

JOANNA SIKORSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Images
vol. XVII/no. 26
Poznań 2015
ISSN 1731-450X

Obraz Polski Ludowej w MC. Człowiek z winylu i Jaskółce w reżyserii Bartosza Warwasa

Próba zmierzenia się z rzeczywistością komunistycznej Polski niejednokrotnie podejmowana była w etiudach studentów Łódzkiej Szkoły Filmowej. Obrazy biorące sobie na warsztat tę tematykę powstawały również w okresie PRL-u, o czym świadczą bogate zasoby filmoteki uczelni. Można w nich odnaleźć realizacje odważne i bezkompromisowe, co bez wątplenia wynikało z faktu, iż cenzura przykładała mniejszą wagę do etiud powstających w szkole niż do szeroko dystrybuowanych produkcji. Dlatego właśnie prezentowana w wielu z tych filmów rzeczywistość charakteryzuje się dużo większą autentycznością, a ich dokumentalna waga staje się bardziej doniosła niż na przykład obrazów realizowanych przez Film Polski, które przeznaczone były do odbioru przez masową publiczność[1]. Jednak również po upadku komunizmu powstawały szkolne filmy próbujące w jakiś sposób zmierzyć się, naświetlić lub skomentować przeszłość. Bartosz Warwas w swoich dwóch obrazach: *MC. Człowiek z winylu* oraz *Jaskółka*, podjął się próby uchwycenia tej problematyki. W obu produkcjach zaprezentowana została ona jednak odmiennie, o czym świadczy już sama przynależność rodzajowa (dokument i fabuła), która przełożyła się na wydźwięk filmów oraz obraz Polski Ludowej, jaki się z nich wyłania.

W polskim kinie niefikcyjnym po roku 1989 pojawiła się pewna tendencja – właściwa zwłaszcza twórcom młodego pokolenia – dla której nadrzędnym celem dokumentalnego przedstawienia stało się wywołanie w widzach śmiechu[2]. Szczególnie widoczne jest to w przypadku filmów, których twórcy brali na warsztat okres istnienia PRL-u. Przed przełomem ustrojowym bardzo trudno było bowiem o kino pogodne czy też wywołujące uśmiech. Jak zauważa Jadwiga Hučková, autorzy polskich dokumentów zaczęli przejawiać tendencję właściwą czeskim reżyserom, dla których humor stał się immanentną częścią obrazów traktujących o komunistycznej rzeczywistości[3].

Powstały w roku 2010 *MC. Człowiek z winylu* w reżyserii Bartosza Warwasa sytuuje się w obrębie podgatunku kina niefikcyjnego, jakim jest *mock-documentary*. Nie sposób nie dostrzec istotnej funkcji

[1] J. Preizner, *PRL w obiektywie studentów Łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007, s. 12.

[2] J. Hučková, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny*

przełomu wieków, pod red. M. Jazdona i K. Mąki-Malatyńskiej, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2011, s. 11–12.

[3] *Ibidem*, s. 12.

śmiechu w tym filmie, który wynika z ironicznego potraktowania historii Polski, a jego celem staje się skłonienie do refleksji poprzez przedstawienie czasów komunistycznych w sposób odmienny od dominującego ujęcia martyrologicznego. Twórca prezentuje historię rapera Marcina Cieślaka, który w latach 80. stał się symbolem walki o wolną Polskę. Film otwierają ujęcia amerykańskiej reporterki, która przyjechała do kraju nad Wisłą, by nakręcić dokument o tej wielkiej postaci. Okazuje się bowiem, iż MC jest osobą rozpoznawalną nie tylko w państwie, z którego pochodzi, ale również poza jego granicami. Na początku tego filmowego przekazu dziennikarka wypowiada znamienne słowa:

W 1983 przyjechałam do komunistycznej Polski, by poznać fascynującego człowieka. Człowieka równie wizjonerskiego co Bill Gates. Człowieka, który zmienił bieg historii. Teraz, po dwudziestu pięciu latach, wróciłam do Polski, aby opowiedzieć wam jego historię^[4].

