



PAWEŁ BILIŃSKI

KINEMATOGRAF O SOBIE

Autotematyzm w polskim filmie fabularnym



KINEMATOGRAF O SOBIE



LINIA FILMOWA

seria Linia Filmowa

redakcja serii Grażyna Świętochowska

PAWEŁ BILIŃSKI

KINEMATOGRAF O SOBIE

Autotematyzm w polskim filmie fabularnym

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2021

Recenzent
prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski

Redaktor Wydawnictwa
Justyna Zyśk

Koncepcja graficzna serii
Karolina Johnson

Projekt okładki i stron tytułowych
Łukasz Gwizdała

Na okładce:
Jerzy Stuhr i Tadeusz Bradecki w filmie *Amator* (1979)
w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego (fotos ze zbiorów Filмотeki Narodowej -
Instytutu Audiowizualnego, sygn. 1-F-2146-3, licencja WFDiF)

Skład i łamanie
Mariusz Szewczyk

Publikacja została sfinansowana ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, przeznaczonych na badania
naukowe dla młodych naukowców i uczestników studiów doktoranckich,
nr projektu 539-I091-B500-20 oraz 539-I091-B500-21

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-240-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Wstęp. Temat: autotematyzm (filmowy)	7
Rozdział 1	
Autotematyzm, refleksywność, „meta-”. Stan badań	19
Od modernizmu do teorii refleksywności. Sprzeciw wobec iluzji w myśli humanistycznej	19
Refleksywność w myśli filmoznawczej	28
„Brechtianizm” w kinie. Od metody do praktyki	32
<i>Mindscreen</i> . Teoria „ekranu mentalnego” Bruce’a F. Kawina	38
Robert Stam i teoria filmowej autorefleksji	40
Hollywood o sobie. Christophera Amesa analizy amerykańskich filmów o filmie	44
Postmodernizm filmowy a zjawisko refleksywności	49
Autotematyzm filmowy w polskim piśmiennictwie	56
Rozdział 2	
Oblicza autotematyzmu w polskim filmie fabularnym. Od <i>Kropki nad i</i> do <i>Wojny polsko-ruskiej</i>	73
Pierwsze wtręty autotematyczne w polskim kinie. <i>Kropka nad i</i> Juliusza Gardana	74
Utrata złudzeń. <i>Nauczycielka</i> Jana Rybkowskiego	76
Bolesne dorastanie. <i>Zdjęcia próbne</i> Agnieszki Holland, Jerzego Domaradzkiego i Pawła Kędzierskiego	81
Tęsknota za przeszłością. <i>Kocham kino</i> Piotra Łazarkiewicza	85
Magia X muzy według Jana Jakuba Kolskiego. <i>O Historii kina w Popielawach</i>	88
Amatorskie porno i zmagania Silnego z formą. <i>Z miłości</i> Anny Jadowskiej i <i>Wojna polsko-ruska</i> Xawerego Żuławskiego	90
Podsumowanie	96
Rozdział 3	
„Prawda czasu, prawda ekranu”. Chwyty autotematyczne w polskiej komedii	97
Sen miasta. <i>Ewa chce spać</i> Tadeusza Chmielewskiego	98
Wspólna projekcja „filmu z życia”. <i>Piektło i niebo</i> Stanisława Różewicza	102
<i>Making of</i> dokumentu o dyrektorach. <i>Niebieskie jak Morze Czarne</i> Jerzego Ziarnika	105

Ujawnianie filmowości i inne autotematyczne wtręty w polskich komediach	111
Metafilmowe (auto)cytaty	118
Sfrustrowani reżyserzy i scenarzyści bez pomysłów. Obraz środowiska filmowego w polskich komediach	128
Autotematyzm w polskich komediach. Podsumowanie	136
Rozdział 4	
„Te nasze sprawy do załatwienia”. Tematy historyczno-polityczne w rodzimych filmach autotematycznych	142
Metasocrealizm. O <i>Sprawie do załatwienia</i> Jana Rybkowskiego i Jana Fethkego	145
Autotematyczny wykład o historii. <i>Epilog norymberski</i> Jerzego Antczaka	153
Powroty do czasu powstania warszawskiego. O <i>Pogoni za Adamem</i> Jerzego Zarzyckiego	162
Refleksje o „światach nieprzedstawionych”. <i>Człowiek z marmuru</i> Andrzeja Wajdy i <i>Amator</i> Krzysztofa Kieślowskiego	165
Zmagania z cenzurą. Wątki autotematyczne w <i>Rękach do góry</i> Jerzego Skolimowskiego i <i>Ucieczce z kina „Wolność”</i> Wojciecha Marczewskiego	187
Człowiek z... telewizji? Autotematyzm a tematyka historyczno-polityczna po 1989 roku. <i>Człowiek z...</i> Konrada Szotajskiego, <i>Gracze</i> Ryszarda Bugajskiego i <i>Gry uliczne</i> Krzysztofa Krauzego	206
Rozdział 5	
„Przecież to będzie film o tobie”. Kino osobiste i chwytły autotematyczne	217
„Twój film, ale nasze życie”. (Auto)biografie we <i>Wszystko na sprzedaż</i> Andrzeja Wajdy	229
Tęsknota za debiutem. Autotematyzm w <i>Rekolekcjach</i> (i innych filmach) Witolda Leszczyńskiego	243
Zapatrzenie w siebie. <i>Przyspieszenie</i> Zbigniewa Rebzdy	251
„Znaleźć błąd”. <i>Historia niemoralna</i> Barbary Sass	259
„Nurt kultury, która zajmuje się sobą”. <i>Portret podwójny</i> Mariusza Fronta	266
Kino osobiste i chwytły autotematyczne. Podsumowanie. O <i>Tataraku</i> Andrzeja Wajdy	275
Polski kinematograf o sobie. Zakończenie	280
Podziękowania	284
Filmografia	285
Bibliografia	287
Nota bibliograficzna	301
Aneks. Zdjęcia filmów	303
Indeks osobowy	312
Indeks tytułów filmów	321

Wstęp. Temat: autotematyzm (filmowy)

*Niezwykłym i nieleda piórem opatrzoney
Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony
Natury; ani ja już przebywać na ziemi
Więcej będę; a więtszy nad zazdrość, ludnemi
Miasty wzgardzę¹.*

Od powyższych wersów rozpoczynał się wiersz Jana Kochanowskiego, którym poeta wieńczył cykl swoich *Pieśni*. Wybór renesansowego twórcy był znamieny – oto po tematycznie różnorodnym zbiorze autor zdecydował się na podjęcie kwestii „ja”, na refleksję nad samym sobą jako twórcą interpretującym zastaną rzeczywistość, wreszcie na skoncentrowanie się na warsztacie pisarza. Przedmiotem zainteresowań podmiotu lirycznego był on sam – ten, który apoteozuje poezję jako sposób wypowiedzi.

Tego rodzaju metarefleksja nie była, co istotne, pomysłem pisarzy czy artystów renesansu. Dość wspomnieć, że zacytowana wyżej *Pieśń XXIV z Ksiąg wtórych* jest parafrazą ody Horacego zatytułowanej *Ad Maecenatem*, w której rzymski poeta również wychwalał lirykę jako taką. Namysł nad samym sobą i swoim tworzywem był i jest więc ważnym tematem literatury. Zresztą nie tylko literatury, skoro w równym stopniu można by powyższy cytat zastąpić przykładem malarstwa o malarstwie (*vide* siedemnastowieczna *Alegoria malarstwa* Jana Vermeera) czy teatru o/w teatrze (*vide* Szekspirowski *Hamlet*).

