

ARTYSTA I SZTUKA

**W POLSKICH FILMACH FABULARNYCH
POWSTAŁYCH PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ**

Iwona Grodź

ARTYSTA I SZTUKA

W POLSKICH FILMACH FABULARNYCH
POWSTAŁYCH PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2023

Recenzent
dr. hab. Marcin Maron

Redaktor Wydawnictwa
Jolanta Stecewicz

Projekt okładki i stron tytułowych
Jan Rutka

Skład i łamanie
Mariusz Szewczyk

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-513-8

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

Mojej Mamie

Spis treści

Przedmowa	9
Wstęp	23
I. Ujęcie historyczne	29
1.1. Dojrzewanie bohatera (1896–1939)	29
1.2. Wobec wojny i stalinizmu (1939–1955)	46
1.3. Wobec odwilży, małej stabilizacji i nowych fal (1956–1968)	71
1.4. Dekada etyki (1969–1981)	94
1.5. „Nowa rzeczywistość” (1982–1989)	142
1.6. Zmierzch ikony (1990–2020)?	193
2. Ujęcie analityczno-teoretyczne	265
2.1. Strategie autorskie: (auto)biografizm i autotematyzm – <i>Wszystko na sprzedaż</i> (1968) Andrzeja Wajdy	268
2.2. Sytuacje narracyjne: między wyznaniem (ja), wezwaniem (ty) a wyzwaniem (my – wy) – <i>Tatarak</i> (2009) Andrzeja Wajdy	277
2.3. Schematy fabularne: artysta i jego rodzina – <i>Ostatnia rodzina</i> (2016) Jana P. Matuszyńskiego	288
2.4. Style odbioru: fenomeny poznania – <i>Młyn i krzyż</i> (2010) Lecha Majewskiego	295
2.5. Sposoby produkcji wizerunku: artysta, film i siła mediów – <i>Ja teraz kłamię</i> (2019) Pawła Borowskiego	305
2.6. Perspektywa edukacyjna – <i>Historia żółtej cizemki</i> (1961) Sylwestra Chęcińskiego	312
Zakończenie	323
Filmografia – perspektywa historyczna	331
Filmografia – perspektywa tematologiczna	349

Aneks	359
1. Diagramy	359
2. Analiza ankiety na temat recepcji filmów o artystach i sztuce	364
3. Podsumowanie	371
Bibliografia	373
Spis fotografii	391
Spis rycin	393
Indeks nazwisk	395
Podziękowania	413
The Artist and Art in Polish Feature Films Made After World War II. Abstract	415

Przedmowa

Czy jest coś, co powinno przetrwać w danej kulturze? I czy filmy o artystach i sztuce są na to dowodem? Tak, jeżeli uznamy, że artysta tworzy nie tylko rzeczy, dzieła sztuki, ale przede wszystkim znaczenia, cele i wartości. Jego działalność – jako „skamielina” dowodów życia, „genotyp” naszego gatunku – będzie informacją na temat wydarzeń i ludzkiej świadomości.

Dla wielu artystów to rzeczywistość jest najważniejsza, choć jednocześnie zdają sobie sprawę z jej iluzoryczności. Zadanie sztuki to więc nie tylko komentowanie czy tworzenie – mniej lub bardziej udoskonalonych jej alternatyw – ale przede wszystkim odtworzenie tego „idealnego oszustwa” i pozostawienie potomnym jego śladu. W ten sposób sztuka odpowiada na pytanie: Kim jest człowiek w konkretnej czasoprzestrzeni? I bynajmniej nie jest to pytanie banalne, ale takie, które nie tylko zmusza do myślenia, ale może być czasem niewygodne.

Artysta w polskim filmie jest rozumiany bardzo szeroko jako: nadawca komunikatu (autor, podmiot utworu i narrator), bohater filmu, jego odbiorca. Ponadto każdorazowo w obrębie tych wszystkich instancji nadawczo-odbiorczych wyróżnia się artystę reprezentującego różnego rodzaju sztuki, przede wszystkim wizualne (malarstwo, film itp.), literackie, muzyczne czy teatralne. Ważną kwestią jest też ustalenie, że artysta reżyser tak naprawdę narodził się, zdaniem wielu filmoznawców, dopiero wraz z polską szkołą filmową. Ewelina Nurczyńska-Fidelska pisała: „Może warto na film tamtego czasu spojrzeć w innej, nie tylko narodowej i społecznej perspektywie. Usytuować je na mapie całego ówczesnego świata kina, w którym, tak jak i u nas, pojawili się, w tej skali po raz pierwszy, artyści reżyserzy filmowi”¹. Trudno

¹ E. Nurczyńska-Fidelska, „Szkoła” czy autorzy? *Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu* [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998, s. 31.

polemizować z tą konstatacją. Niemniej jednak także przed 1956 rokiem tworzyli w Polsce filmowcy, którym nie można zbyt łatwo odebrać miana twórców autorskich w pełni tego słowa znaczeniu, a więc artystów w swoim fachu. Warto o tym pamiętać przede wszystkim w chwili, gdy w książce pojawią się mniej lub bardziej znane nazwiska reżyserów tworzących filmy przed narodzinami tej formacji artystycznej.

