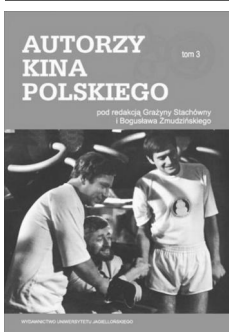
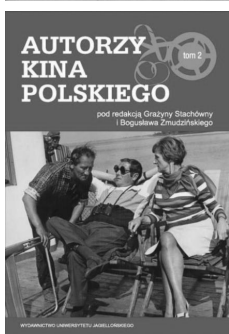
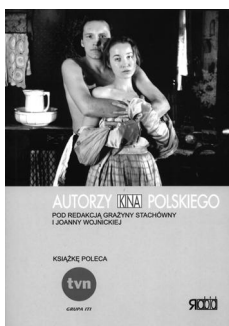


Mapa polskiego kina

PIOTR ZWIERZCHOWSKI



Zastanawiający wydaje się fakt, jak niewiele prac polscy filmoznawcy poświęcają rodzimej kinematografii. Oczywiście na rynku pojawia się coraz więcej niezwykle wartościowych opracowań, ale jeśli o skali obecności tej tematyki miałyby świadczyć np. liczba monografii reżyserów, wówczas bilans nie wyglądałby najlepiej. Tym bardziej więc musi cieszyć ukazanie się kilkutomowego swistego leksykonu polskiego kina, wybiórczego, subiektywnego, tworzącego jednak interesującą panoramę, będącego jednocześnie punktem wyjścia kolejnych badań. Pierwszy z tomów *Autorów kina polskiego* został opublikowany kilka lat temu, dwa kolejne ukazały się w 2007 roku. Grażyna Stachówna, najpierw z Joanną Wojnicką, a następnie z Bogusławem Zmudzińskim, zaprosiła do współpracy filmoznawców z całej Polski i wszystkich pokoleń.

Nie wątpię, że kolejne tomy *Autorów kina polskiego* staną się czymś w rodzaju przewodnika po jego wybranych obszarach. Czytelnik bez trudu zauważy, że brakuje nazwisk fundamentalnych, bez których trudno poważnie rozprawiać o polskim kinie. Decyzja, aby tym razem nie uwzględnić wśród opisywanych autorów tych najczęściej i najlepiej już opisanych (co nie oznacza, że i do nich nie będzie się wracało ze świeżym spojrzeniem), m.in. Andrzeja Wajdy, Andrzeja Munka, Wojciecha Jerzego Hasa, Krzysztofa Kieślowskiego, Krzysztofa Zanussiego, była jednak ze wszech miar słuszna. Poświęcono im już setki mniejszych i większych tekstów, tymczasem *Autorzy...* powiększają mapę polskiego kina, przypominając twórców, którzy – jak piszą Grażyna Stachówna i Joanna Wojnicka we wstępie do pierwszego tomu – *nie znaleźli dotąd należnego miejsca zarówno w świadomości widzów, jak i w pamięci piszących o filmie*. Stwierdzenie to jest może nazbyt uogólniające, faktem jest wszakże, że nawet popularni reżyserzy nie mogą narzekać na nadmiar publikacji poświęconych ich twórczości.

Wypada więc wymienić, nie tylko z kronikarskiego obowiązku, wszystkich bohaterów trzech tomów. W ten sposób powstaje kolejna mapa polskiego kina, zdająca sprawę z ważności poszczególnych miejsc w tym krajobrazie, ale niepozbawiona osobistych sympatii. *Autorzy kina polskiego* prowadzą nas przez twórczość: Janusza Nasfetera, Janusza Morgensterna, Janusza Majewskiego, Witolda Leszczyńskiego, Edwarda Żebrowskiego, Jerzego Skolimowskiego, Andrzeja Ba-

rańskiego, Marka Koterskiego, Wojciecha Marczewskiego, Jerzego Stuhra, Piotra Szulkina, Magdaleny Łazarkiewicz, Jana Jakuba Kolskiego, Doroty Kędzierzawskiej, Mariusza Grzegorzka, Mariusza Trelińskiego (I tom), Aleksandra Forda, Ewy i Czesława Petelskich, Stanisława Barei, Henryka Kluby, Jerzego Domaradzkiego, Janusza Zaorskiego, Waldemara Krzystka, Juliusza Machulskiego (II tom), Jana Rybkowskiego, Stanisława Lenartowicza, Marka Piwowskiego, Feliksa Falka, Ryszarda Bugajskiego, Radosława Piwowarskiego, Roberta Glińskiego, Lecha Majewskiego, Krzysztofa Krauzego (III tom). Nie jest to oczywiście kompletna lista „autorów polskiego kina”, ale kolejne tomy, które zapewne powstaną, przyniosą opis twórczości następnych zasługujących na uwagę postaci. Nie ma więc potrzeby wskazywania nazwisk brakujących. Jedno tylko pytanie trzeba, jak sądzę, zadać, a mianowicie, czy znajdzie się w kolejnych tomach miejsce dla Józefa Lejtesa lub Michała Waszyńskiego, mówiąc inaczej, dla kina przedwojennego. Oczywiście, jest omówiona przedwojenna twórczość Aleksandra Forda, ale to jak na razie wyjątek potwierdzający regułę.