Każda sztuka prędzej czy później zaczyna opisywać samą siebie – dokonuje mniej lub bardziej pogłębionej autoanalizy, kwestionuje pewne komponenty, uwypukla akt problematyzowania danej tematyki, poddaje refleksji kompozycję, charakteryzuje wykorzystane narzędzia metodologiczne i poetykę. To stały motyw tych tekstów kultury, których autorzy opis i interpretację świata stawiają na równi z wniknięciem we własną metodę.

Samoświadome i samozwrotne tendencje w sztuce z czasem stały się udziałem wynalazku końca XIX stulecia: kinematografu. Autotematyczne wtręty pojawiały się już na początku epoki niemej – na długo przed *Sherlockiem Juniozem* (1924) Bustera Keatona i *Człowiekiem z kamerą* (1929) Dzigi Wiertowa, powszechnie docenianymi arcydziełami, w których twórcy w złożony sposób przyglądali się

¹ J. Kochanowski, *Pieśń XXIV (Księgi wtóre)* [w:] idem, *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, wyd. 3 zm., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 89.

fenomenowi przekazu audiowizualnego. Realizowane na przełomie wieków i u progu nowego stulecia filmy z tak zwanego „kina atrakcji”², choć skoncentrowane na prezentacji scenek niepowiązanych linią fabularną, często miały na celu zademonstrowanie rozmaitych „niezwykłych”³ (by posłużyć się terminem zaproponowanym przez rosyjskich formalistów) – wśród takich utworów pojawiały się również dzieła wyraźnie eksponujące „filmowość” jako taką. Wystarczy zestawić ze sobą bliźniaczo podobne *Countryman and the Cinematograph* (1901) Roberta Williama Paula oraz *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1903) Edwina S. Portera. W obu widzowie oglądali tytułowego bohatera reagującego na przedstawiane na wielkim ekranie audiowizualne „atrakcje”: naśladowanie tańczącej baletnicy, uciekanie przed nadjeżdżającym pociągiem (co jest czytelnym nawiązaniem do rzekomej reakcji pierwszej widowni kinematografu w trakcie prezentacji zorganizowanej przez braci Lumière) oraz – choć tylko w wypadku filmu Portera – atakowanie z zazdrości ekranu (jako reakcja na oglądanie obejmujących się protagonistów, skutkująca zresztą przerwaniem projekcji). Percepcja ruchomych obrazów w kinie była skądinąd najbardziej powszechnym sposobem nawiązywania do filmu jako medium: odnosił się do tego i znany z epickich filmów historycznych David Wark Griffith (choćby w *Tych okropnych kapeluszach* [1909]⁴), i prekursor komedii slapstickowej Mack Sennett (*Mabel’s Dramatic Career* [1913]⁵).

Z prawdopodobnie najbardziej wymownym refleksywnym chwytem, bazującym na swego rodzaju interakcji między odbiorcą a ekranem, widzowie zetknęli się w filmie autorstwa Portera, który w *Napadzie na ekspres* (1903) umieścił jedno z najstłoniejszych ujęć w historii amerykańskiej kinematografii: scenkę z rewolwerowcem strzelającym w kierunku kamery. Ten swoisty „atak” na widza był w istocie zaproszeniem do współuczestnictwa w audiowizualnym spektaklu, niekonwencjonalną

² Jak wspomina Michał Pabiś-Orzeszyna, historyk zajmujący się dziejami i rozwojem badań nad kinem, „[t]ermin «kino atrakcji» ujmuje wczesne kino jako relatywnie spójny tryb praktyki filmowej, w którym nie chodzi o tkanie wciągających fabułę, lecz o zadziwienie widza spektaklem kuriozów”. Zob. M. Pabiś-Orzeszyna, *Kino atrakcji: historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3 (37), s. 19.

³ Szerzej pisat o tym Thomas Elsaesser w swoim rozbudowanym eseju: „Podobnie jak we wczesnym kinie, publiczność oczekuje takich popisowych sekwencji, które zawieszają lub przerywają strumień narracyjny i w tym sensie uzewnętrzniają (*externalise*) akcję. Kino atrakcji, w mniejszym stopniu skupiając się na linearnym rozwoju narracji, przykuwa uwagę widza do unikatowej formy pokazu (*display*)”. Zob. T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przet. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 13.

⁴ W filmie obserwujemy salę kinową, do której kolejno przychodzą kobiety z coraz to bardziej wymyślnymi i ekstrawaganckimi kapeluszami, te zaś szybko zaczynają przeszkadzać podczas projekcji pozostałym widzom. Komizm wynika tu z dwóch aspektów: z jednej strony bawią kolejne kapelusze zaskakujące swoją wielkością i mnogością zdobiących je przedmiotów, z drugiej twórcy *Tych okropnych kapeluszy*, niejako wychodząc naprzeciw oczekiwaniom odbiorczym, umieścili sceny, w których irytujące bohaterki po kolei znikają z kina, bo... „porywa” je pojawiająca się z góry kadru łyżka koparki. Taki obrót wydarzeń, jakkolwiek nierzeczywisty, reszta widowni przyjmuje z satysfakcją.

⁵ W filmie – mającym już nieco bardziej złożoną fabułę – umieszczono sekwencję rozgrywającą się w kinie, gdzie bohater żywiotowo reaguje na ekranowe wydarzenia, jako że główną rolę w oglądanym przezeń filmie gra kobieta, w której niegdyś był zakochany. Szerzej o filmach Sennetta, reżysera często podejmującego temat odbioru ruchomych obrazów w kinie, pisze Isabelle Morissette. Por. I. Morissette, *Reflexivity in Spectatorship. The Didactic Nature of Early Silent Films*, <http://offscreen.com/view/spectatorship> (dostęp: 20.01.2020).

próbą nawiązania kontaktu z odbiorcą spragnionym kinowych atrakcji. Umieszczając podobną scenę, Porter niejako zainicjował wykorzystywanie wszelkich technik dystansacyjnych: nikt wcześniej w tak wyrazisty sposób nie podkreślał fikcjonalności prezentowanej fabuły. Jednak, co trzeba zaznaczyć, nikomu wówczas nie przyszłoby do głowy, by to ujęcie traktować jako złamanie jednej z podstawowych zasad filmu fabularnego, czyli niepatrzenia w kierunku aparatu. Takie „ograniczenie” zacznie bowiem obowiązywać nieco później, w dobie kina klasycznego⁶.

Niewątpliwie jednym z najważniejszych filmów refleksywnych epoki nie-mej pozostaje *Sherlock Junior* – brawurowe arcydzieło slapsticku, ale również audiowizualny tekst odnoszący się do języka X muzy, po części odpowiadający na pytanie, do czego może służyć nam kino. Film Keatona opowiadał historię niefrasobliwego kinooperatora, którego marzeniem jest zostać sławnym i budzącym respekt detektywem, najlepiej na miarę legendarnego Holmesa. Jednak lektura poradnika (ironicznie zatytułowanego *How To Be Detective*) i pasja okazują się nie wystarczać – mężczyzna w towarzystwie uchodzi raczej za sympatycznego niezdarę, którego przechytryć można bez większego wysiłku. W sukurs przychodzi film: podczas jednej z projekcji kinooperator zasypia, a my obserwujemy jego poczynania w trakcie snu rozgrywającego się w tej samej czasoprzestrzeni. Bohater na ekranie kinowym dostrzega znajome postaci: kobietę, w której się zakochał, oraz swojego rywala o serce ukochanej. Podejmuje więc próbę „wkroczenia” w świat fikcji – zakończoną sukcesem przy drugim podejściu (za pierwszym razem został wyrzucony z ekranu przez wrogo nastawionego mężczyznę). W filmie „Serca i perty”, w którego protagonistę właśnie się przeistoczył, jest już zupełnie inną osobą. Z fajtłapowatego młodzieńca zmienia się w budzącego strach przestępców śledczego. Jako Sherlock Junior udowadnia winę największym krętaczom, zrećtnie unika niebezpieczeństw, jest sprytny, a jego działania ośmieszają kolejne postaci (które, rzecz jasna, na to zastępują).

