

RECENZJA rozprawy doktorskiej magistra Pawła BILIŃSKIEGO
KINEMATOGRAM O SOBIE. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym

W zakończeniu pierwszego rozdziału swego doktoratu, referującego – zgodnie ze starym, dobrym zwyczajem, stan badań – Paweł Biliński pisze: „W bibliografii niniejszej rozprawy z pewnością zabraknie polskiej książki o autotematyzmie łączącej całościowy historycznofilmowy opis z solidnym teoretycznym zapleczem – zabraknie, bo taka nie została dotychczas napisana” (s. 68). Układając to zdanie autor – świadomie, jak przypuszczam – odpowiedział przyszłemu recenzentowi swojej pracy jej najkrótszą charakterystykę. Po lekturze rozprawy chętnie odpowiedź wykorzystuję, ale jednak wyłącznie dla określenia i zaaprobowania celu, jaki sobie doktorant postawił. Rzeczywiście, nie mieliśmy dotychczas opracowania polskiego autotematyzmu filmowego, łączącego „całościowy historycznofilmowy opis z solidnym teoretycznym zapleczem”. To było niewątpliwie filmoznawcze zadanie od lat czekające na swego wykonawcę, toteż właściwy wybór tematu uznaję już na wstępie za pierwszą zaletę rozprawy. Czy jednak napisawszy ją Paweł Biliński wypełnił jednocześnie lukę w rodzimym piśmiennictwie? Odpowiedź na to pytanie nie jest już prosta. Na razie odpowiem formułą, która od końca I rozdziału, ściślej - od 66 strony stale towarzyszyła mi przy lekturze: „z pozoru tak, ale”.

Zaczynam jednak od zasłużonych pochwał. W zacytowanym wyżej zwięzłym autokomentarzu doktorant określił jeszcze drugą z najważniejszych zalet swojej rozprawy: obok trafnie dobranej tematu jest nią solidne zaplecze teoretyczne. Pierwszy, metodologiczny rozdział uważam za najlepszy i najprzydatniejszy dla przyszłego czytelnika; w toku jego lektury prawie nic nie budziło mojego oporu. Za słuszne uważam potraktowanie Artura Sandauera za patrona polskiego terminu i rodzimych badań na jego temat; przychyliam się do podkreślenia prekursorskiej roli „brechtianizmu” jako metody filmowej dystansacji; wdzięczny jestem autorowi za instruktywne i użyteczne omówienie nieprzetłumaczonych u nas amerykańskich opracowań problemu, zwłaszcza książek Bruce’a Kawina i Roberta Stama. Wszystko jest w porządku aż do 66 strony, na której autor postanawia oprzeć się odtąd na

najkrótszej definicji zjawiska, zapożyczonej z *Podstaw wiedzy o filmie* Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa: „Pojęcie autotematyzmu odnosi się do tych wypowiedzi filmowych, których przedmiotem jest kino jako medium” (s.66).

Ta „najkrótsza definicja” stanowi pierwsze zdanie pochodzącego z wymienionej książki rozdziału zatytułowanego *Autotematyzm – autorefleksywność*. W drugim zdaniu autorzy piszą, że pojecie autotematyzmu funkcjonuje „zamiennie z takimi terminami, jak autoteliczność, refleksywność, autorefleksywność – przy czym te dwa ostatnie zdecydowanie dominują w literaturze anglo- i francuskojęzycznej”. Również to zdanie doktorant przyjął za swoją wskazówkę; on sam posługuje się na ogół terminem „refleksywność”. Po czym następuje zdanie trzecie: „Praktyka krytyczna sprowadza pojęcie autotematyczności do prostych formuł”. Także i to zdanie, choć go już nie zacytował, doktorant wziął za dobrą monetę, co okazało się nieszczęściem rozprawy. Nie bacząc na to, że na kilku kolejnych stronach rozdziału Helman i Pitrus tytułowe pojęcie doprecyzowują i komplikują, Paweł Biliński zatrzymał w pamięci formułę „wypowiedzi filmowe, których przedmiotem jest kino jako medium”. W ślad za tym skrótem sformułował też sobie uproszczony cel: rozpoznać, wyliczyć, omówić. Tak sformułowany cel, owszem, zrealizowany został w pracy nawet więcej niż poprawnie, momentami prawie biegle, ale skutkiem uproszczonej definicji pozostało czytelnicze wrażenie mnożenia autotematycznych motywów, pozbawionego refleksji, czemu te motywy służą.

