

Bydgoszcz, 19 lutego 2018

prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski
Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Pawła Bilińskiego pt.
Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym

Wywołani do odpowiedzi na pytanie o motyw autotematyzmu w kinie polskim w pierwszej chwili wymienimy najprawdopodobniej *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy, a potem będziemy musieli się chwilę zastanowić. Zapewne przywołanie kilku kolejnych tytułów nie sprawi nam większego problemu, ale nie przekona o znaczeniu tego zagadnienia w historii polskiego kina. Rozprawa doktorska mgra Pawła Bilińskiego *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym* zmienia nastawienie do tego bardzo interesującego tematu. Tym większa zasługa Autora, że postanowił go zbadać i co najważniejsze – zrobił to z powodzeniem.

Uzasadniając celowość podjętego problemu, Biliński formułuje jednocześnie problemy badawcze. Dzięki przyjęciu takiego klucza „możemy – pisze – przekonać się, jak kształtowała się poetyka refleksywna w kolejnych dekadach, w jaki sposób rodzimi reżyserzy odsłaniali filmowość, a także określić, w jakim stopniu zainspirowali się utworami wyprodukowanymi w innych krajach” (s. 6). Zwraca też uwagę na możliwość wykorzystywania autorefleksywności w przedstawianiu problemów danego kraju oraz w rekonstrukcji „ogólniejszych tendencji twórczości rodzimych autorów”. Pozwala mu to spojrzeć na tytułowe zagadnienia szeroko i z pożytkiem dla polskiego filmoznawstwa.

Z tych założeń wynika struktura rozprawy, logiczna i adekwatna do tematu. Po omówieniu stanu badań, jak również przeglądzie motywów autotematycznych w kinie światowym, Doktorant przedstawia syntetyczny zarys tej problematyki w kinie polskim. Najważniejsze jednak są kolejne rozdziały, w których analizuje trzy dominujące według niego tendencje narracyjno-tematyczne w filmach autotematycznych: wątki komediowe, tematy historyczne i społeczno-polityczne, wreszcie autorefleksywność w kontekście kina

osobistego. Podział ten, nieogarniający może wszystkich filmów, ale z pewnością zdecydowaną większość, uważam za trafny i przekonywający.

Warto pamiętać, że autotematyzm filmowy z czasem stał się kategorią coraz bardziej pojemną, zatracając użyteczność operacyjną. Słusznie więc Biliński doprecyzowuje jego zakres znaczeniowy, koncentrując się na filmach, w których „opisuje się proces realizacji filmu, charakteryzuje pracę na planie, żartuje z konwencji kina, nawiązuje się do sytuacji widza (na sali filmowej), odnosi się w sposób eksplicytny do statusu świata przedstawionego (także poprzez zastosowanie autocytatów) itp.” (s. 101-102).

Wysoko oceniam rozdział zawierający przegląd stanu badań. Doktorant koncentruje się na omówieniu wybranych publikacji, przede wszystkim *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film* Bruce’a F. Kawina, *Reflexivity in Film and Literature. Form Don Quixote do Jean-Luc Godard* oraz *Movies about the Movies. Hollywood Reflected*. Podejście tego ostatniego badacza jest Bilińskiemu bez wątpienia najbliższe. Przywołuje także liczne inne opracowania, zarówno zagranicznych, jak polskich autorów. Zaznacza przy tym, że przegląd ten służy raczej do uzmysłowienia czytelnikowi wieloznaczności i różnorodności filmowego autotematyzmu, niż wypracowania jednej koncepcji. Ponadto ma świadomość nieprzystawalności niektórych koncepcji, zwłaszcza „ekranu mentalnego” Bruce’a F. Kawina, do polskiego kina.