Nie chcę opisywać tu założeń trzydziestu trzech artykułów, przybliżyć trzydziestu czterech postaci. Zapewne udałoby się skonstruować tomy z podobnym zestawem nazwisk omawianych twórców, a poświęcone zupełnie innym zagadnieniom czy wyróżniającym nieco inne filmy oraz tropy interpretacyjne. Do głosu dochodzi także autorskie podejście piszących oraz ich temperamenty pisarskie. Oprócz prac będących bardzo rozbudowanymi esejami, z poważną podbudową naukową, są także teksty „sprawozdawcze” i te, trzeba przyznać, są najmniej ciekawe. Część rozdziałów, na przykład o Dorocie Kędzierzawskiej (autorstwa Ewy Mazierskiej), oraz Jerzym Skolimowskim (napisany przez Konrada Klejsę), jest usytuowana w szerokiej perspektywie metodologicznej, z licznymi odwołaniami do literatury, inne natomiast zachowują charakter bardziej krytycznofilmowy, jak choćby tekst Bartosza Żurawieckiego o Marku Koterskim. W poszczególnych tekstach dominuje opcja tematyczna bądź chronologiczna, pojawiają się opisy postaw twórczych, interpretacje filmów, analizy poszukiwań i zobowiązań artystycznych oraz rekonstrukcje rzeczywistości społeczno-kulturowej, wręcz polityczno-ideologicznej. To obraz mozaikowy, pokazujący punkty wspólne wybranych momentów polskiej kinematografii, jak też ich różnorodność.

Korzystając z tego punktu wyjścia można się zastanowić nad zagadnieniem o pierwszorzędym znaczeniu. Książki te skłaniają do refleksji nad stanem i sposobem uprawiania historii polskiego kina (w tym przypadku przede wszystkim powojennego). Zachęcają też do zadania pytania o możliwość zbudowania wielkiej narracji w tej historii. Jak pisać historię polskiego kina? Czy musi być ona historią nurtów, epok, pokoleń opisywanych w kategoriach „od – do”, czy też może być właśnie historią kina autorów (choć trzeba przyznać, że pojęcie autorstwa – biorąc pod uwagę wszystkie trzy tomy – nieco się rozmywa), rozgrywającą się dynamicznie i wzdłuż różnych osi czasu? Tutaj pojawia się też kolejny nierozstrzygalny w gruncie rzeczy problem i widać to w poszczególnych tekstach. Czy rozpatrywać tę twórczość w kontekście historycznofilmowym, związaną z historią polskiej kultury, czy też abstrahować od tego, koncentrując się na samej idei twórczości, szukając cech typowych dla danego twórcy?

Przyznam, że bliższa jest mi ta pierwsza opcja, choć widoczne są zalety i drugiej. Widać w wielu przypadkach, jak bardzo życiorysy autorów, często nie-

łatwe i skomplikowane, splatają się z ich twórczością. Widać to na przykładzie Aleksandra Forda, Ewy i Czesława Petelskich, Henryka Kluby. Nie chodzi tutaj o kwestie *stricto* autobiograficzne, niekoniecznie wpływ ten musi polegać na bezpośrednim odzwierciedleniu konkretnych wydarzeń. Grażyna Stachówna podkreśla rolę, jaką w życiu i twórczości Henryka Kluby odegrała cenzura. Nie chodzi nawet o zniszczenie jednego czy drugiego filmu, o pocięcie poszczególnych scen, ale wpływ cenzury na psychikę twórcy. Przypadek Kluby stanowi dowód, że analiza kontekstu, w którym reżyser był zmuszony działać, może być nieodzowna. Nie sposób także mówić o innych, choćby Aleksandrze Fordzie, Ewie i Czesławie Petelskich czy Marku Piwowskim, nie biorąc pod uwagę kwestii historyczno-biograficznych (ujawnione niedawne uwikłanie Piwowskiego we współpracę z peerelowskim aparatem bezpieczeństwa dodaje rozważaniom Bogusława Zmudzińskiego dodatkowych znaczeń), choć z drugiej strony nadto biograficzne ujęcie może być tropem prowadzącym na manowce.