Właśnie w takim tonie – panegirycznym – reporterka będzie snuła opowieść o Cieślaku; zresztą nie tylko ona – Bartosz Warwas eksplloatuje bowiem charakterystyczną dla kina dokumentalnego formułę „gadających głów”, angażując w swój projekt znane postaci, które wypowiadają się na temat MC. Na ekranie pojawiają się więc między innymi: Krzysztof Zanussi, Krzysztof Skiba, Jerzy Urban czy Zbigniew Hołdys. Wykorzystanie poetyki reportażu, a także odwołanie się do wypracowanej przez filmy niefikcjonalne formuły, ma na celu uwiarygodnienie opowieści o pierwszym polskim raperze. W toku rozwoju akcji pojawiają się jednak również ujęcia inscenizowane i to one stanowią główny jej trzon. Prezentują historię młodego Marcina, zaangażowanego wraz z innymi studentami w działalność konspiracyjną. Najpierw próbował on swych sił w poezji. Zdawszy sobie jednak sprawę, iż nie przemawia ona do serc rówieśników, z naciskiem na adorowaną przez niego Darię, zaczął tworzyć specyficzny rodzaj muzyki, jakim jest rap. Znamienna staje się w tym kontekście scena, kiedy MC rapuje na schodach uczelni, w której zabunkrował się wraz z rówieśnikami w ramach protestu, a szereg – wcześniej zmęczonych, znudzonych, otępiałych – studentów rzuca się w kierunku schodów i zaczyna klaskać w rytm bitu. Poprzedza to komentarz Piotra Bikonta, przywódcy strajku, który wskazuje, że Cieślak pojawił się, gdy wszyscy tracili nadzieję, kiedy wydawało się, że podjęte próby nie przynoszą rezultatu.

Przełomem w życiu MC było jego aresztowanie w stanie wojennym przez bezpiekę, z którą raper nie chciał iść na ugodę, w związku z czym zmuszony został do odsiedzenia wyroku. Okazało się jednak, że jego sława nie dość, że sięgnęła murów aresztu, sprawiając, że współwięźniowie go rozpoznawali, to również wykroczyła daleko poza nie. Dlatego też amerykańska reporterka zdecydowała się przyjechać do Polski, by nakręcić z mężczyzną wywiad. Nie potrafiąc wymówić imienia i nazwiska bohatera, zdecydowała się na użycie inicjałów i tak narodził się MC.

[4] 00:07 minuta filmu.

Obrazom inscenizowanym towarzyszą fragmenty wielokrotnie wykorzystywanych na przestrzeni lat materiałów archiwalnych, które reżyser umieszcza w nowym, fikcyjnym kontekście. Pojawiają się tutaj takie ujęcia, jak: pierwsza pielgrzymka papieża Jana Pawła II do Polski, podpisanie porozumień sierpniowych w roku 1980 czy wprowadzenie stanu wojennego ze słynną przemową generała Jaruzelskiego. Ponadto Warwas sięga również po fragment zrealizowanej w latach 80. przez Małgorzatę Potocką etiudy dokumentalnej *Od Nowa* (artystka wypowiada się zresztą na temat planów stworzenia filmu o MC). Wykorzystanie znanych materiałów ma na celu uwiarygodnienie historii, a przekonanie o autentyczności prezentowanych zdarzeń należy do jednego z głównych zadań kina mock-dokumentalnego.

Wybór podgatunku filmu niefikcyjnego, jaki stanowi Łże-dokument[5], nie jest przypadkowy. Formuła ta, stosunkowo rzadko realizowana w kinie polskim, wciąż ma niejasny status. Świadczy o tym choćby próba znalezienia odpowiednich sformułowań, które by ją określały. Beata Kosińska-Knippner próbuje spolszczać nazwę *mock-documentary*, podając takie tłumaczenia, jak: *pozorny dokument*, *pseudodokument*, *dokument imitowany* czy też *żart dokumentalny* lub *komedia dokumentalna*, a także *parodia dokumentalna*[6]. W kontekście filmu *MC. Człowiek z winylu* szczególnie znamienne stają się trzy ostatnie określenia. Oddają bowiem specyfikę tego podgatunku, dla którego istotny jest element kpiny wpisany w tkankę filmu, wskazujący na ironiczny stosunek twórców do prezentowanych na ekranie zdarzeń. Widoczne jest to bardzo dobrze w obrazie Warwasa, gdzie istnieje nieustanne napięcie między prawdziwością a udawaniem. Z tego powodu reżyser wykorzystuje fragmenty archiwaliów, a także nie bez powodu jednymi z bohaterów swojego filmu czyni postaci realne – związane z muzyką, przemysłem filmowym i polityką, które czynnie działały w swoich dziedzinach w latach 80. Te elementy „prawdziwe” łączy jednak z szeregiem ujęć inscenizowanych, których w toku rozwoju filmu pojawia się coraz więcej i dzięki którym może przedstawić historię Marcina Cieślaka.