Powyższa ocena „więcej niż poprawnie, momentami prawie biegle” wiąże się jeszcze z trzecią niewątpliwą zaletą rozprawy: jest nią bardzo dobra orientacja w rozległej, zagranicznej i krajowej literaturze przedmiotu. Autor nie dość, że umiejętnie z niej korzysta, to jeszcze osiągnął – co dziś rzadkie – biegłość w sporządzaniu przypisów. Cały aparat naukowy, włącznie z końcową bibliografią, może służyć kolejnym doktorantom za wzór. Po czwarte wreszcie, *last but not least*, mój podziw budzi historycznofilmowa erudycja Pawła Bilińskiego; w zakresie, w którym było to niezbędne do rozpatrzenia tytułowego problemu, doktorant porusza się sprawnie po całym obszarze dziejów kina. Szczególnie trzeci rozdział, omawiający oblicza autotematyzmu w polskim filmie fabularnym „od *Kropki nad i* do *Wojny polsko-ruskiej*”, wydał mi się kompetentny i dobrze skomponowany. Na tym tle słabiej wypadł poprzedzający go rozdział drugi. Zresztą już na jego wstępie pomysł omówienia w jednym zwięzłym rozdziale całej historii refleksywności w kinie światowym sam autor ocenił przewidująco jako „metodologiczny strzał w

kolano” (s. 69). Pozyteczniejszym byłoby wybrać z tego rozległego materiału kilka najbardziej charakterystycznych przykładów i opisać je jako rozwiązania modelowe. Tymczasem zastosowany w pracy zabieg omówienia wszelkich znanych autorowi filmów autorefleksyjnych wywołuje przykre wrażenie – nieuchronnej w takim procederze – zdawkowości.

Wymienione trzy rozdziały tworzą pierwszą część rozprawy, ustalając metodologię i tło historyczne zjawiska. Na część drugą, właściwą, składają się rozdziały poświęcone analizie najważniejszych polskich filmów autotematycznych. Pierwszy z nich, czyli czwarty rozdział pracy, dotyczy autotematycznego aspektu polskich komedii, jak się okazało - zaskakująco licznych. Za szczególnie wartościowe uznać można omówienie filmów zapomnianych: *Pieć i niebo* Stanisława Różewicza oraz *Niebieskie jak Morze Czarne* Jerzego Ziarnika. Przedmiotem rozdziału piątego, najobszerniejszego, są filmy, których autotematyzm kojarzony był głównie z funkcją polityczną, na czele z *Człowiekiem z marmuru* i *Amatorem*. Wreszcie rozdział szósty, rozpoczynający się analizą *Wszystkiego na sprzedaż*, poświęcony jest filmom określanym przez autora jako „osobiste”. Nietrudno zauważyć, że podział ten jest nieostry; zwłaszcza rozróżnienie między filmami „historyczno-politycznymi” a „osobistymi” łatwo jest podważyć, zważywszy choćby, jak mocno problematyka *Wszystkiego na sprzedaż* wypełniona była polityką, albo *Tataraku* – historią; i odwrotnie – jak silnie nasycone treściami osobistymi są *Amator* czy *Ucieczka z kina „Wolność”*. Przypadkowość tego podziału znajdzie konsekwencje w zdawkowości analitycznego opisu.

Już zresztą sam układ drugiej części rozprawy budzić może wątpliwości. Powinna ją przecież otwierać analiza najważniejszego polskiego filmu autotematycznego, którym jest *Wszystko na sprzedaż* Wajdy. Jeśli mam za złe autorowi, że tak się nie stało, to zastrzeżenie to nie jest wbrew pozorom wyłącznie porządkowe; mieści się w nim zarzut dwojakiego typu. Po pierwsze, jest to zarzut niewystarczającego uwzględniania hierarchii. Bywają, owszem, tematy, szczególnie z zakresu kulturoznawczej czy socjologicznej refleksji na temat kina, w których obrębie wartość artystyczna analizowanych filmów ma znaczenie drugorzędne, najważniejsza jest ich tematyczna zawartość. Autotematyzm filmowy do takich jednak nie należy; na tym terenie jedynie od utworów wartościowych można oczekiwać rzeczywistego wzbogacenia problemu. Toteż, dla przykładu, poświęcenie całego ośmiostronicowego podrozdziału nieudanemu filmowi Zbigniewa Rebzdy

