

# Wprowadzenie

Pierwszym zadaniem badawczym, jakie przed sobą stawiamy, jest ponowne rozpoznanie fenomenu polskiej szkoły filmowej, uwzględniające zarówno historyczne konteksty, jak i dzisiejszą perspektywę spojrzenia na to zjawisko.

W literaturze przedmiotu – nie tylko krajowej, ale i zagranicznej – nie brak opracowań poświęconych polskiej szkole filmowej, jej poszczególnym dziełom (*Kanał, Eroica, Popiół i diament, Zezowate szczęście* i in.) oraz twórcom (Munk, Wajda, Cybulski, Kawalerowicz, Has, Różewicz, Kutz, Lenartowicz, Kobiela, Morgenstern, Lenica). Wiele z nich to cenne studia przedmiotu. Brakuje jednak ciągle opracowania zmierzającego ku ogólniejszej historycznofilmowej syntezie szkoły polskiej: zaprezentowanej Czytelnikom w przystępny, komunikatywny sposób i rysującej obraz całości także z klarowną intencją dydaktyczną.

Książka niniejsza skierowana jest do bardzo szerokiego kręgu zainteresowanych adresatów. Zwraca się ona nie tylko do odbiorców uniwersyteckich, zarówno nauczających, jak i nauczanych, lecz także do adresatów nieakademickich, dla których ma stanowić kompendium wiedzy: wszechstronnie orientujące, zaspokajające ciekawość i wskazujące kluczowe zagadnienia oraz miejsca ważności w zakreślonym polu problemowym. Jej podwójny – historyczny i współczesny – punkt widzenia w intencji autora powinien służyć odczytaniu na nowo i ponownemu rozpoznaniu tytułowego zjawiska.

Rzecz wydaje się istotna, bądź co bądź mówimy bowiem o najważniejszym tytule do chwały polskiej kinematografii na przestrzeni jej ponadstuletnich dziejów, powszechnie znanym i docenianym na całym świecie. Dochodzi do tego coś jeszcze, a mianowicie



proj. Zygmunt Anczykowski

konieczność przygotowania książkowej rozprawy monograficznej wychodzącej na spotkanie wymogom programu współczesnego filmoznawstwa jako dyscypliny uniwersyteckiej. Temat ten nie jest bowiem jednym z wielu. Należy on do podstawowych zagadnień historiografii polskiego kina, co z natury rzeczy czyni go wyróżnionym obiektem badawczym i jednocześnie tematem wykładowym ze wszech miar zasługującym na osobne, wieloaspektowe opracowanie.

Monografista polskiej szkoły filmowej znajduje się dzisiaj w sytuacji o tyle szczęśliwszej, że nie musi już zajmować się analizą i interpretacją poszczególnych najważniejszych jej dzieł. To zadanie zostało bowiem wykonane przez liczne, kompetentne i dostojne grono poprzedników. W książce tej o wiele bardziej od poszczególnych utworów będzie nas zajmował całokształt opisywanego zjawiska. Nie znaczy to, iż generalny ten rys pozbawiony zostanie odniesień do konkretnych tytułów. Owszem, będą one przywoływane i rozpatrywane nie tylko często, ale i z należnym uznaniem dla ich historyczno-kulturowej i artystycznej wartości.





Po głębsze monograficzne studia tych filmów będziemy jednak odsyłać Czytelników do wcześniejszych szczegółowych opracowań autorstwa między innymi: Maryli Hopfinger, Bolesława Michałka, Aleksandra Jackiewicza, Rafała Marszałka, Andrzeja Wernera, Tadeusza Lubelskiego, Tadeusza Szczepańskiego, Janusza Urbaniaka, Małgorzaty Hendrykowskiej, Ryszarda Waksmund, Stanisława Ozimka, Piotra Zwierzchowskiego, Krzysztofa Kornackiego, Marcina Maron, Marioli Jankun-Dopartowej, Piotra Śmiałowskiego i szeregu innych autorów prac umieszczonych w bibliografii na końcu książki. Prace te zawierają analizy i interpretacje dokonań szkoły polskiej, odkrywanych i odczytywanych na nowo przez grono współczesnych badaczy. Do ich studiów i rozpraw będę się niejednokrotnie odwoływał i odnosił.