Przed wszystkim opowieść Bartosza Warwasa stanowi ironiczny komentarz na temat ujmowania tematu PRL-u w polskich produkcjach w kluczu martyrologicznym. Warto jednak podkreślić, iż komiczne przedstawienie istnienia w Polsce Ludowej zdarzało się również wielokrotnie w filmach powstających przed przełomem ustrojowym. Wynikało to z immanentnego wpisania w ustrój totalitarny pewnych absurdów. Jak pisze Stefan Kisielewski:

Totalizm, gdy mordował, nie był śmieszny [...]: natomiast totalizm jako „normalny” prawodawca i moralizator bywa nieodparcie komiczny[7].

[5] Określenie „łże-dokument” zostało zaproponowane przez Piotra Mirskiego w pracy *Łże-dokumenty*, w: *T-mobile New Horizons. 12. international film festival. Wrocław, Poland 19–29 July 2012*, NewHorizon Association, Wrocław 2012, s. 199.

[6] B. Kosińska-Krippner, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006, s. 194.

[7] J. Hučková, op. cit., s. 13.

Bez wątpienia wykorzystanie takiej formuły filmu zostało podyktowane absurdalnością pewnych elementów totalitaryzmu. *Mock-document* w najlepszy sposób potrafi bowiem oddać napięcie między powagą a kpiną i tym samym może służyć jako narzędzie refleksji i redefinicji popularnych motywów.

Nie sposób analizować obrazu Bartosza Warwasa, nie biorąc pod uwagę także innego filmowego kontekstu, a mianowicie – kina moralnego niepokoju. Nurt, którego początek datowany jest na drugą połowę lat 70. (choć pojedyncze realizacje do niego zaliczane zdarzyły się już wcześniej), skończył się wraz z wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku[8]. Tadeusz Lubelski wskazuje również drugą fazę epoki moralnego niepokoju, która przypada po stanie wojennym. Reżyser w swoim filmie dosyć wyraźnie nawiązuje do dorobku tego nurtu, o czym świadczy choćby sam tytuł, stanowiący bezpośrednią aluzję do dyptyku Andrzeja Wajdy, a mianowicie *Człowieka z marmuru* (1976) oraz *Człowieka z żelaza* (1981). W kontekście filmu Warwasa istotniejszy jest ten pierwszy film, który „nadał kształtującemu się nurtowi rangę i impet”[9].

Ponadto sam fakt, iż w filmie pojawia się Krzysztof Zanussi, jest tutaj znamienny, gdyż to właśnie ten reżyser stał się istotnym patronem nurtu. Jego zrealizowana w roku 1969 *Struktura kryształu* przez wielu badaczy uważana jest za jego zwiastun[10], natomiast *Barwy ochronne* (1976) stały się sztandarową jego realizacją[11]. Warwas odwołuje się też do twórczości innego znamienitego autora kina moralnego niepokoju, jakim jest Krzysztof Kieślowski. W *MC. Człowiek z winylu* można znaleźć nawiązania do *Przypadku*, a w szczególności do jednego z wariantów losów głównego bohatera – Witka, gdy działał w konspiracji. Z upodobaniem pokazuje reżyser drukowanie ulotek, rozwieszanie ich i przygotowanie do strajku, a także aresztowanie Marcina[12]. Umieszcza to jednak w nowym kontekście, tworząc z głównego bohatera postać rozpoznawalną, sławną, bez której protest nigdy nie odniósłby skutku.

Warwas stworzył łye-dokument, w którym zaprezentował losy pierwszego polskiego rapera i tym samym w prześmiewczy sposób odniósł się do tendencji budowania historii Polski wokół wielkich postaci, które – mniej lub bardziej pośrednio – przyczyniły się do upadku komunizmu (Jan Paweł II, Lech Wałęsa). Ponadto znamienne jest to, jak kończą się w filmie losy Marcina Cieślaka – emigruje bowiem do Ameryki, gdzie staje się pionierem wielu wynalazków w rapie; prezentuje się go jako tego, kto zrobił z Beastie Boys sławny zespół, nadając ich muzyce niepowtarzalny charakter. Takie zakończenie z całą pewnością podkreśla chęć odcięcia się od narodowej martyrologii i zreinterpreto-

[8] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 367.