Przyspieszenie (żaden z filmów Tadeusza Konwickiego w oczach autora na takie wyróżnienie nie zasłużył) prowadzić może wyłącznie na manowce. I nie przypadkiem dotyczące go zdanie „analizowany film jest arcyciekawą produkcją pełną nachalnych odniesień do *Osiem i pół* Felliniego, autotematycznych komponentów oraz formalnych rozwiązań odsyłających do audiowizualnego dyskursu” (s. 295) jest zapewne najbardziej kuriozalną frazą pracy. Pomijam już fakt, że żaden film nie jest „produkcją”, o czym niżej. Sygnalizuję za to, że coś, co jest nachalne, siłą rzeczy nie może być „arcyciekawe”, tym bardziej że autor w żadnym miejscu nie dowiódł, aby „formalne rozwiązania odsyłające do audiowizualnego dyskursu” (swoją drogą, co miałyby to znaczyć?) filmu *Rebzy* były w stanie wzbudzić ciekawość jakiegokolwiek widza.

Ale wspomniane zastrzeżenie kryje jeszcze zarzut drugi, istotniejszy, wiąże się on bowiem z samą istotą tematu rozprawy. Do jego sformułowania posłużę się definicją autotematyzmu, która dotyczy wprawdzie literatury i doktorant jej nie cytuje, ale która w moim przekonaniu lepiej od definicji przyjętej w rozprawie chwyta sedno zjawiska. Dla Michała Głowińskiego (chodzi o definicję pomieszczoną w *Słowniku terminów literackich*) literatura autotematyczna to taka, „w której dominującą rolę grają refleksje dotyczące celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania dzieła”. Na podobnej podstawie zbudował swoją definicję filmu autotematycznego – również niecytowaną przez autora, ze szkoda dla pracy – Marek Hendrykowski. „Film autotematyczny”, czytamy mianowicie w *Słowniku terminów filmowych*, to „dzieło filmowe, którego istotny element stanowią refleksje na temat procesu powstawania filmu, sekretów warsztatu filmowego, genezy oraz sposobu istnienia obrazu rzeczywistości na ekranie, tworzywa filmowego, dylematów etycznych filmowca itp.”.

Otóż zwracam uwagę, że cytowana definicja podpowiada typologię rozprawy mądrzejszą od tej, na którą zdecydował się doktorant. Zamiast wątpliwego podziału gatunkowo-tematycznego na autotematyczne komedie, autotematyczne filmy historyczno-polityczne i autotematyczne filmy osobiste, można było podporządkować typologię kierunkom podejmowanej przez filmy refleksji. Otrzymalibyśmy wtedy rozdział o filmach autotematycznych traktujących o procesie powstawania filmu i sekretach warsztatu, inny - o filmach o genezie i sposobie istnienia obrazu rzeczywistości, jeszcze inny – na temat filmów o dylematach etycznych reżysera. Sama taka podstawa podziału skłoniłaby może autora do

poważniejszej refleksji na temat zasadniczy: czemu właściwie służą rozpoznawane tu chwyt autotematyczne. Brak takiej refleksji uważam za najważniejszą wadę rozprawy. Podczas lektury miałem zbyt często wrażenie prostolinijnego odhaczania kolejnych „filmów o kinie jako medium”. Przyjęcie szerszej definicji skłoniłoby autora do głębszego drażenia tematyki filmów, ale i do ciekawszego ich wyboru. Może uznalby wtedy za stosowne poddanie analizie ogromnie ciekawej autotematycznej zawartości filmu Kazimierza Kutza (reżysera w ogóle nieobecnego w filmografii) *Ktokolwiek wie...*, z pewnością przydatniejszego dla omówienia tematu niż *Bicz boży* Kaniewskiej czy *Weekend* Pazury. Skądinąd, także w obrębie komedii można było wybrać lepiej; brakuje w pracy na przykład *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego, który ma oryginalną autotematyczną ramę.