Wracając do sformułowań użytych w tytule pracy, trzeba wspomnieć, że w niniejszej publikacji *sztuka* w filmie fabularnym jest rozumiana przede wszystkim jako zasadniczy lub poboczny przedmiot rozważań, temat filmu, a nie tylko oprawa wizualna sztuki ruchomych obrazów, np. filmowanie dzieła sztuki; cytaty plastyczny; aluzja plastyczna; program ikonograficzny. *Sztuka* w filmie jest więc obecnością znaczeń, które w danej społeczności w określonej czasoprzestrzeni były szczególnie ważne. Przywołane pojęcie to więc klucz, środek do celu, który nie ma charakteru czysto dyskursywnego (teoretycznego), ale może się stać przyczynkiem do odszyfrowania polskiego wariantu „hieroglify epoki człowieka”.

Inspirując się pomysłem odnajdywania powiązań między teorią antropocenu a jej reprezentacją w filmach, skupiam się na inspiracjach – śladach, które zostawi po nas ta epoka geologiczna. Warto przy tej okazji podkreślić, że choć wyróżnia się co najmniej cztery podstawowe rodzaje antropocentryzmu: poznawczy, ontologiczny, aksjologiczny i metodologiczny, to w moim rozumieniu będzie chodziło przede wszystkim o ujęcie filozoficzne. Antropocentryzm oznaczałby zatem próbę wskazania hierarchii wartości, priorytetów i celów, ku którym zmierzał człowiek w konkretnym czasie i miejscu. Idea ta prowokuje do zadawania pytań, inspiruje i zachęca do dyskusji ze świadomością, że wiąże się z „teoretycznymi ograniczeniami, blokując pewne rodzaje refleksji”².

Polskie filmy o artystach i sztuce to dowód istnienia „momentów humanistycznych” – a więc czasów „praktykowania parezji, szczerości, odwagi prawdy”³ w kulturze danej wspólnoty. Trudno bowiem mówić o epokach, ale można o chwilach. W Polsce tych prześwitów, reliktyw, skamielin, okruchów

² E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018, s. 20. Por. też E. Bińczyk, *Zarządzanie w antropocenie*, numer tematyczny kulturoznawczego czasopisma naukowego „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 1(47); *Muzeum antropocenu*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 1.

³ M.M. Bogusławski, *Wariacje (post)humanistyczne*, Łódź 2020, s. 13.

jest niewiele. Nawet na tle portretów wielkich ludzi czy narracji biograficznych. Co to oznacza? Może to, że Polacy, będąc długo bez własnego państwa, przez lata byli takich chwil pozbawieni. Ich myśli zaprzętała walka o byt, dom, tożsamość narodową. Gdy takie momenty były możliwe, to ich zainteresowanie skupiało się nie tyle na artystach, co politykach, wojskowych, patriotach i szeroko pojętych przywódcach duchowych. Zdecydowanie częściej woleli też oglądać na ekranie życie przeciętnych ludzi, ich codzienne zmagania i realistyczne, bliskie rzeczywistości sytuacje, historie i życiorysy. Jest to dowód pragmatycznego podejścia do życia i sztuki. Romantyczne myślenie tylko niekiedy przezierało przez szarzyznę codziennego spojrzenia.

Nie zmienia to faktu, że wskazany temat jest ważny dla wielu badaczy, nie tylko literaturoznawców, historyków sztuki, filozofów, kulturoznawców, ale też prawników, ekonomistów czy socjologów. Marian Golka tak uzasadnia potrzebę podejmowania tego zagadnienia:

Każdy artysta: malarz, rzeźbiarz, architekt, aktor czy pisarz ma swą specyfikę, ale póki będziemy mówili o sztuce w ogóle, póty zasadne jest używanie ogólnego określenia *artysta*. Co by nie powiedzieć, można w sztuce zrezygnować ze wszystkiego (nawet z samego dzieła sztuki – jak było w konceptualizmie), ale w żywej kulturze artystycznej nie sposób wyobrazić sobie rezygnacji z artysty. To on jest partnerem dialogu z odbiorcą i nie od rzeczy są przekonania głoszące, że właśnie on ów dialog inicjuje⁴.