Jak zazwyczaj bywa z artefaktem wielkiego formatu, a do takich należy bezspornie fenomen polskiej szkoły filmowej, w cieniu utrwalania się kanonu dokonuje się jednak również jego osobliwa rewizja i przecena. Tu i ówdzie odzywają się głosy, że tak się już filmów dzisiaj

nie kręci, polska szkoła filmowa to przeżytek, którego miejsce jest w lamusie – i nic z tego, czym niegdyś była i czym żyła, „už se ne vrati”. „Vrati” czy „ne vrati”? Kwestia dyskusyjna i nadal otwarta. Zwłaszcza jeśli postawić pytanie o owo „to”, które miałyby się rzekomo „ne vratit”.

Każdy ma prawo oceniać zjawiska historycznofilmowe z dowolnie wybranej – bywa częstokroć, że odległej w czasie – perspektywy, którą determinuje i dyktuje jego własna współczesność. I tak się zazwyczaj dzieje. Dokonując takiej rewizyjnej oceny, nie można jednak zapominać, iż oceniany fenomen obserwuje się z odmiennej niż macierzysta perspektywy. A to oznacza określone ryzyko oceny chybionej, nieświadomej falsyfikujących poczyniony osąd skutków dokonanej aktualizacji. Ze stanowiska współczesności próbujemy przerzucać pomosty sięgające na drugi brzeg, jakim jest przeszłość kina i dany fenomen do niej należący. W pracach historiograficznych – zarówno opisowych, jak i analityczno-interpretacyjnych – przede wszystkim liczy się tamten rekonstruowany z faktów układ odniesienia, jaki stanowi miniona rzeczywistość.

Podobnie jak wiele innych filmowych zjawisk, szkoła polska przynależy całą sobą do konkretnego miejsca i czasu. A to oznacza, iż bez uwzględnienia macierzystego kontekstu, w jakim niegdyś zaistniała, ztraca ona swoje pierwotne, historyczne dzisiaj znaczenie. W konsekwencji rzeczywistości jej obraz ulega zniekształceniu, przechodząc przez pryzmat bezwiednego prezentyzmu, dalece zmieniającego jego kształt i właściwy (czyli ówczesny) sens. Uwaga ta dotyczy zarówno pomocnych w zrozumieniu odniesień kontekstowych, jak i kwestii estetyki i stylu przekazu.

Nie ulega wątpliwości, że kino opowiada dzisiaj w odmienny niż dawniej sposób; gruntownie zmieniła się narracja prowadzona w ruchomych obrazach. Filmy doby dzisiejszej operują innym imaginariem: bywają inaczej reżyserowane, inaczej montowane, inaczej niż dawniej grają w nich aktorzy. Stąd pewien „efekt obcości” i symptomy odbiorczej rezerwy ze strony młodego widza. Tamta poetyka straciła po latach wiele ze swej pierwotnej ekspresji i siły oddziaływania na publiczność. Jeśli mówimy o wyznacznikach stylu, środkach wyrazu, topice, poruszanych tematach, obiegowych motywach i typowych dla niej portretach bohaterów – można się z podobnym stwierdzeniem do pewnego stopnia zgodzić. Do pewnego stopnia, bo przy-

chodzą na myśl znakomite współczesne nawiązania, takie chociażby jak: *Dom zły* i *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego, *Oblawa* Marcina Krzyształowicza, *W ciemności* Agnieszki Holland, *Ekscentrycy* Janusza Majewskiego czy *Ida* i *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego.

To prawda, że przywołane tytuły różnią się bardzo między sobą stylem, gatunkiem, konwencją obrazowania, ale polska szkoła filmowa nie była i nie jest zjawiskiem ani monogłosowym, ani monotematycznym. Nigdy też nie operowała w swych dokonaniach jednorodną poetyką. Była natomiast – i to jest w niej po dzień dzisiejszy szczególnie pociągające – śmiało nakreślonym i doniosłym, wieloautorskim (*resp.* polifonicznym) projektem tego, czym ambitne kino i odkrywczym uprawiana sztuka filmowa powinny się stać, czym mają one być dla swoich widzów i jaka rola społeczna przypada w tym filmowcowi jako odpowiedzialnemu twórcy.