Inna niedogodność wynikła z nieprecyzyjnego definiowania wiąże się z niewystarczającym w rozprawie rozróżnieniem między filmowym autotematyzmem a autobiografizmem. Konsekwencje tego braku rozróżnienia widoczne są zwłaszcza w podrozdziale 6.2 poświęconym filmom Witolda Leszczyńskiego. Czy Biliński pisze o „autodemaskacyjnych” *Rekolekcjach* (s. 292), czy o intymnym wyznaniu w *Starym człowieku i psie* (s. 293), za każdym razem jego wywód dotyczy raczej autobiograficznego aspektu filmów Leszczyńskiego, których autotematyczna zawartość wydaje mi się niepewna.

Z wpadek merytorycznych wybieram trzy, pozornie błahe, w istocie znaczące. Podana na s. 200 błędna informacja, że pierwsza wersja scenariusza *Człowieka z marmuru* „została opublikowana na łamach paryskiej „Kultury” już w 1963 roku” to nie jest, wbrew pozorom, jedynie omyłka bibliograficzna. Ten błąd dowodzi zasadniczego niezrozumienia funkcjonowania kultury w Polsce Ludowej. Przecież gdyby scenariusz Ścibora został opublikowany w „Kulturze” paryskiej, nie byłoby potem żadnych szans na realizację przez Wajdę filmu na jego podstawie i w rezultacie PRL trwałby zapewne dłużej. Tamten okres był znacznie bardziej niejednoznaczny i scenariusz *Człowieka z marmuru*, co łatwo sprawdzić, opublikowany został w całości, w odcinkach, latem 1963 roku, owszem, w „Kulturze”, ale w tak zatytułowanym warszawskim tygodniku pod redakcją późniejszego złowrogiego szefa kinematografii Janusza Wilhelmiego. I wcale nie zmieniło to faktu, że cenzura przez 13 lat nie wydawała zgody na realizację filmu.

Drugi znaczący błąd rzeczowy pojawia się w omówieniu *Epilogu norymberskiego*. Doktorant konsekwentnie, od s. 189 do s. 192, utrzymuje, że „autotematyczna

obudowa” filmu Jerzego Antczaka realizowana jest za pośrednictwem trzech mężczyzn: Andrzeja Łapickiego (który jest i narratorem, i amerykańskim prokuratorem Jacksonem, i samym sobą), Karola Małcużyńskiego (w roli samego siebie – dziennikarza, który był niegdyś korespondentem ze słynnego procesu) oraz Jerzego Radziwiłowicza (wcielającego się jakoby w psychiatrę sądowego, doktora Gilberta). Ta ostatnia kwalifikacja zaszokowała mnie: jak mógł być obsadzony w tej roli, w filmie z 1971 roku, pobierający jeszcze wtedy nauki, urodzony w roku 1950 Radziwiłowicz? Spojrzałem na film Antczaka i przekonałem się, że doktora Gilberta gra Jan Englert. Jak mógł doktorant tak dobrze obeznany z kinem polskim pomylić Englerta z charakterystycznym, zupełnie doń niepodobnym, o siedem lat młodszym Radziwiłowiczem? Można się co najwyżej domyślać, że o Radziwiłowiczu nadal myślał z racji niepełnego wywiązania się z zadania analitycznego. Lektura poświęconego filmowi Wajdy podrozdziału 5.4.1. przypuszczenie takie potwierdza. Autor skupia się tam na - ciekawym, trudno zaprzeczyć - aspekcie intertekstualnym, zestawiając narrację filmu Wajdy z *Obywatелеm Kane 'em Wellesa* (s. 206-207). Ale już o kluczowej dla autotematycznego aspektu *Człowieka z marmuru* relacji między reżyserem Burskim a Agnieszką niewiele ma do powiedzenia; nie mówiąc już o zupełnie niezauważonej analogii między ewolucją postaci Agnieszki i Birkuta.