Za sprawą *Sherlocka Juniora* Keaton złożył hołd ruchomym obrazom, czyniąc z samego kina jeden z centralnych tematów utworu. Kinematograf zostaje przedstawiony jako narzędzie służące do projektowania najrozmaitszych atrakcji, spełniania ludzkich pragnień, wreszcie: umożliwiania współuczestniczenia w świecie fikcji. Ale *Sherlock Junior* jest również wyjątkowy ze względu na refleksywne sceny, choćby sekwencję wieńczącą fabułę, w której dwa światy – fikcjonalny i rzeczywisty – zostają symbolicznie zestawione obok siebie, przenikają się. Wrażenie robi też moment

⁶ Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na zrealizowany kilkanaście lat później *Tydzień* (1920) – krótkometrażowy film wyreżyserowany przez Bustera Keatona i Edwarda F. Cline'a. Choć w wielu dziełach tego pierwszego pojawiały się motywy autotematyczne (vide *Człowiek z kamerą* [1928], traktujący o niezadarnym kamerzyście chcącym za wszelką cenę zatrudnić się w MGM w roli reportażysty czy opisywanym w *Sherlock Junior*), to właśnie w *Tygodniu* mogliśmy zobaczyć jeden z ciekawszych metafilmowych żartów. W jednej ze scen kamera obserwuje kąpiącą się w wannie bohaterkę, której w pewnym momencie na podłogę wypada mydło. Aby po nie sięgnąć, kobieta musiałaby podnieść swoje ciało na tyle wysoko, że widz zobaczyłby jej odsłonięte piersi. Jednak protagonistka powstrzymuje ruch i uśmiecha się do kamery, dając tym samym znać, że ów widok nie jest przeznaczony dla widzów. Z prawej strony kadru pojawia się ręka operatora, który zastania na chwilę obiektyw, by bohaterka mogła bez obaw sięgnąć poza wannę. Kiedy obraz zostaje odsłonięty, widzimy już rozbawioną bohaterkę, jak kontynuuje kąpiel.

„wejścia” kinooperatora w przestrzeń fikcyjnego filmu „Serca i perły”⁷. Widz ogląda zmieniające się ujęcia – przedstawiające kolejno różne przestrzenie – ale kinooperator pozostaje w tym samym miejscu. Kiedy zaś próbuje usiąść na krześle, zmienia się ujęcie na takie, w którym krzesła nie ma itp. Komedia Keatona – jak żadne inne dzieło – ukazywała możliwości rozśmieszania widzów za pomocą filmowego języka.

W kontekście autotematyzmu drugim wybitnym osiągnięciem niemego kina okaże się *Człowiek z kamerą* Wiertowa⁸. „Był to jeden z pierwszych filmów, które otwarcie ujawniły warsztat filmowca, które deklarowały wiarę w to, że pokazywanie działania «instytucji kinematograficznej» sprzyja podniesieniu świadomości odbiorcy”⁹. Głównym bohaterem tego dokumentalnego eseju jest kamera – to ona „nie skupiając się na niczym, w locie i ciągłym pędzie – upodabnia się [...] do współczesnego człowieka”¹⁰. Drugą, nie mniej ważną, postacią w filmie jest operator Michaił Kaufman, brat reżysera, w pełni poświęcony swemu zadaniu rejestrowania rzeczywistości. Obsługiwana przezeń kamera staje się narzędziem umożliwiającym ukazanie świata takiego, jakim jest. Również montaż i techniki filmowania urastają do rangi komponentów tematycznych *Człowieka z kamerą*. Reżyser położył nacisk na kwestię wyodrębnienia języka kina i stąd decyzja o umieszczeniu w ramach czołówki napisów informujących o charakterze filmowego przedsięwzięcia i podkreśleniu braku scenariusza, dekoracji oraz aktorów. Co jednak nie znaczy, że ów film pozbawiony jest struktury. Kompozycję zamkniętą uwypuklają ujęcia widowni obserwującej nagrany przez tytułowego bohatera swoisty spektakl utkany z rzeczywistości. Różne triki montażowe, podwójna ekspozycja, animowane wtręty prezentujące poruszającą się samoczynnie kamerę – wszystko to przypominało odbiorcom o tym, że oglądają przekaz audiowizualny.

Zastosowane we wspomnianych filmach rewolucyjne w momencie premiery środki wyrazu dziś już nie szokują. Tym bardziej, że utworów podkreślających fikcjonalność przekazu lub uwypuklających obecność ekipy filmowej powstaje bardzo dużo. Przykłady można znaleźć nawet w szeroko pojętym mainstreamie – choćby w adaptacjach komiksów portretujących superbohaterów. Dowodzi tego *Deadpool* (2015) Tima Millera – opowieść o zamaskowanym bohaterze, który na skutek wszczęcia zagadkowych substancji chemicznych (mających powstrzymać rozwój nowotworu) przeistacza się, na wzór słynnego Wolverine’a z grupy X-Men,

⁷ Ten pomysł zainspiruje między innymi Woody’ego Allena i Wojciecha Marczewskiego, o czym piszę w dalszej części książki.

⁸ W 2014 roku redakcja magazynu „Sight & Sound” przeprowadziła ankietę dotyczącą najlepszych dokumentów w historii. Historycy kina i krytycy filmowi najczęściej wymieniali dzieło Wiertowa – film zajął pierwsze miejsce w zestawieniu, uzyskując 100 głosów. Por. „Sight & Sound” 2014, vol. 24, issue 9, s. 25–46, <http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs> (dostęp: 1.11.2020).

⁹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Gdańsk–Stupsk 2004, s. 199–200.

¹⁰ J. Hučková, *Nieme kino dokumentalne [w:] Historia kina. Tom 1: Kino nieme*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 793.

w niemal niezniszczalną postać – tyle że oszpeconą. Swoją twarz skrywa pod superbohaterską maską, a chcąc uniknąć bolesnej konfrontacji z ukochaną, decyduje się zamieszkać z niewidomą staruszką. Jednak trudna sytuacja nie odbiera mu poczucia humoru – mężczyzna nieustannie dzieli się z odbiorcami niewybrednymi żartami zainspirowanymi komediami z podgatunku *gross-out*. I to dzieli się dosłownie, bo *Deadpool* rzeczywiście zwraca się do widza, patrzy w kamerę, komentuje akcję, żartuje z odbiorców, a w jednej z pierwszych scen zdejmuje z obiektywu gumę do żucia, która chwilę wcześniej przypadkiem wylądowała w oku kamery. Nawet czołówka blockbustera¹¹ zaskakuje samozwrotnością. Kolejno na ekranie pojawiają się następujące napisy, nie tyle informujące o realizatorach, ile określające ich w kolokwialny lub wulgarny sposób:

Twentieth Century Fox Presents / in Association with Marvel Entertainment / Some Douchebag's Film / Starring: God's Perfect Idiot / A Hot Chick / A British Villain / The Comic Relief / A Moody Teen / A CGI Character / A Gratuitous Cameo / Produced by Asshats / Written by The Real Heroes Here / Directed by An Overpaid Tool¹².

