks full of bizarre images reveal the oppressiveness of her childhood. The reappearing image in the film is that of Stalin hanging from a chandelier. This treatment of totalitarianism is new to Szulkin's works. His earlier antitotalitarian science fiction films employed barely hidden political messages that were easily deciphered by his audiences.⁴⁸

Szulkin zamyka wątek polityczny — podobnie jak inne nawiązania do przeszłości — sceną egzorcyzmów, które nie odbywają się z pobudek religijnych, ale inicjacyjnych⁴⁹. Drugą klamrę spajającą *Feminę* możemy zatem odnaleźć w powrocie do pawilonu w miejskim zoo, gdzie przebywają zarówno nada-

⁴⁷ V.: C. Lévi-Strauss, *Trójkąt kulinarny*, przeł. S. Cichowicz, „Twórczość” 1972, nr 2, s. 71-80.

⁴⁸ M. Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, New York — Oxford 2002, s. 220.

⁴⁹ V.: M. Przyłipiak, *Egzorcyzmy nad niedojrzałością*, „Kino” 1992, nr 4, s. 6-7.

jący się na futra (symbole kobiecej dorosłości) mali drapieżcy, jak i zamknięte w klatkach — ze względu na swą niezwykłą urodę przeznaczone jedynie do oglądania — egzotyczne ptaki. Jedynym wyjściem z tak wyznaczonej przeszłości ciasnego pawilonu jest spacer ze swoją rodziną w stronę nowej przyszłości.

Wojciech Świdziński zauważa, że „przemiana wewnętrzna została zobrażowana poprzez graniczne doświadczenie cielesne”⁵⁰. W autobiografii Kofta z niecodzienną szczerością dzieli się swoimi wspomnieniami, ignorując siermiężną obyczajowość. Swoje doświadczenia przenosi do utworów fabularnych: „*W Pawilonie* jest opis sceny o zabarwieniu lesbijskim, która nie miała miejsca, choć te wszystkie dziewczęce flirty, wdziękowanie się do siebie były gdzieś w podtekście”⁵¹. Tak rozumiany charakter subwersyjny prozy Kofty tłumaczy, nierzadko krytyczny wobec pisarki, Piotr Szulkin w przewrotnym tekście poświęconym tytułowi jednej z powieści:

Profil ideowy obywatelki pisarki Kofty najlepiej określa tytuł wydanej ostatnio jej książki — *Ciało niczyje*. Niczyje, a więc w wymiarze transcendentnym nie uwłaszczone, czyli nie chrzczone? Niczyje, a więc w wymiarze ziemskim nie zakontraktowane stosownym sakramentem? [. . .] gdy jawno grzesznica Magdalena zbywała swe ciało na wolnym rynku, nadawało to jej ciału cech wynikających z umowy kupna sprzedaży. Podmiotowe ciało przechodziło więc na czas określony w użytek kupującego, a więc bywało czyjeś!⁵²

Szulkin — nawiązując do powieści — ośmiesza pruderię polskiego społeczeństwa, które jest bardziej skłonne do zaakceptowania molestowania seksualnego niż do wyzwolenia cielesnego kobiet. Kierowanie się własnymi instynktami narusza feudalne relacje posiadacza i bycia w posiadaniu, które Kofta tłumaczy poprzez zjawisko połowicznej suwerenności, w odniesieniu do stosunków seksualnych odbywanych w małżeństwie oraz zobowiązań wy-

⁵⁰ Świdziński następująco interpretuje zakończenie filmu: „Metamorfoza bohaterki oraz osiągnięcie przez nią faktycznej dojrzałości są ewidentne i natychmiast dostrzeżone także przez wracającego z podróży męża. Czy jednak egzorcyzm ten był w pełni udany, czy raczej polegał na psychicznej interioryzacji upiornej matki, a więc zespoleniu z jej wyobrażeniem? Tak zdaje się przedstawiać to Szulkin, co pozwala przypuszczać, że jednoosobowa »rewolucja seksualna« Bogny nie okazała się w pełni skuteczna. Natychmiast po kulminacyjnej scenie zbliżenia widzimy, jak bohaterka zaczyna powtarzać opresyjne praktyki swojej matki wobec własnego dziecka. Pojednanie z mężem na lotnisku jest również naznaczone pewną nienaturalnością. Ponownie wkraczamy do świata symbolicznych fantasmagorii, w którego mglisty poranek odchodzi połączona na nowo rodzina” (W. Świdziński, *Biegun cielesności w twórczości filmowej Piotra Szulkina*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 1 [dostęp online — 08.12.2022]).

⁵¹ K. Kofta, *Kobieta...*, s. 187.

⁵² K. Kofta, *Gdyby...*, s. 99.

nikających z założenia rodziny (opieki nad domem i dziećmi, funkcji reprezentacyjnych).

Relacja Kofty i Szulkin, pomimo ciężących na niej odium wzajemnych nieporozumień i rozbieżności artystycznych, pozwoliła zrealizować jeszcze jeden projekt. Szulkin wyreżyserował przedstawienie *Teatru Telewizji* do tekstu dramatu pisarki *Pępowina* (1991). Zarówno *Femina*, jak i późniejsze wspólne działania artystyczne nie stały się powodem wzrostu popularności twórców. Szulkin otwarcie występował w imieniu pisarki⁵³, do końca życia pozostając jedną z najbardziej barwnych postaci polskiego środowiska filmowego.

Krzysztof Witczak

Femina – Film Collaboration of Piotr Szulkin and Krystyna Kofta

Abstract

The article presents the history of the film *Femina* (1990) from the perspective of the memories of the script author, Krystyna Kofta, a contemporary Polish writer. The essay also presents the achievements of the film's director, Piotr Szulkin, and his relationship with the writer. The problem of the script, based on the novel titled *Pawilon małych drapieżców* [Pavilion of small predators], was also raised.

Keywords: Krystyna Kofta, Piotr Szulkin, Femina.

⁵³ Reżyser — zafascynowany postaciami Kofty — napisał tekst nawiązujący do wywiadu pisarki z Romanem Polańskim, który przeprowadzono w roku 1993. Pamflet na krytyków zarzuca im zazdrość i fałszywe oburzenie, wywołane przez prowokacyjne pytania autorki, skierowane do dumy polskiej filmografii: „Sukcesów emigrantów tyle, co kot napłakał, więc Romka będziemy chronić. [...] Z opublikowanych na łamach wielu prasowych protestów jasno wynika, że każdy ze słusznie protestujących dziennikarzy uważa, iż to on osobiście powinien być tym wybranym zamiast Kofty i dostąpić zaszczytu” (P. Szulkin, *Kofta w szklance wody*, „Przegląd Tygodniowy” 1993, nr 11, s 12).