[9] Ibidem, s. 374.

[10] D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 13.

[11] M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Wydawnictwo Studio EMKA, Warszawa 2009, s. 113.

[12] K. Mąka-Malatyńska, *MC. Człowiek z winylu* [online, b.d.], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=327719>>.

wania podejścia do historii Polski, widzianej przez pryzmat poświęcenia jednostki w imię ogółu.

W zrealizowanym w roku 2013 filmie dyplomowym *Jaskółka* Bartosz Warwas ponownie pochyla się nad egzystencjalną jakością życia w Polsce Ludowej. Tym razem czyni to jednak w formie fabuły, a siedemdziesięciotrzyminutowy obraz traktuje o losach Agnieszki Jaskółki – trzydziestoletniej kobiety, która po latach nieobecności wraca z córką do rodzinnej miejscowości, by spotkać się z ojcem.

Reżyser przedstawił historię życia kobiety, stosując w filmie dwie perspektywy czasowe – współczesną oraz retrospektywną. W obu trybach narracyjnych w ojca Agnieszki wciela się ten sam aktor – Marcin Włodarski. Natomiast Ewa Kustusz odgrywa nie tylko jego dorosłą córkę, ale również swoją matkę. Pobyt w rodzinnym domu stanowi dla Agnieszki impuls do wspomnień, które okazują się coraz bardziej tragiczne. Przedstawione zostaje życie dziewczynki w czasach, w których największym prestiżem było posiadanie kolorowego telewizora i samochodu, w których twarde warunki polityczne przekładały się na relacje międzyludzkie. Dom Agnieszki jawi się bowiem jako rodzinne piekło – zdradzający żonę mąż, nieustannie pod wpływem alkoholu, którego zachowania cechują regularne wybuchy agresji, zmuszał dziewczynkę do grania na fortepianie, by ta osiągnęła to, czego on nigdy nie osiągnął – stała się rozpoznawalnym muzykiem. W toku ekranowych zdarzeń na jaw wychodzą coraz bardziej dramatyczne zdarzenia, między innymi niewyjaśniona śmierć przyjaciółki głównej bohaterki oraz zaginięcie jej sąsiada Dziobasa, które w bezpośredni sposób powiązane są z losami rodziny. Co istotne, widz do końca nie ma jednak pewności, czy prezentowane zdarzenia stanowią prawdziwe wspomnienia dorosłej kobiety, czy też są jedynie projekcją jej umysłu, która wynika z chęci zatuszowania wyrzutów sumienia.

Mimo iż Bartosz Warwas w kolejnym filmie, dotyczącym egzystencji w Polsce Ludowej, zdecydował się wykorzystać formułę filmu fabularnego, posługuje się elementami eksploatowanymi już w *MC. Człowiek z winylu*. Reżyser ponownie – choć w nieco mniejszym zakresie – korzysta z archiwaliów filmowych. Pojawia się tutaj między innymi fragment festiwalu muzycznego w Opolu z roku 1973, w czasie którego Stan Borys odśpiewał słynną *Jaskółkę uwięzioną*. To właśnie ten utwór towarzyszy odbiorcy od pierwszych minut projekcji. Pojawienie się znanego muzyka nie tylko otwiera właściwą część filmu (przed nim umieszczono parominutową sekwencję rozmowy dwóch mężczyzn, dotyczącą zbliżającego się końca świata), ale piosenka rozbrzmiewa również w radiu w taksówce, która wiezie Agnieszkę i Ninę do ojca, stając się impulsem do wspomnień. Widz dowiaduje się, iż bohaterka nie znosi tego utworu ze względu na zbieżność jego tytułu z własnym nazwiskiem.

Sieczka dźwiękowa stanowi bardzo istotny element *Jaskółki*; w filmie pojawiają się piosenki powstałe w okresie, w którym rozgrywa się akcja retrospekcji. Bardzo często stanowią komentarz do prezento-

wanych na ekranie zdarzeń, jak ma to miejsce w przypadku *King Bruce Lee Karate Mistrz* w wykonaniu Piotra Fronczewskiego, ukrywającego się pod pseudonimem Franek Kimono. Utwór pojawia się w warstwie niediegetycznej w momencie, gdy nastoletnia Agnieszka zostaje napadnięta i niemal zgwałcona. Na ratunek przychodzi jej ojciec, a scenie towarzyszy następujący tekst:

Gdy trzeba będzie ja ciebie obronię
Znam parę chwytów ciałem zasłonię
Ciosy karate ćwiczyłem z bratem
Ja jestem King Bruce Lee Karate Mistrz^[13]

Utwór Franka Kimono – tak jak i cała jego twórczość – ma charakter ironiczny i w sposób prześmiewczy odwołuje się do egzystencji w Polsce Ludowej. W filmie jednak słowa *King Bruce Lee Karate Mistrz* zderzone zostały z sytuacją dramatyczną. Takie zestawienie pozwoliło reżyserowi na reinterpretację piosenki i wskazanie, że rzeczywistość PRL-u nie nosła ze sobą ładunku humorystycznego, ale była nieprzyjazna i niebezpieczna.

Kolejnym istotnym elementem, który należy rozważać w kontekście *Jaskółki*, a który pojawił się już w filmie *MC. Człowiek z winylu*, staje się nawiązanie do kina moralnego niepokoju. Nawet pobieżna analiza nie pozostawia wątpliwości co do tego, jak ogromną inspiracją dla reżysera stał się ten etap w historii polskiej kinematografii.

W fabule *Warwasa* widać przede wszystkim odwołania do *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza* Andrzeja Wajdy. Agnieszka nie tylko nosi imię głównej bohaterki tych filmów, ale również zachowuje się tak jak ona. Zarówno jako dorosła kobieta, jak i nastolatka jest energiczna, bezpośrednia i uparta oraz dąży do samowystarczalności. Ponadto fakt, iż reżyser w roli córki i matki zdecydował się umieścić tę samą aktorkę, stanowi nawiązanie do cyklu, w którym Jerzy Radziwiłowicz grał zarówno Mateusza Birkuta, jak i jego syna – Maćka Tomczyka.

Dodatkowo sceny w areszcie (zarówno te dziejące się w filmowym czasie rzeczywistym, jak i te będące ewokacją wspomnień) mogą stanowić aluzję do *Przesłuchania* (1982) Ryszarda Bugajskiego. Retrospektywna sekwencja na komisariacie w sposób dosłownie eksploatuje znamienne dla filmu Bugajskiego brutalność. W epizodzie tym ojciec przyjaciółki Agnieszki oskarżony zostaje o morderstwo swojej córki i jest brutalnie nakłaniany do tego, by przyznał się do popełnienia zbrodni. W tym czasie rozgrywany jest mecz piłki nożnej w ramach mistrzostw świata, w którym Polska zdobyła trzecie miejsce. Przesłuchujący milicjant wybiega z pokoju, by wziąć udział w radosnej celebracji tego zdarzenia, a podczas jego nieobecności ojciec zamordowanej dziewczynki popełnia samobójstwo. Takie sceny są znamienne dla *Jaskółki*, w której najbardziej pozytywne momenty historii Polski, jak zwycięski mecz w ramach mistrzostw świata, wybranie Karola Wojtyły na papieża czy festiwal w Opolu, zestawione zostają z brutalną rzeczy-

[13] 49. minuta filmu.

wistością życia codziennego. Jest to film pesymistyczny w wymowie – dzieciństwo nie wiąże się dla Agnieszki z pozytywnymi wspomnieniami, jest zdarzeniem traumatycznym.

Retrospektywna scena na komisariacie zwraca również uwagę na fakt, iż projekcje przeszłości mogą nie tyle stanowić informacje o rzeczywistych zdarzeniach, ile być wymysłem bohaterki. Nie mogła brać – i nie brała – udziału w przesłuchaniu, jednak zostało ono przedstawione w taki sposób, jakby była świadkiem prezentowanych zdarzeń. Znamienne w tym kontekście jest zakończenie filmu, gdy Agnieszka, przebywając na tym samym komisariacie, udziela wyjaśnień na temat zabójstwa ojca, którego dokonała za pomocą noża. Próbuje przekonać policjantów, iż zabiła go, przypomniawszy sobie o tym, co uczynił wraz z sąsiadem – Dziobasem. Zgwałcili oni bowiem – wedle tych zeznań – przyjaciółkę bohaterki, co doprowadziło do jej śmierci. Prowadzący śledztwo w następujący sposób komentuje jednak tę opowieść:

Pracuję tu już dwadzieścia pięć lat i nigdy nie słyszałem o żadnym Dziobasie [...]. Dwadzieścia pięć lat i nigdy nie słyszałem o tym, żeby ktoś się tutaj powiesił[14].