Wspominam o *Deadpoolu*, bo to przypadek symptomatyczny, tym bardziej, że na tle współczesnego hollywoodzkiego kina komiksowa adaptacja Millera wcale nie jest szczególnie oryginalna – to raczej element szerszej tendencji współczesnej kultury audiowizualnej. Podobnymi technikami przekraczania tak zwanej „czwartej ściany” chętnie posłużył się choćby Martin Scorsese w *Wilku z Wall Street* (2013) czy Adam McKay w wyróżnionych Oscarami *Big Short* (2015) i *Vice* (2018). Zwłaszcza przypadek *Big Short* wydaje się znaczący. Film ten przybliżył trudny temat światowego krachu finansowego z końca pierwszej dekady XXI wieku. Drobiazgowo odtwarzającej kulisy kryzysu fabule towarzyszą odseparowane sceny-komentarze, w których postacie, zwracając się w kierunku odbiorcy, starają się w możliwie przystępny sposób wytłumaczyć działanie cokolwiek pokomplikowanej maszyny finansowej. Tym samym poetyka dzieła została niejako podporządkowana tak zwanym efektem obcości pozwalającym lepiej zrozumieć świat przedstawiony, a jednocześnie wzbogacającym i uatrakcyjniającym audiowizualny przekaz, niewolny przecież od skomplikowanej i fachowej terminologii¹³.

Podobną narracją posługują się twórcy seriali telewizyjnych, w dodatku bardzo różnych pod względem gatunkowym. Można tu przywołać choćby wyprodukowany przez Netflixa *House of Cards* (2013–2018), którego bohater, cyniczny polityk Francis Underwood, w niemal każdym odcinku patrzy w kierunku widzów, dzieląc się swoimi

¹¹ *Deadpool* kosztował 58 mln dolarów i do dziś zarobił ponad 782 mln dolarów – licząc wpływy z USA, a także innych kontynentów. Zob. dane w serwisie Box Office Mojo, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=deadpool2016.htm> (dostęp: 1.11.2020).

¹² „Twentieth Century Fox prezentuje / we współpracy z Marvel Entertainment / Film jakiegoś dupka / Występują: Boski kretyn / Gorąca laska / Brytyjski czarny charakter / Zabawna postać rozładująca napięcie / Markotna nastolatka / Postać stworzona w CGI / Zbędny gość z innego filmu / Wyprodukowano przez idiotów / Scenariusz: prawdziwi bohaterowie / Reżyseria: przepłacone «narzędzie»” (przyp. P.B.).

¹³ Przekonującej analizie narracji filmu McKaya dokonuje w swoim wideoesejcie Kevin B. Lee, próbując dowiedzieć, dlaczego *Big Short* zasługuje na statuetkę Oscara w najważniejszej kategorii. Zob. K.B. Lee, *Who Deserves the 2016 Oscar for Best Picture?*, <https://vimeo.com/203019956> (dostęp: 30.01.2020).

przemysleniami, wątpliwościami oraz snutymi planami, co tym samym daje odbiorcom wgląd za kulisy wielkiej polityki. W jeszcze większym stopniu refleksywność podkreślona zostaje w sitcomie *Community* (2009–2015), gdzie jedna z postaci, Abed Nadir, zwraca innym uwagę na fakt, że są oni częścią audiowizualnej serii. Abed „dba” o wszelkiego rodzaju kinowe cytaty (w jednym z odcinków stara się nawet odtworzyć sytuację z filmu *Kolacja z Andrzejem* [1981] Louisa Malle’a), komentuje potyczki pozostałych bohaterów, porównuje ich losy do perypetii protagonistów z innych utworów, a nawet zapowiada, po którym sezonie *Community* powinien powstać pełnometrażowy film. Nietrudno odnaleźć autotematyczne komponenty w innych komediowych serialach, takich jak *Biuro* (2001–2003 – wersja brytyjska; 2005–2013 – wersja amerykańska), *Parks & Recreation* (2009–2020) czy *American Vandal* (2017–2018) – w każdym z nich twórcy w mniej lub bardziej rozbudowany sposób podkreślają fakt filmowania: w dwóch pierwszych pomiędzy kolejnymi scenami postacie wypowiadają się do kamer (jak gdyby były bohaterami dokumentów), w wyprodukowanym zaś dla Netflixa miniserialu *American Vandal* realizatorzy biorą na warsztat poetykę telewizyjnych dokumentów typu *true crime* i z jednej strony uwypuklają narracyjną strukturę tego typu utworów, sprowadzając ją do poziomu totalnego absurdu, z drugiej zaś nie rezygnują z trzymania się reguł gatunku.

Powyższe przykłady dowodzą, że realizatorzy coraz śmielej korzystają z autotematycznych wtrętów: przerywają akcję, nie stronią od pokazywania filmowej kuchni, każą aktorom mówić wprost do kamery, opisują kinowy sztafaż, postępują się cytatami, również odsyłającymi do poprzednich utworów zrealizowanych przez nich samych. W wielu wypadkach wybór podobnej optyki równoznaczny jest z pozytywnym przyjęciem przez krytykę i widownię. Potwierdza to wysyp nagród, włącznie ze statuetkami Amerykańskiej Akademii, dla nostalgicznego *Artysty* (2011) Michela Hazanaviciusa i trzymającej w napięciu *Operacji Argo* (2012) Bena Afflecka. Pod względem poetyki oba filmy różnią się diametralnie – pierwszy z wymienionych nawiązuje do epoki przełomu dźwiękowego i skutków pojawienia się pierwszych filmów mówionych, drugi zaś opowiada historię tajnej operacji ratowania uwięzionych w Teheranie dziennikarzy, których odbijano pod pretekstem realizacji b-klasowego filmu na terenie stolicy Iranu. To, co jednak łączy oba utwory, to chęć złożenia przez realizatorów (w tej czy innej postaci) hołdu X muzie. Dla twórców wymienionych filmów kino jest wspaniałym tekstem kultury, który – dźwiękowy bądź niemy – na równych prawach kształtował krajobraz sztuki XX i XXI wieku, a z jego pomocą można było nawet ratować ludzi.

Wspomniane wyżej tytuły – pochodzące z różnych epok kina – to jedynie utwory przykładowe, w dodatku nieekspozujące wszystkich płaszczyzn autotematyzmu filmowego. Trudno byłoby nawet przywołać wszystkie. O tym, że pisanie większego tekstu o historii kina refleksywnego wiąże się z wieloma rozmaitymi wyzwaniem, przekonał się Robert Stam, autor pionierskiego opracowania zatytułowanego *Reflexivity in Film and Literature. From „Don Quixote” to Jean-Luc Godard* (szerzej

na ten temat w jednym z rozdziałów niniejszej książki). Na czym bowiem winniśmy się skupić w pierwszej kolejności? Opisie filmów portretujących postacie związane z przemysłem filmowym? Dogłębnej analizie utworów koncentrujących się na kinie jako instytucji lub miejscu? A może nade wszystko należałoby zająć się filmami przekraczającymi gatunkowe i/lub rodzajowe ramy, dzięki czemu ich autorom udaje się zwrócić uwagę odbiorcy na szeroko pojęty dyskurs kina? Niepodobna jednoznacznie rozstrzygnąć to zagadnienie, bo autotematyzm filmowy stał się kategorią niezwykle pojemną, do której przyporządkować można utwory niejednokrotnie zupełnie odmienne pod względem estetyki i narracji.