Szczególnie interesująca, ze względu na temat pracy, jest część poświęcona *Autotematyzmowi filmowemu w polskim piśmiennictwie*. Zebrana przez Doktoranta bibliografia dowodzi, że problematyka ta niejednokrotnie budziła zainteresowania rodzimych autorów, zwłaszcza w kontekście opracowań poświęconych konkretnym twórcom. Dotyczyło to również polskich reżyserów, na przykład Tadeusza Konwickiego, Krzysztofa Zanussiego, Andrzeja Kondratiuka, Juliusza Machulskiego i Barbary Sass. Pojawia się więc ciekawy przyczynek do historii polskiego piśmiennictwa filmowego. Biliński zauważa, że jakkolwiek brakuje w nim dzieła na miarę książki Bruce’a F. Kawina, to jednak są one stosunkowo rozległe. Niemniej jednak, braki są także niemałe. Nie ma choćby „rozprawy, która przyglądałaby się realizacjom autotematyzmu w filmach z wybranej kinematografii narodu [chyba jednak raczej „narodowej” – PZ] [...]” (s. 68). Tę akurat lukę recenzowana praca w znacznej mierze wypełnia.

Paweł Biliński bardzo dobrze orientuje się w literaturze przedmiotu, zarówno dotyczącej refleksji nad autotematyzmem, jak i poświęconej polskiemu kinu. Ważniejsza jednak niż to, że przeczytał kilkadziesiąt opracowań i tekstów z epoki, jest umiejętność sprawnego z nich korzystania. Owszem, przy niejednym filmie czy zagadnieniu można by

przywołać kolejne książki i artykuły, ale bibliografia jest bardzo funkcjonalna. Może tylko przy *Pogoni za Adamem* Jerzego Zarzyckiego upomniałbym się o *Stawińskiego i wojnę. Reprezentację doświadczenia jako podróży autobiograficznej* Barbary Gizy, w której to książce autorka pisze o scenariuszu Jerzego Stefana Stawińskiego w kontekście jego odwołań autobiograficznych, między innymi do wojny i kontaktów z filmem. Kiedy zaś Biliński wspomina o Lejeune'owskim pakcie autobiograficznym, przydałoby się umieszczenie w przypisie i bibliografii znanej książki tego autora *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*.

W pracy nie brakuje trafnych obserwacji, ciekawych, dobrze uargumentowanych interpretacji i rzetelnych analiz poszczególnych filmów, jednakże ich precyzyjne uporządkowanie oraz konsekwentnie i przemyślanie prowadzona narracja, podporządkowana głównemu tematowi (co szczególnie widać we fragmentach poświęconych dziełom najbardziej znanym, jak *Człowiek z marmuru* i *Amator*), tworzą wartość nadrzędną. Muszę tu podkreślić dużą świadomość metodologiczno-warsztatową Doktoranta, jego – nomen omen – autorefleksywność. Nieraz nie tylko o czymś pisze, ale także tłumaczy dlaczego i jak to robi. Dobry przykład stanowi początek drugiego rozdziału, kiedy Biliński, wiedząc, że próba syntetycznego omówienia historii filmowego autotematyzmu jest z powodu liczby przykładów niejako skazana na niepowodzenie, wyjaśnia sens takiego działania. Rzeczywiście, z powodu konieczności wskazania na relacje dominant estetycznych, narracyjnych i kompozycyjnych z kontekstami społeczno-politycznymi, jak również licznych odwołań kina polskiego do filmu światowego, rezygnacja z tej części byłaby błędem, którego Biliński nie popełnił.

Można by więc wykazywać, że wielu znanych filmów Doktorant w tej części nie uwzględnił, ale byłoby to pozbawione sensu. Nie chodziło bowiem o stworzenie swoistego leksykonu filmów i motywów, ale funkcjonalny przegląd najważniejszych i najbardziej charakterystycznych utworów i zjawisk. Biliński omawia więc dziesiątki przykładów, począwszy od być może najsłynniejszego filmu autotematycznego, czyli *Osiem i pół* Federico Felliniego, oraz twórczości Jean-Luka Godarda, a zakończywszy na współczesnym kinie popularnym, słusznie konkludując, że to, co było kiedyś przypisane do filmu artystycznego, stało się w pewnym momencie powszechną praktyką kina.