Autora książki o socjologii artysty nowożytnego nie interesuje jednak artysta jako *indywiduum* – lecz jako kategoria zawodowa. Dlatego ważne jest dla tego badacza to, „co jest wspólne w życiu wielu artystów, wspólne w ich zachowaniu, pozycji społecznej, w rolach społecznych, co czyni z tych wielu indywidualności wspólny zawód”⁵. To punkty wyjścia do zastanowienia się nad „trudnością”, o której wspominał Golka. Artyści wszak tworzą grupę zróżnicowaną, niejednorodną, dlatego tak trudno w ich kontekście dokonywać jakichś uogólnień. Czy podobnie jest w przypadku filmów (tekstów kultury) na ten temat?

⁴ M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2012, s. 8; zob. też M. Golka, *Socjologia artysty*, Poznań 1995.

⁵ M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, s. 9.

Prezentowana monografia ma wskazać, uporządkować i przeanalizować najciekawsze przykłady polskich filmów fabularnych powstałych po II wojnie światowej na temat artysty i sztuki⁶. Ma też ukazać, jakie strategie zostały w tych filmach zastosowane, żeby odpowiedzieć na wcześniej zadane pytanie. Zastanowić się nad aktualnością tematu i jego specyficznie pojętą „atrakcyjnością” (potrzeba obrony prawdy, dobra i piękna). Nie chodzi jednak o wartościowanie przywołanych filmów, ich ocenę, ale przypomnienie ich znaczenia dla komunikacji wartych zapamiętania wartości, idei, znaczeń.

Pisząc książkę o modernizmie, Miłosz Stelmach zadał pytanie, które jest ważne też dla moich rozważań: Dlaczego kino polskie?⁷ Jego odpowiedź wiązała się z chęcią spojrzenia świeżym okiem na historię kina polskiego. Jednocześnie chodziło mu o przewyżczenie paradygmatu wpisywania tych dzieł jedynie w koncepcję „kina narodowego”⁸ przez wskazanie możliwego ich odczytania w szeroko pojętej formule „transnarodowości”⁹. Moje uzasadnienie jest nieco inne. Chodzi w nim przede wszystkim o zainteresowanie się tym tematem na przykładzie kina rodzimego w celu odtworzenia „historii” (a więc też ewolucji) konkretnego wątku tematycznego: artyści i sztuki w polskiej historii filmu. Jest to więc próba pisania alternatywnej – ale bynajmniej nie zastępującej rozważań głównego nurtu – historii istniejącej równoległe, niejako na drugim planie, w oddali, widzianej przez pryzmat czy dzięki znajomości zasady anamorfozy, przeszłości kina polskiego. To próba wyznaczenia optyki, która pozwala dostrzec wybrany temat, a następnie – jako otwarcie do dalszych badań – zastanowić się nad wpisaniem jej w szerszy

⁶ W tym miejscu ważne jest jedno wyjaśnienie. Mając świadomość możliwości powstania wrażenia nadmiaru informacji i zarazem pewnych uproszczeń (przykładowo konieczności lapidarnego omówienia niektórych ważnych filmów dotyczących tego tematu, np. *Diabeł, Relekcje czy Pociąg do Hollywood*), stanęłam przed trudnym wyzwaniem i decyzją. Jak podejść do tego tematu, żeby nie pominąć filmów, które – choć jako skończone dzieła – nie zawsze są cenione albo poruszają w pierwszym planie inne kwestie, ale – z racji na podjęty temat – są wartościowe i godne uwagi? Ostatecznie zdecydowałam się w tej kwestii „zaprosić” odbiorców do dialogu. Zrezygnowałam z tworzenia kanonu filmów na ten temat. Polegało to na tym, że wskazałam wiele tytułów (świadomie więcej niż można było), często tylko je wymieniając (m.in. *Wierność Żuławskiego*) i tym samym pozostawiając przestrzeń do indywidualnych weryfikacji, samodzielnych poszukiwań i wartościowania przez przyszłych czytelników.

⁷ M. Stelmach, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Toruń 2020, s. 11.

⁸ Por. *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2009.

⁹ Zob. *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Kraków 2017.

kontekst. To więc nie tyle propozycja nowego języka, za pomocą którego można analizować historię polskiego kina, ile odmienne rozłożenie akcentów, a przez to skupienie uwagi na innych aspektach znanych polskich dzieł. Takie spojrzenie umożliwiwa ponadto przywołanie tytułów mniej znanych, często do tej pory pomijanych, czekających na swój czas i bardziej przychylnie spojrzenie.