Przyjrzyjmy się historii: już samo naszkicowanie dziejów autotematycznego kina może sprawić niemało problemów. Niewątpliwie olbrzymi wpływ na rozwój refleksywnej poetyki miały filmy sytuujące w centrum filmowców, przede wszystkim zaś reżyserów. I choć znaczące miejsce w dziejach kina zajmują dzieła wyprodukowane w Hollywood epoki klasycznej¹⁴ (więc w czasie trwającego około trzydzieści lat okresu rozpoczynającego się od premiery pierwszych filmów dźwiękowych z końca lat dwudziestych, a wieńczącego dziełami z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych¹⁵), to za utwór przełomowy uznaje się *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego. Sposób ujęcia problematyki – kryzysu twórczego reżysera granego przez Marcella Mastroianniego, zatarcia granic między rzeczywistością a wyobrażeniem, wreszcie ukazania mozolnego namysłu nad kształtem powstającego filmu głównego bohatera¹⁶ – zainspirował kolejnych realizatorów do eksplorowania autotematycznej

¹⁴ Ciekawe, że w tym samym okresie lista europejskich filmów operujących poetyką/motywami autotematycznymi jest nieporównywalnie mniej bogata. Pośród nich można ewentualnie wyróżnić dwa podobne dzieła: *Film bez tytułu* (1948) Rudolfa Jugerta oraz *Imieniny Henrietty* (1952) Juliena Duviviera, o których jednak nikt by nie pamiętał, gdyby nie refleksywne komponenty. W *Filmie bez tytułu* obserwujemy spotkanie reżysera, scenarzysty i aktora zastanawiających się nad kształtem ewentualnego filmu. Następne sceny ich dyskusji przeplatają się z sekwencjami omawianej fabuły traktującej o romansie między niemieckim arystokratą a zatrudnioną u niego pokojówką. Z kolei *Imieniny Henrietty* zaskakiwały już od pierwszych minut – brak informacji o nazwiskach realizatorów w napisach początkowych kazał zwrócić uwagę widzowi nie tylko na treść, ale i na narrację dzieła opowiadającego o spotkaniu dwóch scenarzystów fantazjujących na temat przyszłego filmu. Mężczyźni dyskutują o poszczególnych komponentach dzieła, zwłaszcza fabularnych, widz zaś po czasie obserwuje na ekranie „efekt” ich rozmowy – perypetie tytułowej Henrietty. Ciekawym zabiegiem jest tu „resetowanie” historii lub korekta danej sceny, gdy scenarzyści decydują się na inny tok wydarzeń przyszłego filmu.

¹⁵ Bohaterami hollywoodzkich dzieł bywali reżyserzy (*Podróże Sullivana* [1941] Prestona Sturgesa), producenci (*Piękny i zły* [1952] Vincentego Minnellego), scenarzyści (*Pustka* [1950] Nicholasa Raya) czy aktorzy (*Wszystko o Ewie* [1953] Josepha L. Mankiewicza, *Narodziny gwiazdy* [1954] George’a Cukora, *Wielki nóż* [1955] Roberta Aldricha). Często też realizatorzy ukazywali – na równych prawach – postaci reprezentujące różne profesje: scenarzystę i aktorkę w *Bulwarze Zachodzącego Słońca* (1950) Billy’ego Wildera czy choćby reżysera i aktora w *Dwóch tygodniach w innym mieście* (1962) Vincentego Minnellego. Więcej przykładów podaję w kolejnych rozdziałach przy okazji referowania najważniejszych tez w książkach koncentrujących się na autotematyzmie filmowym.

¹⁶ O *Osiem i pół* przekonująco pisała monografistka twórczości Felliniego: „Dramat Guida [głównego bohatera – przyp. P.B.] jest [...] dramatem niemożności i nieautentyczności. [...] *Osiem i pół* jest spowiedzią artysty, który jako smutny błazen własne życie, uczucia i myśli wystawiać musi na widok publiczny. Sam już nie potrafi rozróżnić tego, co w nim prawdą, a co zmyśleniem. [...] Skoro *Osiem i pół* jest refleksją o naturze sztuki filmowej, należy odczytywać ten film jako manifest kina lirycznego, a nie epickiego; subiektywnego, a nie obiektywnego; kreatywnego, iluzyjnego nawet, a nie mimetycznego, symbolicznego, a nie intelektualnego; osobistego, a nie społecznego. Manifest sztuki, która odkrywa

płatczyzny. Potwierdzeniem okażą się takie filmy, jak: *Pogarda* (1963) Jeana-Luca Godarda, *Alex w Krainie Czarów* (1970) Paula Mazursky'ego (w którym Fellini pojawił się w małej roli), *The Last Movie* (1971) Dennisa Hoppera, *Ostrzeżenie przed świętą dziwką* (1971) Rainera Wenera Fassbindera, *Noc amerykańska* (1973) François Truffaut, *Wspomnienia z gwiazdnego pyłu* (1980) Woody'ego Allena, *Stan rzeczy* (1982) Wima Wendersa, i wiele innych dzieł, wyprodukowanych już na przełomie wieków¹⁷, niejednokrotnie operujących znacznie mniej wyszukaną narracją.

Nie sposób jednak opisywać rozwój autotematycznej poetyki, pomijając te utwory, których realizatorzy eksperymentowali z klasyczną narracją filmową, inspirowaną przy tym teorią niemieckiego dramaturga Bertolta Brechta – skądinąd piszącego także o kinie¹⁸. Brecht był współautorem scenariusza ambitnego *Kuhle Wampe, czyli do kogo należy świat* (1932) w reżyserii Slatana Dudowa, stanowiącego interesującą próbę pogodzenia treści zaangażowanych społecznie z wywrotową – eksplicytnie podkreślającą sposób opowiadania – narracją. Zespalać odautorskie wtręty, nagłówki z gazet, rewolucyjne pieśni z dość nietypowo poprowadzoną linią fabularną (sytuującą w centrum akcji dwoje młodych ludzi zmagających się z finansowymi kłopotami), Dudowowi i Brechtowi zależało na wpisaniu się w poetykę *Lehrstücke*, tj. sztuk pouczających, jakie wówczas pisał niemiecki dramaturg. Śmiały formalnie film nie spotkał się jednak ze znaczącym odzewem ze strony widowni i krytyki. Wydaje się, że nie miały wpływ na to miał pomysł twórców, by przedstawioną w filmie historię uzupełnić o afabularne komentarze w postaci propagandowych piosenek i położyć nacisk na płaszczyznę perswazyjną¹⁹.

Podobny film powstał kilka lat później we Francji. W zrealizowanym zespołowo utworze *Życie należy do nas* (1936) Jean Renoir, Jacques B. Brunius, Henri Cartier-Bresson, Jean-Paul Le Chanois, Maurice Lime, Pierre Unik, André Swoboda i Jacques Becker wypowiedzieli się w kwestiach polityczno-społecznych. Reżyserzy w tej komunistycznej propagandówce starali się połączyć poetykę plakatu politycznego, społecznej kroniki oraz zaangażowanej fabuły o robotnikach. Jednak *Życie należy do nas* jest, jednocześnie, dziełem dającym się interpretować w interesującym nas kluczu – to film opisujący swoje powstawanie, co udało się uwypuklić choćby przez zestawianie płaszczyzn fikcjonalnej oraz dokumentalnej. Ta samozwrotność wiele lat później stanie się elementem strategii twórczej niektórych reżyserów, choćby Jeana-Luca Godarda, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych da się poznać jako artysta chętnie podkreślający w swoich filmach fikcjonalność przekazu – tego typu poetykę, dystansującą widza od oglądanej fabuły, można zauważyć między innymi w *2 lub 3 rzeczach, które o niej wiem...* (1967), *Chince i Week-endzie* (1967), *Wszystko w porządku* (1972) i *Numerze dwa* (1975). Godard,

cudowność i tajemniczość świata, ale nie próbuje go racjonalnie wyjaśnić”. M. Kornatowska, *Fellini, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 152–155.

¹⁷ Niektóre z nich zostaną przywołane w kolejnych rozdziałach.