I jeszcze trzeci pozorny drobiazg. W toku analizy nieszczęsnego *Przyspieszenia* doktorant wyjaśnia, że widoczny na tablicy w jednej ze scen napis „ASA NISI MASA” jest cytatem z *Osiem i pół*, mającym „podobne znaczenie, co *abrakadabra* czy *hokus pokus*” (s. 298). Tymczasem sens słynnej magicznej formuły z arcydzieła Felliniego do „abrakadabra” ani „hokus pokus” bynajmniej się nie sprowadza. Autotematyczna istota tkwi w ukrytym w środku słowie ANIMA, o czym powiadamia każda porządna analiza *Osiem i pół*, z odpowiednim passusem książki Marii Kornatowskiej na czele. Pomijając ten fakt wyjaśnienie Bilińskiego wywołuje w czytelniku podobne wrażenie, co lektura większości rozprawy: niby wszystko jest umieszczone na swoim miejscu, tylko o istocie nie ma mowy.

Generalna formuła „tak, ale” znajduje też zastosowanie w ocenie języka rozprawy. Biliński jest sprawnym autorem i jego praca jest dobrze napisana, zawiera jednak dziwnie dużo potknięć. Pomijając liczne omyłki wynikłe z nie dosyć starannej redakcji (typu „gros z żartów”, s. 86 czy „łamiąc przestrzeganą zasadę”, s. 147), częste są rażące błędy językowe: „o wiele bardziej efektywniejsze zaskoczenie” (s. 147), „rejestruje na kamerze” (s. 136), „nie poddajemy w wątpliwość” (s. 119),

„szkie Stachówny jest studiem” (s. 157) czy konsekwentne (s. 42, 114, 285) używanie zaimka nijakiego „owe” zamiast „owo”. Mój najpoważniejszy zarzut z tego zakresu dotyczy nagminnego, niemal na każdej stronie utrudniającego lekturę, błędnego (a przestrzega przed tym błędem najnowsze wydanie *Wielkiego słownika ortograficznego* PWN!) stosowania słowa „produkcja” jako synonimu „filmu”. Wiem oczywiście, że ta koszmarna maniera staje się nagminna, ale doktorantowi ona nie przystoi. Kiedy na stronie 189 Biliński pisze, że „pierwsze ujęcia *Epilogu norymberskiego* ujawniają kulisy produkcji” i „obserwujemy prace pionu produkcyjnego”, zdaje sprawę, że rozumie znaczenie słowa „produkcja” i potrafi użyć go poprawnie. Ale stosując notorycznie określenia typu „produkcje Hitchcocka” (s. 32), „produkcja Felliniego” (s. 59), „propagandowa produkcja Burskiego” (!, s. 205), „refleksywność produkcji” (s. 111), „produkcje kontestacyjne” (!! , s. 177) itd. itp. – nie tylko okłamuje czytelnika, bo przecież ani Fellini, ani Burski nie byli producentami swoich filmów - ale boleśnie kaleczy język polski. Nie mówiąc o również przydarzających się zdaniach – składniowych potworkach w rodzaju „Produkcją w sposób najbardziej bezpośredni zapożyczającą z arcydzieła Felliniego powszechnie uznaje się *Noc amerykańską*” (s. 82).

Pora na konkluzję. Przypominając o niewątpliwych zaletach recenzowanej pracy, do których zaliczam przede wszystkim wybór tematu, dobre rozeznanie w teorii i historii kina oraz opanowanie warsztatu naukowego, stwierdzam, że rozprawa doktorska Pawła Bilińskiego stanowi poprawne wykonanie oryginalnego zadania naukowego; tym samym spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim przez Ustawę o Stopniach Naukowych i Tytule Naukowym. Wnoszę zatem o dopuszczenie autora do dalszych etapów przewodu. Z omówionych w recenzji powodów nie zgłaszam rozprawy – w jej obecnym kształcie - do druku. Ponieważ jednak, jak sam doktorant słusznie zauważył, brakuje w naszym piśmiennictwie omówienia polskiego autotematyzmu filmowego, namawiam go do takiego przeredagowania rozprawy (łąającego się w moim przekonaniu z daleko idącą przeróbką), by na jej podstawie powstała książka rzeczywiście wartościowa, godna wagi i powagi tematu.

Tadeusz Lubelski