Stąd bierze się świadomie założone przez autora tej książki rozpięcie i rozpostarcie podejmowanej refleksji badawczej pomiędzy dwoma komplementarnymi aspektami polskiej szkoły filmowej: jej oryginalnym projektem (a więc poetyką założoną) oraz ekranowym urzeczywistnieniem w postaci konkretnych dzieł (*ergo* poetyką zrealizowaną, zwaną także immanentną). W analizowanym przez nas przypadku jedno nie istnieje bez drugiego, znajdując swoje poświadczenie i uzasadnienie nie tylko w samych filmach, lecz również w rozmaitych planach, zamysłach, projektach artystycznych i kontekstach, jakie twórczości tej towarzyszyły.

Oba te aspekty poetyki – założonej (projektowanej) i urzeczywistnionej (zrealizowanej, immanentnej) – nie są czymś rozdzielnym, nieprzystawalnym czy nawzajem wykluczającym się. Sprzężenie zwrotne, jakie je łączy, stanowi miarę spełnienia i niespełnienia: niezbywalnie istotną w przypadku historii oraz poszczególnych dokonań (i niedokonań) polskiej szkoły filmowej.

Z uznaniem pisała niedawno o dokonaniach twórczych tej formacji Maryla Hopfinger:

W ciągu zaledwie kilku lat powstały znakomite filmy fabularne Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy, Jerzego Kawalerowicza, Kazimierza Kutza, Wojciecha Hasa, Tadeusza Konwickiego i innych twórców. Zrealizowano wiele wybitnych filmów dokumentalnych. Nowy język wypowiedzi filmowych dowartościowywał obraz, wydobywał jego walory ekspre-



syjne, eksponował wartości znaczeniowe, łączył słowo i obraz w bogaty, spójny przekaz audiowizualny. Kino odwoływało się do tradycji wielkiej literatury, wykorzystywało wzory kultury literackiej do własnej nobilitacji artystycznej i kulturowej. Film mógł teraz przejąć funkcje społeczne przypisywane dotąd wyłącznie literaturze jako sztuce słowa. Chociaż słowo pisane i drukowane nadal pozostawało dominującym sposobem komunikowania, znaczeniowy awans kina sygnalizował kształtowanie się audiowizualnego typu kultury<sup>1</sup>.

Na koniec niniejszego wprowadzenia uwaga o znaczeniu zasadniczym z punktu widzenia intencji, które przyświecały autorowi. Monografia ta z założenia swego próbuje uniknąć statusu kanonicznego opracowania o polskiej szkole filmowej. Warto w związku z tym wyjaśnić, dlaczego hipotetyczne korzyści trzymania się kanonu chętnie zamieniamy na realne niewygody i spodziewane ryzyko jego daleko idącej rewizji (lecz bynajmniej nie przeceny!).

Otóż mamy obecnie do czynienia z sytuacją, w której ogólny pogląd na to, czym jest (i czym niegdyś była) polska szkoła filmowa, uchodzi za ustalony i poniekąd oczywisty. Historyk filmu jednak musi pozostać wiecznie nieufny wobec tego, co uchodzi za oczywiste. Oczywistość ujęć kanonicznych ma, niestety, to do siebie, że zazwyczaj symplifikuje, spłaszcza i banalizuje obraz całości, czyniąc dane zjawisko muzealnym eksponatem, na co polska szkoła filmowa absolutnie nie zasługuje.

Dokonaniom artystycznym tej formacji, dużo bardziej od iluzorycznych korzyści sporządzonego współcześnie kanonu, może się przydać – przeprowadzony z perspektywy ponad półwiecza – solidny remanent. Jak nie od dzisiaj wiadomo – o niej samej i jej rozlicznych znakomitych osiągnięciach artystycznych sporo wcześniej napisano. To jednak nie znaczy, że napisano już definitywnie wszystko. Polska szkoła filmowa pozostaje dla dziejów naszego kina i sztuki filmowej fenomenem nadal tak ważnym, że należy jej się nowe spojrzenie i ponowne odczytanie jej rozlicznych dokonań i nieprzemijającej wartości.

---

<sup>1</sup> Maryla Hopfinger: *Wielka zmiana. Scena komunikacyjna 1989–2015*. W tomie zbiorowym: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy* (2). Red. Maryla Hopfinger, Zygmunt Ziątek, Tomasz Żukowski. Warszawa 2017, s. 22.