¹⁸ O czym świadczy zbiór esejów zebranych przez Marca Silvermana (M. Silverman, *Brecht on Film and Radio*, translated and ed. by M. Silberman, Methuen, London 2000).

¹⁹ Zob. więcej na temat filmu: I. Sowińska, „Nie gąpcie się tak romantycznie!”. „*Kuhle Wampe, czyli do kogo należy świat*” a kino proletariackie Republiki Weimarskiej [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004.

podobnie jak wspomniany wyżej Fellini, nie był jednak osamotniony na polu eksplorowania możliwości modernistycznego sposobu opowiadania²⁰ – poszukiwanie nowych form wyrazu stało się tendencją bardzo wyrazistą w kinie epoki nowofalowej, charakteryzującej się manifestacyjnym odejściem od dominujących schematów narracyjnych²¹. Niemały wpływ wywarła na to kontestacja – nastroje kontrkulturowe we Francji, RFN, Włoszech, Wielkiej Brytanii czy USA²² – filmowcy starali się oddać również na płaszczyźnie kolejnych audiowizualnych utworów, w których zwrócenie uwagi na język kina niejednokrotnie wiązało się ze swego rodzaju buntem przeciwko ideologii rozmaitych przekazów²³.

Autotematyzm filmowy, do pewnego momentu „zarezerwowany” dla dzieł art-house’owych, z czasem, jak już zaznaczyliśmy, przestawał kojarzyć się wyłącznie z kinem „elitarnym” – udowadniały to już filmy klasycznej epoki Hollywood, nie stroniły od niego pełne nawiązań do historii kina dzieła Petera Bogdanovicha (*Nickelodeon* [1976]²⁴), komedie Mela Brooksa (*Lęk wysokości* [1977]) i dzieła wyprodukowane przez brytyjską grupę Monty Pythona (*Monty Python i Święty Graal* [1975] Terry’ego Gilliana i Terry’ego Jonesa), potwierdzały wreszcie postmodernistyczne utwory mające premierę po 1980 roku – reżyserowane między innymi przez Briana De Palmę, Petera Greenawaya, Davida Lyncha, braci Joela i Ethana Coenów czy też Quentina Tarantino²⁵. W XXI wieku ta swoista „zabawa w kino” wcale się nie zakończyła. Pojawiły się nawet istotne z punktu widzenia autotematyzmu

²⁰ Choć, jednocześnie, pozostał artystą na swój sposób najbardziej radykalnym, z filmu na film konsekwentnie dekonstruuje klasyczną narrację aż do uzyskania formy, która niewiele miała wspólnego już z filmem fabularnym, o wiele więcej zaś z esejem filmowym. Znamienne, że w swej pionierskiej książce o narracji filmowej David Bordwell poświęcił osobny rozdział właśnie kinu (według Godarda, podczas gdy w pozostałych przyglądał się typom narracji charakterystycznym dla szerszej tendencji (wyróżniając między innymi narrację historyczno-materialistyczną czy klasyczną). Zob. D. Bordwell, *Godard and Narration* [w:] idem, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 311–334.

²¹ Piszę o tym szerzej Jacek Ostaszewski w tekście otwierającym trzeci tom *Historii kina*. Zob. J. Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja* [w:] *Historia kina. Tom 3: Kino epoki nowofalowej*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 23–63.

²² Do filmów kontestacyjnych, w których warstwa autotematyczna odgrywa istotną rolę, można zaliczyć między innymi: *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* (1967) i *Jestem ciekawa – w kolorze niebieskim* (1968) Vilgody Sjömana, *Rekonstrukcję* (1968) Luciana Pintilego, *Pozdrowienia* (1968) i *Cześć, mamo!* (1970) Briana De Palmy, *Chłodnym okiem* (1969) Haskella Wexlera, *Artystów pod kopułą cyrku: bezradnych* (1968) Alexandra Klugego, *WR – tajemnice organizmu* (1971) Dušana Makavejeva czy *Szczęśliwego człowieka* (1973) Lindsaya Andersona.

²³ Zob. więcej na temat kontestacji filmowej: K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przetomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.

²⁴ O filmach Bogdanovicha, powszechnie znanego ze swojej kinofilskiej pasji, pisał Michał Oleszczyk w artykule o znamionym tytule: *Peter Bogdanovich – bezdroża kinofilii* [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.

²⁵ O filmowym postmodernizmie piszę więcej w rozdziale „Postmodernizm filmowy a zjawisko refleksywności”, w którym także wymieniam ważniejsze dzieła tego nurtu i szerzej przedstawiam ich autotematyczne podglebie.

nowe gatunki (*vide* post-slashery²⁶ czy horrory paradokumentalne²⁷), a kolejne pokolenie twórców chętnie przygląda się warsztatowi filmowca i eksponuje refleksywną stronę audiowizualnego przekazu²⁸.

Powyższy zestaw nazwisk reżyserów, kojarzących się niekiedy z zupełnie inną stylistyką filmową, z jednej strony może konsternować, ale z drugiej może pozwolić na ujawnienie pewnej drogi, jaką „przeszła” filmowa metarefleksja. Od „kina atrakcji” i pierwszych obrazów przyglądających się złożoności fenomenu filmu jako takiego, przez portretujące Hollywood dzieła wyprodukowane w USA i nowofalowe utwory inspirowane myślą Brechta, aż po filmy postmodernistyczne, których twórcy chętnie tematyzowali audiowizualny dyskurs.

To jednak szerszy kontekst. Można przecież o autotematyzmie filmowym pisać, wzięwszy pod uwagę kino narodowe – wiele dzieł z mniej lub bardziej złożoną refleksywną poetyką powstawało w ramach kinematografii danego regionu, co często miało istotny wpływ na charakter dzieła – autotematyzm dzieł hollywoodzkich różni się w sposób znaczący od refleksywności najważniejszych filmów wyprodukowanych we Francji. Co więcej, autotematyczne filmy (lub też dzieła, w których omawiana poetyka odgrywa mniejszą rolę i nie stanowi stylistyczno-narracyjnej dominanty, ale wciąż jest wyraźnie „obecna”) powstają wszędzie: w Belgii (*Człowiek pogryzł psa* [1992] Rémy’ego Belvaux, Benoïta Poelvoorde’a i André Bonzela), Iranie (*Zbliżenie* [1990] Abbasa Kiarostamiego i *Lustro* [1997] Jafara Panahiego), Turcji (*Chmury w maju* [1999] Nuriego Bilge Ceylana i *Poczekalnia* [2003] Zekiiego Demirkubuza), Kanadzie (*Ararat* [2002] Atoma Egoyana i *Zakazany pokój* [2015] Guya Maddina i Evana Johnsona), Argentynie (*Fantasma* [2006] Lisandra Alonso), Tajwanie (*Goodbye, Dragon Inn* [2003] i *Kapryśna chmura* [2005] Tsaia Ming-lianga), Malesji (*Sell Out!* [2008] Yeo Joon Hana) czy Macedonii (*Czy to boli? Pierwsza bałkańska Dogma* [2007] Anety Lesnikovskiej) – listę można by wydłużać w nieskończoność. To, co jednak zwraca uwagę, to fakt, że fabuły wielu z tych filmów wyraźnie odnoszą się do kontekstu lokalnego, a płaszczyzna autotematyczna pomaga ów kontekst uwypuklić. Tak z pewnością można odczytywać refleksywne filmy z Francji czy dzieła traktujące o Hollywood. Wreszcie też te utwory, które zostały wyprodukowane w ramach kinematografii stanowiącej główny przedmiot mojego zainteresowania.