Zakończenie wskazuje więc, iż retrospekcje Agnieszki wcale nie muszą mieć związku z prawdą. Faktem jest jednak, iż bohaterka wierzy w prawdziwość swoich wspomnień, co charakterystyczne jest dla osób, które przeżyły traumę. Dzieciństwo Agnieszki naznaczone było tak traumatycznymi zdarzeniami, iż w swoim umyśle dorobiła sobie kolejne – już niemające związku z rzeczywistością – wspomnienia, które doprowadziły do popełnienia morderstwa na ojcu.

Warwas zrealizował film o niezwykle pesymistycznym wydźwięku – nie tylko losy Agnieszki jawią się tutaj właśnie w taki sposób. Za ogólny nastrój odpowiada również scenografia: stara, obskurna kamienica w małym polskim miasteczku, brudne podwórza, gdzie psy załatwiają swoje potrzeby i nikt nie troszczy się o to, by po nich sprzątać, małe, zagrożone mieszkania. Reżyser troszczy się o detale, próbując oddać ducha minionej epoki, nie ma tutaj jednak nic z socnostalgii, tak charakterystycznej dla polskich filmów tworzonych po przełomie ustrojowym[15]. Widać natomiast tendencję charakterystyczną dla etiud realizowanych w Szkole Filmowej w czasie PRL-u. Jak wskazuje Joanna Preizner:

Ogromną bowiem i niepodważalną wartością bardzo dużej części szkolnych filmów są ich walory dokumentalne, wszechstronność i odwaga młodych reżyserów w podejmowaniu tematów dotyczących egzystencji w komunistycznym państwie, a często także i bezkompromisowość [...][16].

Taką właśnie drogę przyjmuje Warwas – chce pokazać brutalny świat Polski Ludowej, bezkompromisową prawdę o niej, unikając elemen-

[14] 1:07:00 minuta filmu.

[15] Nostalgiczne ujęcie czasów socjalistycznych pojawiło się w wielu filmach Europy Środkowo-Wschodniej po przełomie ustrojowym. W Polsce

znamiennym przykładem tej tendencji staje się *Ile waży koń trojański?* (2008) w reżyserii Juliusza Machulskiego.

[16] J. Preizner, op. cit., s. 11.

tów nostalgicznych. Co więcej – stroni również od mówienia o tych fragmentach historii, które mają pozytywny wymiar, jak działalność Lecha Wałęsy czy wybór Karola Wojtyły na papieża. Nawet rozrywkowy opolski festiwal muzyczny został zderzony z piekłem domowego ogniska, z wszechogarniającą beznadzieją i przemocą, co nadaje mu negatywny wydźwięk.

Oba filmy Bartosza Warwasa podejmują próbę zmierzenia się z rzeczywistością Polski Ludowej, jednak czynią to w odmienny sposób. Pierwsza, krótkometrażowa realizacja stanowi humorystyczny *mock-document*, w którym reżyser konfrontuje się z ikonami PRL-u, poprzez wykreowanie nowej – pierwszego rapera Rzeczypospolitej. Znamienny jest fakt, iż już w tym filmie Warwas odcina się od historii Polski, a zwłaszcza od spektakularnych jej momentów, a jeśli przywołuje wielokrotnie wykorzystywane materiały archiwalne, prezentujące istotne dla dziejów Polski zdarzenia, to po to, by umieścić je w nowym kontekście. W obu obrazach odwołuje się jednak do historii kinematografii – zarówno krótko- jak i pełnometrażowy film nawiązują do dorobku kina moralnego niepokoju, ze szczególnym naciskiem na twórczość Andrzeja Wajdy oraz Krzysztofa Kieślowskiego. Warto zauważyć, iż pierwsze filmy Kieślowskiego, realizowane w szkole, były próbami dokumentalnymi (*Urząd, Refren czy Szpital*), stąd też wykorzystanie formuły *łże-dokumentu* wydaje się nieprzypadkowe. Fabularna *Jaskółka* z kolei to obraz o pesymistycznym wydźwięku, w którym reżyser skupia się na próbie uchwycenia piekła życia rodzinnego w nieprzyjaznych czasach, kiedy zbrodnie uchodziły na sucho i nikt nie interesował się egzystencją jednostki. Do tego celu służy mu wprowadzenie szeregu retrospekcji, z których wyłania się obraz traumatycznego dzieciństwa głównej bohaterki.