Słusznie więc nie dokonuje podziału kina według kryterium estetycznego. Dzięki temu jego ogląd polskiej kinematografii jest znacznie bardziej rozległy, a zaznacza to się również w inny sposób. Badając pozornie dobrze już rozpoznane filmy, zaliczane do kanonu kina polskiego, Biliński przygląda się mniej znanym i zauważalnym motywom. W rozprawie

przywołuje więc między innymi – a wymieniam tylko filmy, którym poświęcił podrozdziały – *Człowieka z marmuru*, *Wszystko na sprzedaż* i *Tatarak* Andrzeja Wajdy, *Amatora* Krzysztofa Kieślowskiego, *Zdjęcia próbne* Agnieszki Holland, Jerzego Domaradzkiego i Pawła Kędzierskiego, *Ucieczkę z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego, *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego i *Wojnę polsko-ruską* Xawerego Żuławskiego, jak również *Kropkę nad i* Juliusza Gardana (przypominając, że o tym zaginionym filmie możemy mówić tylko za pośrednictwem recenzji czy omówień), *Sprawę do załatwienia* Jana Fethkego i Jana Rybkowskiego, *Niebieskie jak Morze Czarne* Jerzego Ziarnika, *Przyspieszenie* Zbigniewa Rebzy i *Z miłości* Anny Jadowskiej. To oczywiście nie wszystkie tytuły uwzględnione w pracy, nawet nie wszystkie, które zostały wyróżnione w podrozdziałach. Chcę jednak wykazać nie kompletność lub braki tego zestawu, ale fakt, że już sam dobór filmów świadczy zarówno o dobrej znajomości kina polskiego, jak i przemyślanych decyzjach metodologicznych.

Dowodzą tego między innymi zajmujące interpretacje filmów uważanych za nieudane czy nawet bardzo nieudane, jak na przykład *Niebieskie jak Morze Czarne* Jerzego Ziarnika, w którym to filmie Biliński dostrzega samoświadomą narrację oraz istotną relację z politycznym przekazem i kontekstem odbioru. W tym samym duchu pisze o *Łabędzim śpiewie* Roberta Glińskiego. Równie frapujące są rozważania o *Przyspieszeniu* Rebzy jako próbie wyjścia poza schematy narracyjne kina polskiego lat 80. i zdystansowania się od konieczności zaangażowania politycznego. Nie chodzi zresztą o rehabilitację zapomnianych lub odrzuconych, dawniej i dziś, filmów, ale dostrzeżenie całego *spectrum* polskiego kina.

Niektóre zestawienia mogą w pierwszej chwili wydawać się zaskakujące, na przykład połączenie *Ręk do góry* Jerzego Skolimowskiego i *Ucieczki z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego jako filmów symptomatycznych dla tej samej dekady. Warto jednak podkreślić, że Biliński koncentruje się na analizie krótkiej części pierwszego z nich, nakręconej na początku lat 80. Traktuje ją zresztą, w ślad za innymi badaczami, jako niemalże osobny film, swoisty palimpsest, którego struktura kojarzy mu się z poszukiwaniami Jean-Luka Godarda. Usytuowanie *Ręk do góry* w tym miejscu rozprawy potwierdza więc raz jeszcze orientację Doktoranta w historii kina polskiego.

Kilku tytułów jednak brakuje. Już w drugiej połowie lat 40. w *Skarbie* Leonarda Buczkowskiego (odnotowanym co prawda, ale przy innej okazji) pojawiły się zabiegi obnażające fikcyjność filmowego spektaklu. Zarówno rama narracyjna, jak i jedna ze scen w środku filmu, ujawniały relacje między filmem i rzeczywistością oraz sugerowały istnienie widza filmowego. Szczególne znaczenie miało to w kontekście czasu realizacji filmu oraz

założeń zbliżającego się już socrealizmu, jak również, o czym pisał Tadeusz Lubelski, strategii profesjonalisty, reprezentowanej przez reżysera. Omówienie *Skarbu* powinno się znaleźć w części historycznej lub podrozdziale *Ujawnianie filmowości i inne automatyczne wtręty w polskich komediach*. Co więcej, w tym drugim Biliński przypomina prolog *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* Janusza Rzeszewskiego i Mieczysława Jahody, w swojej formie bardzo przypominający początkowy napis z filmu Buczkowskiego. Warto więc przypomnieć, że do obu scenariusz napisał Ludwik Starski.