²⁶ Za jeden z pierwszych post-slasherów uznaje się *Krzyk* (1996) Wesa Cravena, więc horror nawiązujący do naszych przyzwyczajęń odbiorczych związanych z percepcją slasherów i ich schematów fabularnych. Więcej o tego typu filmach pisała Amelia Wichowicz: *Post-slasher, czyli postmodernistyczny wariant slashera*, „Polisemia” 2012, nr 1 (8), <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/post-slasher> (dostęp: 1.07.2020).

²⁷ Chodzi o utrzymane w poetyce *found footage* filmy, jak: *Blair Witch Project* (1999) Daniela Myricka i Eduardo Sáncheza, *Projekt: Monster* (2008) Matta Reevesa czy „odcinki” serii *Paranormal Activity* (2007–2015) i *REC* (2007–2014). W dziełach tych kamera – zwykle obsługiwana przez narażone na niebezpieczeństwo postacie – staje się równoprawnym bohaterem fabuły, a rejestrowane przez nią obrazy i dźwięki powodują, że widz może (wraz z protagonistami) odczuwać lęk przed zagrożeniem. Zob. więcej na ten temat: K. Żakieta, *Horrory paradokumentalny – próba charakterystyki gatunku*, „Panoptikum” 2013, nr 12 (19), s. 46–60.

²⁸ O niektórych z nich można przeczytać również tu: P. Biliński, *Kino (ciągle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*, „Polisemia” 2012, nr 1 (8), <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/kino-cigle-mwi-o-kinie> (dostęp: 1.07.2020).

Celem niniejszej książki jest próba analizy zjawiska autotematyzmu na konkretnym przykładzie – kina polskiego, w szczególności zaś rodzimych pełnometrażowych filmów fabularnych.

Po lekturze wybranych opracowań opisujących dzieje naszej kinematografii – *Historii kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego, sześciotomowej (i wydawanej w latach 1966–1994) *Historii polskiego filmu* czy *Kroniki kinematografii polskiej. 1985–2011* Małgorzaty Hendrykowskiej – ich czytelnik mógłby odnieść wrażenie, że polskich filmów autotematycznych powstało stosunkowo niewiele, zatem nasze kino, analizowane przez pryzmat filmowego autotematyzmu, nie wydaje się wdzięcznym polem badań. Nic bardziej mylnego. W przeszło stuletniej historii można wskazać dość liczną grupę polskich dzieł, do których autorzy zdecydowali się włączyć mniej lub bardziej rozbudowane autotematyczne komponenty. Co więcej – tego typu motywy niejednokrotnie znaczyły coś zupełnie innego.

Jest co najmniej kilka powodów, dla których warto podjąć badawczy trud i opisać rodzimą kinematografię w wyżej wspomnianym kluczu. Po pierwsze (i najbardziej oczywiste) – dzięki takiemu zestawieniu możemy przekonać się, jak kształtowała się poetyka refleksywna w kolejnych dekadach, w jaki sposób rodzimi reżyserzy odślaniali filmowość, a także określić, w jakim stopniu zainspirowali się utworami wyprodukowanymi w innych krajach. Po drugie – przyjrzenie się polskim dziełom autotematycznym skłania nie tylko do tego, by podjąć próbę analizy tych filmów, które dotychczas były pomijane (czasem ze względu na niski poziom artystyczny, niekiedy też z powodu niedocenienia w momencie premiery), lecz także by powrócić do arcydzieł rodzimej kinematografii, tym razem wskazując ich mniej rozpoznaną płaszczyznę.

Wreszcie też charakterystyka refleksywności na przykładzie polskiego kina pokaże, w jaki sposób filmowcy mogą wykorzystywać tego rodzaju poetykę do opowiedzenia o problematyce bliskiej swojemu krajowi. Rozbudowany opis polskich dzieł do pewnego stopnia pomoże wskazać ogólniejsze tendencje twórczości rodzimych autorów – zwłaszcza reżyserów dzielących się na ekranie swoimi doświadczeniami i/lub tych realizatorów, którzy upodobali sobie gatunek komedii.

Poniższe studium dzieli się na pięć rozbudowanych rozdziałów. W pierwszym z nich referuję dotychczasowy stan badań nad szeroko pojętym autotematyzmem. Przyglądam się zarówno opracowaniom skoncentrowanym na metodologicznym zwrocie ku językowi czy propozycjom formalistów, jak i tekstom powstałym już w XX wieku, w tym szkicu Artura Sandauera, którego uznaje się za autora polskiego terminu „autotematyzm”. W tej części pracy omawiam także najważniejsze koncepcje filmoznawców, którzy dotychczas pochyłali się nad refleksywnością X muzy. W osobnych podrozdziałach charakteryzuję więc książki Bruce’a F. Kawina (wydane w 1978 roku *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*), Roberta Stama (wspomniane wyżej *Reflexivity in Film and Literature. From „Don Quixote” to Jean-Luc Godard* z 1985 roku), wreszcie też monografię Christophera Ames

(*Movies About the Movies. Hollywood Reflected* opublikowaną w 1997 roku), ponadto wracam do licznych tekstów tych badaczy, którzy interpretowali filmy przez pryzmat teorii wypracowanej niegdyś przez Bertolta Brechta (w tym najnowszego studium z 2018 roku – książki Angelosa Koutsourakisa *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*). Osobne miejsce poświęcam polskiej refleksji nad filmowym autotematyzmem.

Druga część książki traktuje o historii polskiego kina. Krótkiej charakterystyce dziejów rodzimej kinematografii w kolejnych dekadach towarzyszą analizy tych filmów, które można uznać za najbardziej oryginalne spośród powstałych w danym czasie. Wyliczenie kilkudziesięciu utworów, w jakich pojawiły się mniej lub bardziej rozbudowane chwytły refleksywności, pozwoli z kolei wskazać trzy dominujące narracyjno-tematyczne tendencje polskich filmów operujących autotematyczną poetyką. Dogłębny opis owych dominant znajduje się w najważniejszej części pracy: rozdziałach trzecim, czwartym i piątym.

Rozdział trzeci koncentruje się na płaszczyźnie autotematycznej polskich komedii, w czwartym przedmiotem opisu są te filmy, których autorzy podejmowali problematykę społeczno-polityczną i/lub historyczną, przy eksplicytnym zwróceniu uwagi na formalną stronę swojego utworu, tematem zaś ostatniego będą filmy określone jako „osobiste” – więc takie, w których realizatorzy w rozmaity sposób odwołują się do własnych doświadczeń, nie ukrywając przy tym, że są postaciami związanymi z przemysłem filmowym.

Tak zarysowany opis rodzimej kinematografii da, mam nadzieję, szerokie pojęcie na temat tego, jak kształtowała się refleksywność w dziejach polskiego filmu fabularnego – którzy autorzy i w jaki sposób eksponowali fikcyjność swoich przekazów, kto spośród realizatorów traktował odniesienia do medium jako pretekst do rozbawienia publiczności, a kto wychodził z założenia, że metafilmowa narracja może pomóc zwrócić uwagę na dany aspekt związany z historią lub kwestiami politycznymi.

Na łamach swojej książki o autotematyzmie w literaturze Bogusław Bakuła pisał: „Powieść jest konwencją zbyt ubogą w środki wyrazu, zamkniętą w granicach jednego kodu, jednego doświadczenia kultury – by potrafiła unieść ciężar odpowiedzialności wobec prawdy. Potrzebne jest tworzywo wielokodowe, skomplikowane, oddziałujące na wszystkie zmysły – może kino?!²⁹. Pora spróbować odpowiedzieć na tak postawione pytanie.

²⁹ B. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu (autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Wydawnictwo WiS, Poznań 1991, s. 73.