W historii polskiego kina wątki historyczne, polityczne, ideologiczne (nie tylko w odniesieniu do kina po roku 1945) najczęściej stawiano na pierwszym planie, co oczywiście było uzasadnione. Spojrzenie na kino poza tymi wszystkimi kontekstami może być odświeżające. Widać to na przykład u Nataszy Korczarowskiej, która inaczej niż czyniono to do tej pory patrzy na *Matkę Królów*. Z drugiej strony, dominujące dotychczas sposoby lektury filmów i zjawisk nie były do końca wykorzystane. Konrad Klejsa słusznie zwraca uwagę, że ciągle zbyt mało pojawia się prac analizujących problem ideologiczności polskiego kina, oczywiście w znaczeniu przekraczającym jej rozumienie jako ideologii poprzedniego systemu politycznego.

Chronologiczne prezentowanie sylwetek (zgodnie z datą urodzenia), zaburzone nieco przez fakt, że dotyczy to zawsze pojedynczego tomu, pozwala dostrzec, że niekoniecznie tworzą oni pokolenia twórcze. Píše o tym choćby Jakub Zajądel w tekście o Lechu Majewskim, wskazując, jak bardzo jego twórczość nie przystaje do potencjalnego zestawu pokoleniowego. Urodzeni w tym samym czasie Jerzy Domaradzki, Ryszard Bugajski czy Feliks Falk, nawet jeśli robili filmy poświęcone podobnej problematyce (kino rozrachunkowe początku lat 80.), rozwijali swoją twórczość w odmienny sposób. Czy u reżyserów urodzonych w latach 20. czy 50. widać pokoleniową jedność? Niekoniecznie i to z kolei jest dowodem na ich szeroko rozumianą autorskość. Próby klasyfikowania oraz dzielenia dawnych i nowych doświadczeń polskiego kina w ramach nurtów oraz formacji nie są czymś niemożliwym do zrealizowania, ale mogą być zarówno inspirujące, jak i mylące. Warto w tym miejscu przypomnieć, że podobne pytania padały przecież już wcześniej choćby w odniesieniu do polskiej szkoły filmowej („szkoła” czy „autorzy”, by przypomnieć rozważania Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej).

W *Autorach kina polskiego*, opisujących kilkadziesiąt lat historii, jak też współczesność, koncentracja na autorskości – choć różnie ona bywa rozumiana – poszczególnych wypowiedzi twórczych, daje dobre rezultaty. Poszczególne teksty stanowią, jak już wspominałem, elementy mozaiki tworzącej kolejny obraz polskiego kina, wielokolorowej, różnorodnej, stworzonej z bardzo wielu drobnych elementów. Ilekolwiek ich będzie, jednolitego obrazu nie stworzą. Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz (by wymienić nazwiska tym razem nieobecne), Jerzy Skolimowski, Henryk Kluba, Janusz Morgenstern i Janusz Majewski pracowali w tej

samej przestrzeni. Ich głosy różniły się ze względu na odmienne zainteresowania twórcze, umiejętność posługiwania się innym językiem. Nie tylko różnili się między sobą, ale jakże często różniły się ich poszczególne filmy, co z kolei sprawia, że nie wszystkie filmy twórcy można sprowadzić do jednego mianownika, a punkt widzenia przyjęty w danym opisie nie obejmie wszystkich utworów. Oblicza polskiego kina (trzeba tu koniecznie zastosować liczbę mnogą) tworzy bowiem coś więcej niż tylko suma jego składników. Skoro zatem wielka narracja bywa uprawniona jedynie w ograniczonym zakresie, tworzenie kilkudziesięciu opowieści nabiera dodatkowego sensu. Nie uzyskamy w ten sposób jednolitej i jednoznacznej mapy polskiego kina, ale za to wyprawa może być bardziej fascynująca.

Dla niektórych filmów pamięć widzów i krytyków okazała się bardziej łaskawa niż dla innych. Czasem też pewne filmy, czy nawet cała twórczość, zastygają w swoim czasie, przez który nie potrafią się przebić. Dobrze się stało, że niektóre filmy zostały ponownie przypomniane. Nie chodzi nawet o przewartościowanie dotychczasowej hierarchii artystycznej w polskim kinie, ale właśnie o przypomnienie tych filmów, o których warto mówić z perspektywy historycznej, które – niekoniecznie najlepsze – w jakimś stopniu tworzyły wizerunek tego kina, były charakterystyczne dla twórców, epoki itd.

Autorzy kina polskiego przypominają też twórców w pewnym sensie zapomnianych, nie tych, których nie znajdziemy w historii polskiego kina, ale których czas, mogłoby się wydawać, w jakiś sposób minął. Kiedyś ich filmy cieszyły się większym zainteresowaniem, obecnie bywa, że są przypomniane bezrefleksyjnie, przez przywołanie pewnych klisz. Przykładem może być dorobek Ewy i Czesława Petelskich. Krzysztof Kornacki udowadnia, że warto ponownie przyjrzeć się autorom *Naganiacza*, widząc w ich biografii swoisty zarys dziejów kina PRL-u. Kornacki pokazuje ich jako modelowych twórców pewnego rodzaju kina, np. *Bazy ludzi umarłych* (wbrew czołówce był to wspólny film Petelskich), *Ogniomistrza Kalenia*, *Jarzębiny czerwonej* czy *Kazimierza Wielkiego*, dostosowujących się do przemian politycznych, jednocześnie mających pewien talent artystyczny.