Myślę też, że choćby na wzmiankę zasłużyło *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* Krzysztofa Zanussiego, którego cały rozbudowany prolog to właśnie film w filmie, będący dla bohatera punktem wyjścia do refleksji nad śmiercią. pozwalający także na intertekstualne odniesienia. Zupełnie inne znaczenia miał natomiast jeden z odcinków serialu *Stawiam na Tolka Banana* Stanisława Jędryki, w którym nastolatka, nie dostawszy się na casting do filmu, staje się ofiarą fałszywych filmowców. Fascynacja kinem i młodzieńcze marzenia okazują się pułapką, z której na szczęście ratują bohaterkę przyjaciele.

Nie sposób wymienić wszystkich filmów omawianych i analizowanych przez Pawła Bilińskiego. Czyni to kompetentnie i ze znajomością kontekstów, nierzadko dzieląc się z czytelnikiem interesującymi spostrzeżeniami, zarówno natury ogólnej, jak i szczegółowej. Dla przykładu, podsumowując rozdział o *Piekle i niebie* Stanisława Różewicza, zauważa, że autotematyzm posłużył, nie po raz pierwszy, „jako chwyt usprawiedliwiający wadliwą strukturę scenariusza” (s. 135). Natomiast może nieco polemizowałbym z fragmentami poświęconymi *Sprawie do załatwienia* Jana Fethkego i Jana Rybkowskiego, choć generalnie zgadzam się z odczytaniem Bilińskiego. Zwróciłbym jednak uwagę na kilka kwestii. Nie można nazywać tego filmu „produkcyjniakiem”, określenie to bowiem należy zachować dla filmów dotyczących bezpośrednio tematyki pracy, najczęściej w fabryce. To jednak sprawa zdecydowanie drugorzędna. Myślę, że w większym stopniu powinien zostać uwzględniony werbocentryzm kultury stalinowskiej, w który *Sprawa...* w specyficzny sposób się wpisuje. Pośrednio Biliński o tym wspomina, pisząc o koneksjach filmu z Polską Kroniką Filmową, choć lepiej byłoby mówić po prostu o filmie dokumentalnym, nierzadko zresztą wykorzystującym poszczególne felietony z PKF. Elementy refleksywne, z perspektywy ówczesnego odbioru, nawet przez moment nie miały dystansować widza od świata przedstawionego, raczej przekonywać go do jego realizmu i zwiększać wiarygodność. Niezależnie wszakże od szczegółów argumentacji, Biliński dochodzi do słusznej konstatacji,

zwracając uwagę na różnice między efektem narracji w *Sprawie do załatwienia* a inspiracjami Brechtowskimi.

Przy okazji socrealizmu, a właściwie nawiązań do niego, chciałbym dopowiedzieć rzecz dobrze znaną, której jednak w rozprawie nie dostrzegłem. Biliński wspomina, że *Człowiek z marmuru* stanowił także odniesienie autobiograficzne, i zarazem rozliczenie z przeszłością, Aleksandra Ścibora-Rylskiego, jednego z najbardziej znanych socrealistycznych pisarzy. W kontekście tytułowego problemu warto dodać, iż był on także autorem scenariuszy do ówczesnych filmów, choćby *Matrosowców* Romana Banacha i *Cienia* Jerzego Kawalerowicza, oraz niezrealizowanej *Sprawy Szymka Bielasa*. Zresztą przez *Oni budują nasze szczęście*, fikcyjny film reżysera Burskiego w *Człowieku z marmuru*, z obecnością w kulturze stalinowskiej rozlicza się również Wajda, który był między innymi asystentem Aleksandra Forda przy *Piątce z ulicy Barskiej*.