Rozdział 1

Autotematyzm, refleksywność, „meta-”. Stan badań

*Chciałem zapisać myśl, która mi uleciała; piszę zamiast tego to, że mi uleciała*³⁰.
Blaise Pascal

Od modernizmu do teorii refleksywności. Sprzeciw wobec iluzji w myśli humanistycznej

Źródeł naukowych opracowań autotematyzmu – zarówno literackiego, jak i teatralnego czy filmoznawczego – należy upatrywać w myśli humanistycznej początku XX wieku, kiedy to dyskurs dojrzałego realizmu powoli przestawał być najwyraźniejszą tendencją artystyczną. Jego miejsce z czasem zajął modernizm, który, jak się miało okazać, wyrze olbrzymi wpływ na sztukę XX i XXI wieku. Nasilenie autorefleksji jest bowiem tylko jedną z najdobitniejszych konsekwencji dominacji modernistycznego dyskursu.

Przed wszystkim jednak, na co zwracał uwagę Ryszard Nycz, pierwsze lata ubiegłego stulecia to „czas odkrycia języka jako podstawowego narzędzia i uniwersalnego medium kulturowej aktywności oraz jako problemu o rosnącym, z biegiem czasu – fundamentalnym znaczeniu dla filozoficznej, antropologicznej i estetyczno-literackiej refleksji”³¹. Ówczesne zainteresowania językiem zaowocowały dynamicznym rozwojem językoznawstwa jako osobnej, samodzielnej dyscypliny naukowej. To badawcze skupienie oczywiście miało znaczenie dla ewolucji modernizmu, którego „reprezentanci” coraz śmielej dokonywali wglądu we własny warsztat oraz w tworzywo, jakim się posługiwali – niezależnie czy mówimy o językoznawcach, filozofach, czy też czołowych pisarzach, choćby i polskich (*vide* Wacław Berent, Karol Irzykowski). Według krakowskiego historyka:

modernizm odkrył ciemną „demoniczną”, rzec by można, stronę języka, jak też moc jego zwodniczej, mistyfikującej, opresywnej władzy. Odkrył mowę zarażoną szablonem, żyjącą obsesją kliszy. Odkrył też własną sytuację uwięzienia w języku,

³⁰ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), w układzie J. Chevaliera, przygotował do druku M. Tazbir, Księgarnia Św. Wojciecha, Warszawa 1989, s. 76.

³¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 45–46.

pozostawiającą, jak mogło się zdawać, jedynie wybór między językiem jako narzędziem wyobcowania („skorupą nomenklatury”) a wyobcowanym językiem (słowem-fetyszem)³².

„Wyobcowanie” języka, jego „ciemna” i „demoniczna” moc, wydają się dobrze odzwierciedlać dojscie do tematycznej ściany – realizm jako taki przestawał być interesujący, bo dużo więcej uwagi zaczęto poświęcać narzędziom, za pomocą których tworzono iluzję rzeczywistości. Nicholas Abercrombie, Scott Lash oraz Brian Longhurst w swoim studium zaznaczają, że właśnie modernizm, pod pozorami powierzchni, demonstrował krytyczne ostrze. Próby „wydostania się poza realizm” służyły przede wszystkim zrekonstruowaniu statusu prawdziwego świata. O ile chwilę wcześniej realizm dominował pośród dyskursów, o tyle z początkiem XX wieku modernistyczne utwory podważały jego sposoby poznania. Ekspozowanie znaczenia, nawet jeśli subiektywnie ocenianego, czy uzmysłowienie irracjonalności życia (oddanego za pomocą rozmaitych środków poetyckich) – oto, w ocenie badaczy, jedno z najwyrazistszych pobudek eksplorowania nowego języka w obrębie modernistycznej stylistyki³³. W innym miejscu szkicu Abercrombie, Lash i Longhurst określali modernizm jako „system sygnifikacji, który w swoim uprzywilejowaniu znaczącego ukazuje rękę autora”; to system doceniający właściwości formalne materiału estetycznego, a także koncentrujący się „na systematycznej pracy producenta zmierzającej do odkrycia możliwości estetycznych materiału”³⁴.

Powyższe przytoczenia wyraźnie sygnalizują kietkujące zainteresowanie metarefleksją u historyków i teoretyków szeroko pojętej humanistyki. Z czasem opisywane przez Nycza „krytyczne rozbiórki, sięgające «za kulisy», do ukrytych założeń i motywacji dzieła” stały się jednym z ważniejszych komponentów artystycznych wypowiedzi³⁵. Celem tych poszukiwań było stopniowe wykrywanie banalności, dysfunkcjonalności i deformacji danego utworu. „Poetyckie” utrudnienia, często eksplicytnie podkreślane przez autora, czy też wynalazczość formy sama w sobie, prowadziły do łączenia paradoksalnie przeciwstawnych strategii: swoistego zbliżenia się do własnego dyskursu, chęci przedsięwzięcia (auto)analizy idiolektu oraz, w tym samym momencie, intelektualnego dystansu wobec własnej twórczości, co z kolei stwarzało dogodne warunki do kreacji swobodnego osądu, najczęściej jednak krytycznego³⁶. Przyjmując ów punkt widzenia, łatwo dojść do wniosku, że podwalin propozycji terminologicznych Artura Sandauera – o których piszę w kolejnym rozdziale – niewątpliwie należałoby upatrywać w kształtowaniu się modernistycznego dyskursu (a także, czego nie wolno nam tu pominąć, w formowaniu się refleksji dotyczącej wymienionego).

³² Ibidem, s. 69.

³³ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie modernizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycza, Universitas, Kraków 1998, s. 411.

³⁴ Ibidem, s. 391.

³⁵ R. Nycza, *Język modernizmu...*, s. 74.

³⁶ Ibidem.

Paweł Biliński – doktor nauk o sztuce, adiunkt w Zakładzie Filmu i Mediów na Uniwersytecie Gdańskim. Przez wiele lat zajmował się edukacją filmową w Klubie Żak w Gdańsku. Był jednym z pomysłodawców i redaktorów internetowego programu o kinie „Amatorzy TV”. Publikował między innymi na łamach „Ekranów”, „Studiów Filmoznawczych”, „Panoptikum”, w portalu EdukacjaFilmowa.pl oraz tomach zbiorowych. Współredagował książkę *Orson Welles. Twórczość – recepcja – dziedzictwo* (2016). Prelegent Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej i Akademii Polskiego Filmu. Lubi muzykę (zwłaszcza hip-hop) i gry wideo. Na swoje nieszczęście jest kibicem Arsenalu Londyn.

Kinematograf o sobie to pierwsza monografia poświęcona tropom autotematycznym w polskim kinie. Autor zarówno odnosi się do najważniejszych teoretycznych oraz historycznofilmowych ustaleń, jak i śledzi rozwój refleksywnych motywów w rodzimych filmach fabularnych, wyodrębniając przy tym tematyczno-gatunkowe dominanty tego typu audiowizualnych utworów. Przez pryzmat autotematycznej poetyki zostają odczytane nie tylko dzieła powszechnie doceniane (*Wszystko na sprzedaż*, *Człowiek z marmuru*, *Amator*), lecz także zapomniane lub uznane za nieudane (*Sprawa do załatwienia*, *Epilog norymberski*, *Niebieskie jak Morze Czarne*, *Przyspieszenie*, *Historia niemoralna*). Tak zarysowana propozycja interpretacyjna – kładąca nacisk na narracyjno-estetyczne komponenty oraz polityczno-ideowy wymiar poszczególnych filmów – pozwala spojrzeć na dzieje polskiego kina z nowej perspektywy.



Uniwersytet
Gdański

Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-240-3