Innym przykładem jest choćby twórczość Janusza Nasfetera, który wydaje się jednym z najbardziej nieobecnych w pamięci o polskim kinie. Nasfetera kojarzymy przede wszystkim jako autora filmów o tematyce dziecięcej, przy czym jest ona postrzegana dość statycznie. Rozdział napisany przez Romana Włodka przedstawia twórczość autora *Kolorowych pończoch* rozpiętą między szlachetnością postaw a pojawiającym się niekiedy schematyzmem, ale zarazem wskazuje na reżysera jako twórcę zasługującego na to, by stanąć w jednym szeregu z Vittorio De Sica, Andriejem Tarkowskim czy François Truffautem. Przypomina także Nasfetera jako autora *Niekochanej* czy *Długiej nocy*.

W wielu przypadkach pamiętamy filmy, nie pamiętając całej twórczości. Teksty prezentowane w omawianych tomach umożliwiają spojrzenie na cały dorobek reżyserów. Może niekiedy przywoływane są filmy, które wydają się mniej ważne, warto jednak pamiętać, że na historię kina składają się nie same arcydzieła, tak jak historii powszechnej nie tworzą jedynie *res gestae*. Argumentów wśród arcydzieł szuka właśnie historia kina zbudowana na wielkiej narracji. Warte uwagi jest też przypomnienie mniej znanych filmów uznanych autorów, które niekiedy ma jedynie charakter filmograficzny, często jednak całościowe odczytanie umożliwia

nowe, szersze spojrzenie. Ten punkt widzenia ogarniający całą twórczość przydaje się kilka razy, chociaż nie zawsze można go odnaleźć. Do tekstów porządkujących twórczość reżysera według jakiejś kategorii można zaliczyć teksty Nataszy Korczarowskiej o Januszu Zaorskim, Joanny Wojnickiej o Januszu Majewskim, Krzysztofa Loski o Piotrze Szulkinie czy Konrada Klejsy o Stanisławie Barei. Jakże ciekawie prezentuje się twórczość Krzysztofa Krauzego, kiedy patrzy się na nią w całości, uwzględniając jego wczesne filmy dokumentalne. W świadomości potocznej Krauze rozpoczyna się od *Długu*, ewentualnie od *Gier ulicznych*. Tymczasem jest to tylko czas największych sukcesów i mamy już do czynienia z twórcą dojrzałym, który ostatecznie odnalazł swój sposób patrzenia na świat i wypowiedzi filmowej.

Dzisiejsze doświadczenie i widzenie świata każe zadawać dawnym filmom nowe pytania. Autorów poszczególnych rozdziałów interesują różne problemy, pytają o tematykę i sposób opowiadania, inspiracje, historycznofilmowe i usytuowanie kulturowe. Frapujące mogą być także pytania niezadane, miejsca puste, czekające dopiero na wypełnienie. Im bardziej wieloprofilowy portret, tym ciekawszy dla czytelnika. Dobrym przykładem może być tekst o Jerzym Skolimowskim. Konrad Klejsa widzi w autorze *Rysopisu* artystę jakże oryginalnego, który sam dla siebie staje się punktem odniesienia, zarazem niesłychanie silnie osadzonego w czasie i przestrzeni, twórcę zanurzonego w polskiej kulturze i doświadczeniu, ale też w każdym wymiarze europejskiego, wpisującego się w poszukiwania lat 60.

Niektóre z interpretacji zawartych w omawianych tomach mogą budzić sprzeciw czytelnika, ale będzie to mobilizowało do podjęcia własnej refleksji i budziło chęć przeczytania tych wielu nienapisanych jeszcze książek o polskim kinie, które są tak bardzo potrzebne. Jestem przekonany, że trzy – na razie – tomy *Autorów kina polskiego* staną się lekturą nieodzowną dla miłośników polskiego kina, również dla tych, którzy na wiele filmów i twórczych biografii będą chcieli spojrzeć inaczej niż autorzy omawianych książek. *Autorzy kina polskiego* tworzą swoisty wstęp do kolejnych badań. Zachęcają do rozwinięcia poszczególnych rozdziałów w większe monografie, których – powtórzę – nieustannie brak na polskim rynku wydawniczym.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Autorzy kina polskiego, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004.

Autorzy kina polskiego, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Autorzy kina polskiego, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.