W centrum uwagi znajdują się filmy fabularne. Dlaczego? Bo są niezwykle kłującym amalgamatem tego, co w historii i pamięci jest najtrudniejszym tematem do rozgryzienia, prawdy i zmyślenia (urojenia). Ponadto nie napisano na ten temat żadnej książki przekrojowej. Znane są tylko analizy dotyczące (auto)biografistyki filmowej¹⁰, autotematyzmu¹¹, filmów dokumentalnych o sztuce¹², tematów przewodnich w filmach¹³, do których ten też się zalicza, czy filmów artystów¹⁴, ale brak kompendium wiedzy od początków kina do czasów obecnych.

Cezury czasowe wskazują na chęć omówienia tego zagadnienia przede wszystkim w okresie od zakończenia II wojny światowej do 2020 roku, ale

¹⁰ Zob. m.in. M. Hendrykowski, *Autobiografia filmowa* [w:] tegoż, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 24; T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie* [w:] *Autor w filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991; *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007; M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013; S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018.

¹¹ Zob. m.in. T. Szczepański, *Kino autotematyczne (Wszystko na sprzedaż Andrzeja Wajdy)*, „Teksty” 1972, nr 4; K. Takeda, *Kino autorefleksyjne: kilka problemów metodologicznych*, przeł. Ł. Demby [w:] *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa 1992; P. Biliński, *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym*, Gdańsk 2021.

¹² Zob. m.in. Z. Czczot-Gawrak, *Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej*, Warszawa 1974; A. Boczkowska, *Filmowa i telewizyjna interpretacja dzieł plastyki* [w:] *Film i telewizja*, red. D. Palczewska, A. Kumor, Wrocław 1982; M. Hendrykowska, *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*, Poznań 1988.

¹³ Zob. m.in. *Odwieczne i od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków 2004.

¹⁴ Zob. m.in. M. Jankowska, *Filmy artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981*, Toruń 2002; M. Jankowska, *Jedna o wielu twarzach. Natalia Lach-Lachowicz – strategie i formy obecności*, Toruń 2018; *Kino–Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2015; *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Warszawa 2020.

będą sygnalizowane też filmy pochodzące z czasów wcześniejszych – jako punkt wyjścia czy źródło transformacji, którym uległ temat podejmowany przez późniejsze pokolenia. Z racji konieczności wprowadzenia ograniczeń w tej książce pomijam produkcje dokumentalne oraz krótkometrażowe, ale, rzecz jasna, o nich nie zapominam i podobnie jak filmy sprzed 1939 roku także tytuły wybranych produkcji dokumentalnych, krótkometrażowych, eksperymentalnych (w tym animowanych) czy teatrów telewizji mogą się pojawić w głównym nurcie tych rozważań. Ponadto, decydując się na wskazanie jedynie filmów polskich (lub powstałych w udziałem polskich twórców), otwieram przestrzeń do dialogu i kontynuacji.

Głównym celem pracy nad książką *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej* jest odpowiedź na pytania związane z rolą artysty, funkcją jego twórczości i miejscem języka biografii (też autobiografii¹⁵) w szeroko pojętej polskiej kulturze filmowej. Z tym ostatnim wiążą się dodatkowe problemy do rozważenia: Czy istotnie jest on wyzwaniem dla współczesności? Czy jest jedynie doraźną tendencją, ulotną modą? A może „konstantą” sztuki ruchomych obrazów XX i XXI wieku? Czy cechują ów język innowacyjność (rewitalizacja, kontestacja), kontynuacyjność (wizualizacja, afirmacja), a może epigonizm, powtarzalność, a więc schematyczność? W końcu komu są potrzebne i do czego kierowane filmy na ten temat?

Autobiograficzny kontekst dzieł o artystach i sztuce nobilituje autora i wpisuje jego twórczość w szerszy, bo ponad czasoprzestrzenny pejzaż. Wskazywane są zwykle dwie tendencje w twórczości tego typu: „łączenie” (życiopisanie) lub „oddzielenie” artysty od jego dzieła. To ciągła „grawitacja” między autokreacją, w obrębie której dochodziło do świadomego kształtowania swojego życia na wzór egzystencji twórców z innych, minionych epok a „dokumentarnej sprawdzalności”¹⁶. Ostatecznie jednak określenie „filmowa” biografia artysty sugeruje dominację fikcjonalności. Dlatego „wejść w porządek języka ruchomych obrazów, to czynić z fikcji prawdę [...] zgodnie z przewrotnym nieco twierdzeniem, że autofikcja jest prawdą o tyle, o ile jest

¹⁵ Por. strategie/sygnaly autobiografizmu: „ja” empirycznego; *porte-parole*; „ja” sylleptycznego, strategia: zadomowienia i obcości, strategia autotematyczna (zob. M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013).