Ważny wątek pracy stanowi porównywanie polskich filmów z zagranicznymi. Mimo wielu tytułów, często tak ważnych dla pojedynczych filmów, jak *Purpurowa róża z Kairu* Woody'ego Allena dla *Ucieczki z kina „Wolność”*, wyraźnie widać, że być może najważniejszym punktem odniesienia, choć czasem wydaje się, że bardziej dla filmoznawczych rozważań niż artystycznych wyborów, jest twórczość Jean-Luka Godarda. Biliński pisze o różnych inspiracjach, także o unikaniu niektórych wzorów, jak na przykład Brechtowskich sposobów opowiadania, ale dostrzega też okoliczności pozafilmowe, które decydowały o specyfice polskiego kina, również w odniesieniu do autotematyzmu. „Mimo że polskie kino autotematyczne – pisze – pod względem formalnym czy narracyjnym wydaje się nieszczególnie oryginalne (wyjawszy, rzecz jasna, kilka wyjątków [to akurat dość nieudane językowo zestawienie – PZ]), to jego charakterystyka, co chciałem udowodnić, pomaga zwrócić uwagę nie tylko na *differentia specifica* rodzimej kinematografii w sposobach operowania autotematyczną poetyką (nawet jeśli jedynie w filmach fabularnych), ale też skupić naszą uwagę na zagadnieniu filmowej narracji w polskim kinie” (s. 330). Trzeba przyznać, że i to zadanie Autor wykonał wzorowo, dokonując ciekawego i niespotykanego wcześniej opisu historii polskiego kina.

Praca została bardzo dobrze napisana, tylko więc z recenzenckiego obowiązku wskażę na kilka uchybień natury raczej redakcyjnej. Tytuł filmu Johna McTiernana *The Last Action Hero* Biliński tłumaczy jako *Bohater ostatniej akcji*, tak zresztą funkcjonował w polskiej dystrybucji. Sądzę jednak, że lepszym tłumaczeniem, także w kontekście tematu pracy, byłby *Ostatni bohater kina akcji*. Bardziej trafne byłoby powiedzenie, że Henryk Gołębiewski był

znany jedynie z filmów Stanisława Jędryki i Janusza Nasfetera niż tylko z *Podróży za jeden uśmiech*.

Błędnie zapisany został tytuł *Ulicy Granicznej*. Ponieważ w filmie Aleksandra Forda chodziło o nazwę własną ulicy, oba człony powinny być pisane dużą literą. Dla odmiany, w tytule kilkutomowej *Historii kina* oba człony winny rozpoczynać się małą literą. Z kolei w *Hallo Szpicbródka, czyli ostatnim występie króla kasiarzy* ostatnie dwa człony Biliński pisze raz dużą, raz małą literą. W pracy pojawia się niekonsekwentna pisownia oznaczenia dekad, raz jest na przykład „lat 20-tych”, innym razem „lat pięćdziesiątych”. Zbędne są przecinki między „mimo” i „że” oraz „iż”. W niektórych przypisach użycie samego skrótu op. cit. niewiele daje, jeśli Doktorant przywołuje kilka prac tego samego Autora. W bibliografii warto było wymienić konkretne przywoływane w pracy materiały archiwalne. Wszystko to są jednak drobiazgi, o których wspominam jedynie dlatego, że mam nadzieję, iż rozprawa zostanie wydana jako książka.

Konkludując, mgr Paweł Biliński precyzyjnie przedstawił założenia metodologiczne i sformułował zadania badawcze, a następnie z powodzeniem je zrealizował. Bardzo dobrze panuje nad całością pracy, konsekwentnie realizując swój zamysł badawczy. Jego znajomość polskiego kina jest godna podziwu, uznanie budzą także interpretacje poszczególnych filmów. Ponadto, co nie jest bez znaczenia, praca jest napisana dobrym stylem, czyta się ją z dużą przyjemnością. Pozostaje mi więc jedynie stwierdzić, że rozprawa *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym* spełnia wszelkie wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgra Pawła Bilińskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Piotr Ziwerski