¹⁶ Por. I. Jezierska, *Portret współczesnego artysty w prozie autobiograficznej*, Poznań 2000, s. 3.

fikcją”¹⁷. W historii polskiej literatury pojawił się pisarz, którego twórczość zdaje się potwierdzać tę myśl. Na początku XX wieku świadomie poddał się żywiołowi autofikcji. Był nim Witold Gombrowicz, który powiedział znamienne zdanie: „*Ja to pisarz, ja to filozof, ja socjolog, emigrant, teoretyk... zarazem jednak uciekinier od każdej z tych ról*”¹⁸. Podobnie przewrotne zdanie mógłby wygłosić zapewne niejeden artysta. Oczywiście na pytania: Kto to jest artysta? I dlaczego?, można odpowiedzieć metaforycznie: Ktoś, kto żyje jakby poza czasem, poza rzeczywistością, w świecie magii. To jest jego moc, ale i odpowiedzialność. Artysta tworzy przecież legendy i mity, które są potrzebne społeczeństwu. Przez to, że widzi wszystko inaczej, ma niezwykłą zdolność do transformacji świata, w którym żyjemy. Jego cechami są też odwaga i autentyczność w wypowiedaniu tego, o czym inni boją się nawet pomyśleć.

Hipoteza badawcza zakłada, że to właśnie artysta (a za jego pośrednictwem język biografii i/lub autobiografii używany w przekazach filmowych na jego temat) oraz jego działalność twórcza, po pierwsze, pobudzają potencjalnych odbiorców, skłaniając ich do wyraźniejszego czy choćby innego (niestandardowego) „widzenia”, „słyszenia”, a nawet „mówienia” (zadawania pytań, wątplenia). Nieschematyczna biografia i niebanalna sztuka wpływają więc na rozwój ludzkiego myślenia. Wskazują nieoczywistości, kreują „nowe wzory” w sferze postaw, innowacje w przemyśleniach i „eksperymenty” w działaniach. Przeciwdziałają marazmowi, nihilizmowi i entropii. Po drugie, z punktu widzenia emocji, uwrażliwiają na znane (ale niezauważane dotąd) albo nieznanne: osoby, postawy, problemy, sytuacje, środowiska, kultury. Niwelują zobojętnienie na krzywdy czy po prostu brak wrażliwości na to wszystko, co dotąd było odbierane w ramach ogólnie przyjętych norm. Wysubtelniają wrażliwość ludzi i zmieniają świat. I po trzecie, z punktu widzenia zmysłów, pozwalają doznać pełni szczęścia przez kontakt z pięknem, dobrem, prawdą albo zrozumieć istotę – sens ich przeciwieństw. Wskutek nowych doznań pozwalają odczuć radość ze spotkania z innymi ludźmi. W ten sposób przeciwdziałają wyobcowaniu, osamotnieniu, nudzie czy zwątpieniu.

¹⁷ A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 210.

¹⁸ Zob. na ten temat m.in.: Z. Łapiński, *Ja, Ferdynand*. Gombrowicza świat interakcji, Lublin 1985.

Biorąc pod uwagę te kwestie i badając polskie filmy o artystach i sztuce, można zadać następujące pytania: Jak przebiega komunikacja w polskich filmach fabularnych o artystach i/lub sztuce¹⁹? Jaka jest relacja między teorią filmowego biografizmu a praktyką? Odpowiadający zwykle odnoszą się w tym kontekście do kwestii podporządkowania i/lub wtajemniczenia. Dlatego tego typu pytania sugerują postawę badawczą, skupiającą się przede wszystkim na praktyce interpretacyjnej, a więc rezygnacji z systemowości, modelowości, wszelkich fundamentalizmów, pewników, całościowych ujęć. Nie pytam więc o to, czym jest biografizm, ale jakie znaczenie ma wybór języka biografii dla odbiorców i co mówi o współczesności.

Współczesny dyskurs rezygnuje z naukowości i raczej skłania się ku interdyscyplinarności i otwartości na różne konteksty kulturowe. Niemniej jednak od zawsze wszelkie teorie mają to do siebie, że grawitują między sztuką a nauką. Z jednej strony skupiają się na specyfice i niepowtarzalności podjętego tematu. Z drugiej – starają się określić reguły obowiązujące w badanym obszarze. Uzmysłowanie sobie istnienia tej dychotomii prowadzi do wskazania dwóch dominujących postaw badawczych.

Pierwsza interpretacyjno-hermeneutyczna (jakościowa) jest nastawiona na pogłębienie rozumienia podjętego tematu i zjawisk z nim związanych. Manifestuje się w niej otwartość na nowe konteksty i wariantywność interpretacji. Wyjaśnianie konkretnych sensów jest cenniejsze niż tworzenie fundamentalnych i uniwersalnych teorii. Trzeba jednak pamiętać o tym, że w interpretacji często górę biorą emocje, a nie racjonalne podejście. Pociąga to za sobą konieczność zwrócenia uwagi na nadinterpretacje oraz gotowość na „nadmiar zdziwienia” dziełem. To z kolei prowadzi do otwartości na jego nowe sposoby odbioru i rozumienia. Drugie podejście analityczno-naukowe (ilościowe) cechuje pragnienie tworzenia schematów, modeli, ról czy wskazywanie strategii.

Oba podejścia będą się przeplatać w tej książce, gdyż podstawowe pytania, które można zadać, badając polskie filmy o artystach i sztuce, dotyczą zarówno podstaw, a więc schematów, jak i interpretacji konkretnych parametrów wybranych dzieł. Przykładowo chodzi o takie zagadnienia, jak: ontologia

¹⁹ Myślenie o dziele sztuki jako komunikacie jest bliskie m.in. Mieczysławowi Porębskiemu (zob. na ten temat M. Porębski, *Artysta i sacrum* [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieslińska, Kraków 1989, s. 125–137).

(istota) filmów o artyście i sztuce, ich epistemologia, przebieg komunikacji w tych filmach oraz praktyki interpretacyjne. Podwójna perspektywa badawcza przyjęta w książce skłania do wykorzystania narzędzi z zakresu fenomenologii, hermeneutyki, antropologii i psychoanalizy. Dodatkowo perspektywa antropologiczna zakłada interdyscyplinarność. Aleksander Jackiewicz przypomniał, że takie podejście do badań filmoznawczych oznacza kulturowy zwrot i myślenie o człowieku jako twórcy kultury. Film w tym kontekście jest integralną częścią społeczeństwa, a nie tylko jego „odbiciem”, ma też charakter rytualny²⁰. W centrum uwagi znajduje się tajemnica tworzącego i percypującego go umysłu, nie zagadka techniki realizacji filmów, a także relacja między tym, co ludzie robią, a tym, co mówią²¹.

Książka dzieli się na dwie części, które nie pretendują do symetryczności czy równowagi²². Pierwsza jest obszerniejsza, gdyż dotyczy przede wszystkim ujęcia diachronicznego i ilościowego, pozwalającego objąć większą liczbę filmów reprezentatywnych dla wskazanego tematu. Druga, krótsza, jest syntetycznym i jakościowym, ujęciem zagadnienia, gdyż zmierzającym do pogłębionej analizy badanego problemu. W niej dochodzi do konceptualizacji i operacjonalizacji pojęć najważniejszych dla tych rozważań. To uzasadnienie umieszczenia wielu informacji, które zwykle pojawiają się we wstępie, w dalszej części książki. Jest to więc praca historyczna i teoretyczna jednocześnie.

²⁰ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 10–11.

²¹ I. Morozow, *Antropologia i filmoznawstwo: dialogu ciąg dalszy?*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, t. XXXIV, s. 69.

²² W tym miejscu konieczne jest dodatkowe uzasadnienie owej asymetrii obu części książki. Otóż długość pierwszego fragmentu uzasadnia materiał badawczy, którego z racji na przyjęcie perspektywy historycznej, obwarowanej konkretnymi datami, wydarzeniami i nurtami estetyczno-światopoglądowymi, nie sposób skrócić, można jedynie poszerzać i rozwijać (co częściowo czynię, nawiązując przykładowo do produkcji zrealizowanych już po 2020 roku). Z kolei kwestia długości części drugiej została podyktowana przeświadczeniem, że czasami mniej znaczy więcej i mnożenie powtarzalnych spostrzeżeń mija się z celem. W chwili przyjęcia perspektywy komunikacyjnej i uznania, że sztuka to przede wszystkim wyrafinowany środek porozumiewania się między ludźmi, zależało mi na wskazaniu pewnych typowych, powtarzalnych relacji osobowych w filmowym komunikacie na temat artysty i sztuki: strategii autorskich, sytuacji narracyjnych, schematów fabularnych związanych z konstrukcją bohatera (postaciowanie bezpośrednie *versus* pośrednie) i projektowanych stylów odbioru. Piszę o tym wyraźnie, sugerując, że „wielkie” filmy od „prawdziwie wielkich” różni „zdolność komunikowania”. Por. słowa wybitnego wiolonczelisty Isaaca Stema przytoczone w książce: F. Thomas, O. Johnston, *The Illusion of Life*, New York 1981, s. 19.

We *Wstępie* zostanie podjęta ogólna próba zastanowienia się nad obecnością, sposobami prezentowania, popularnością i skalą oddziaływania wybranego tematu. Inspiracją dla tych rozważań będzie tematologia oraz idea „odwieczne i od nowa”, co pozwoli na wskazanie prezentowanego zagadnienia w dwóch odsłonach: konwencjonalnego (tradycyjnego) istnienia tej tematyki w kulturze oraz innowacyjnego (nowatorskiego). Następnie będzie wymieniona literatura poświęcona tej tematyce (tzw. stan badań). Od razu można wspomnieć, że nie ma jednej pracy, która by opracowała zaproponowany temat w sposób kompleksowy, porządkujący i syntetyzujący. Na koniec zostaną wyszczególnione różne perspektywy, które umożliwiają uporządkowanie rozważań i podział na rozdziały. Najważniejsze to perspektywa tematyczna (tematologia), która uzasadnia analizę strategii autorskich (reżyserskich) w polskich filmach fabularnych o artyście i sztuce. Druga – historyczna (diachroniczna), dominująca w części pierwszej – jest syntetycznym ujęciem obecności wskazanego tematu w filmach fabularnych w Polsce (dekada po dekadzie). Takie podejście wiąże się z chęcią spojrzenia na historię kina polskiego z innej perspektywy, a nie jako przejaw mody na „retorykę przełomów” i zerwania z tym, co już zostało napisane na ten temat. Trzecia perspektywa – komunikacyjna – oznacza analizę relacji osobowych, a więc przede wszystkim sytuacji narracyjnych. Kolejna – antropologiczna („antropologia postaci”²³) – będzie zmierzała do analizy (auto)biografizmu na poziomie świata przedstawionego filmów („schematy fabularne”). Ostatnia perspektywa – genologiczna – to analiza tematu z punktu widzenia wyboru rodzaju, gatunków, odmian filmowych oraz projektowanych stylów odbioru.

Wszystkie wymienione ujęcia będą aktualizowane w różnych fragmentach książki. Inne będzie rozłożenie akcentów. Punkt ciężkości zostanie położony na perspektywy: historyczną i komunikacyjną, w których zająć się problemami podejmowane przez pozostałe podejścia. Zasygnalizowane zostaną także dwa obszary kontynuowania badań na ten temat i dyskusji, np. dokumentalne filmy o artystach i sztuce, filmy samych artystów czy filmy na ten temat realizowane na świecie.

²³ Seweryn Kuśmierczyk pisał, że „Badacz posługujący się analizą antropologiczno-morfologiczną przyjmuje postawę receptywną – jest chłonny i wrażliwy, otwarty na przyjęcie całego spektrum informacji płynących z analizy poszczególnych fragmentów filmu, współtworzących spojrzenie na całość dzieła” (zob. *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2015, s. 14).

W części pierwszej (o charakterze historycznym) porządek rozważań będzie wskazywał przede wszystkim czas, a więc „historię” podjętego tematu (ujęcie analityczno-ilościowe). Filmy o artystach i sztuce są wymieniane, a niektóre krótko omawiane w układzie chronologicznym, w sześciu częściach: polskie filmy o artystach i sztuce do 1939 roku (1896–1939); obrazy kinematograficzne powstałe po II wojnie do czasu odwilży (1956); następnie filmy na wskazany temat zrealizowane po październiku, a przed marcem 1968 (1956–1968). Kolejną cezurę wyznaczają już nie tyle wydarzenia historyczne, ile społeczne, chodzi bowiem o filmy zaliczane do nurtu Nowej Kultury, następnie kina moralnego niepokoju aż do stanu wojennego (1968–1980/1981); kino lat 80. do zmiany ustrojowej w 1989 r., filmy z lat 90. i na koniec te stworzone już w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku²⁴.

Druą perspektywa na to zagadnienie będzie ujęciem syntetyzująco-jakościowym. W jego pierwszej odsłonie, poświęconej strategiom autorskim,

²⁴ W tym miejscu istotne jest ważne uzasadnienie nierozbijania trzech dekad 1990–2020 na osobne podrozdziały, np. 1.6: 1990–2005 i 1.7: 2006–2020. Otóż początkowo był planowany taki podział ze względu na Ustawę o kinematografii z dnia 30 czerwca 2005 roku (Dz. U. nr 132, poz. 1111, t.j.: Dz. U. z 2022 r. poz. 1066, data wejścia w życie: 19 sierpnia 2005, wejście w życie ostatniej zmiany 1 listopada 2021 – Dz. U. poz. 198). Mimo że ustawa określiła zasady: wspierania twórczości filmowej, wspierania innej działalności w dziedzinie kinematografii i ochrony zasobów sztuki filmowej, to nie przełożyło się to ani na ilościową, ani jakościową wartość produkcji filmów o analizowanej tematyce. Przykładowo w ciągu piętnastu lat 1990–2005 zrealizowano łącznie 129 filmów, które w mniejszy lub większy sposób dotyczyły tematu: „artysta i sztuka”, 32 to filmy, w którym jest to temat wiodący, a spośród tych ostatnich 20 to filmy tylko z polskim kapitałem (pozostałe to koprodukcje zagraniczne). W latach 2006–2020, czyli już po reformie, była to liczba porównywalna, bo 124 filmy. Z tego 36 to filmy, w których podjęty temat jest pierwszoplanowy, a z tego tylko 25 to filmy finansowane z polskich zasobów. Paradoksalnie ustawa nie miała większego wpływu zarówno na ilościową, jak i jakościową produkcję filmów na wybrany temat. Wiązało się to z faktem, że nigdy nie były to produkcje należące do głównego nurtu, nie zawsze wpisywały się też w formuły: kina narodowego, kina historycznego, edukacyjnego czy wprost trudnego (tj. niskobudżetowego, wysokoartystycznego i eksperymentalnego), a więc wszelkie zmiany ustawodawcze, instytucjonalne tylko w nielicznych przypadkach miały nań wpływ. Por. też T. Miczka, *Polskie kino po reformie (2005–2010)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1(5), s. 65–85; E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice 2006; *Analiza i diagnoza oraz określenie perspektywy rozwoju polskiej kinematografii jako elementu rynku audiowizualnego*, red. T. Miczka, D. Batorski, W. Dziomdziora, T. Gackowski, A. Garapich, T. Kowalski, A. Ogrodowczyk, S. Piątek, Warszawa 2015.

przykładem będzie film *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy²⁵. W drugiej fazie podsumowań w centrum uwagi znajdują się sytuacje narracyjne, a dobrym przykładem ich twórczego sfunkcjonalizowania – *Tatarak* (2009) Wajdy²⁶. Kolejna odsłona ujęcia syntetyzującego wymaga przyjrzenia się schematom fabularnym. W tym miejscu przydatna okaże się analiza *Ostatniej rodziny* (2016) Jana P. Matuszyńskiego²⁷. W przedostatniej odsłonie punktem wyjścia będą odbiorcy filmów o wskazanej tematyce, a więc style odbioru, oraz *Młyn i krzyż* (2010) Lecha Majewskiego²⁸. Na końcu skupię się na zagadnieniu kreowania wizerunku przez artystów w mediach oraz znaczeniu edukacyjnym tego typu przekazów. Przykładem medialnej gry z odbiorcami jest film *Ja teraz kłamię* (2019) Pawła Borowskiego, a potencjał dydaktyczny ujawnia *Historia żółtej ciżemki* (1961) Sylwestra Chęcińskiego.

W *Zakończeniu* zostaną podsumowane wyniki analiz z poszczególnych rozdziałów, zmierzające do odpowiedzenia na kluczowe pytanie książki: o rolę artysty, funkcję jego twórczości i miejsce języka biografii we współczesnej kulturze audiowizualnej. Pozostanie do rozstrzygnięcia kwestia, czy filmowe opowieści o artystach i sztuce można traktować jako szerszy „proces historyczno-filmowy”²⁹. A więc czy włączać je w porządek historii, tradycji narodu? Wartość naukowa i edukacyjna tego typu projektów jest istotna

²⁵ Zob. I. Grodź, „Żelazna ręka w jedwabnej rękawiczce”. „Wszystko na sprzedaż” Andrzeja Wajdy [w:] *Dryfowanie przez czas. Społeczeństwo spektaklu 20 lat później*, red. M. Sokołowski, Olsztyn 2014, s. 97–113.

²⁶ I. Grodź, *Sytuacje narracyjne w filmie „Tatarak” Andrzeja Wajdy* [w:] *Partnerstwo w komunikacji*, red. A. Kalisz, E. Tyc, Katowice 2020, s. 142–165. Por. też I. Grodź, *W oku kinematografu... „Leśmian” Leszka Barona (1990). Wstępny rekonesans*, „Studia Filmoznawcze” 2020, t. XLI, s. 7–24.

²⁷ Zob. I. Grodź, „...ktoś musi zostać na koniec”. *Artysta i jego rodzina. Kilka uwag o filmach na temat Beksińskich* [w:] *Biografie rodzinne i uczenie się*, red. E. Dubas, Łódź 2021. Zob. też m.in. serial *Osiecka* (2020) Roberta Glińskiego i Michała Rosy (mówiłam na ten temat w referacie pt. *Agnieszka Osiecka w filmie i dla filmu. Inaczej o „miejscach pustych”...* na Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Miejsca – miejsca puste – przestrzeń w piosence*, w ramach festiwalu *Frazy*, Poznań 25–26 XI 2019).

²⁸ Zob. I. Grodź, *Oko artysty. Fenomenologia zmysłów w filmie „Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego*, „TransMissions: Journal of Film and Media Studies”, Kraków, „Film and Media: Through and Beyond the Senses” 2018, vol. 3, issue 2.

²⁹ Por. J. Sławiński, *Biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975.