

## *Książki o filmie*

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1270>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Robert Birkholz**

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0002-5192-4997>

## Autorefleksyjność po polsku

### Słowa kluczowe:

autotematyzm;  
autorefleksyjność;  
historia kina  
polskiego;  
metafikcja

### Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki Pawła Bilińskiego *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym* (2021). Autor zwraca uwagę na to, że Biliński skupia się na przypadkach, w których autorefleksyjność manifestuje się w sferze treści, a nie formy filmowej. Jego zdaniem Biliński koncentruje się na innych aspektach zagadnienia niż większość filmoznawców zajmujących się autorefleksyjnością. *Kinematograf o sobie...* nie jest pracą ani z zakresu teorii kina, ani narratologii, lecz publikacją *stricte* historycznofilmową. Biliński próbuje nakreślić historię autotematyzmu w kinie polskim i odpowiedzieć na pytanie, po co rodzimi twórcy – nie tylko eksperymentatorzy, ale też reżyserzy filmów rozrywkowych – sięgali po chwyt autorefleksyjny. Autor recenzji omawia konstrukcję książki, wskazując mocne i słabsze strony monografii. Jego zdaniem *Kinematograf o sobie...* to pozycja, która może usatysfakcjonować w większym stopniu odbiorców zainteresowanych historią kina polskiego niż czytelników zainteresowanych filozoficznymi i narratologicznymi aspektami autorefleksyjności.



Autorefleksyjność – zwrot medium ku samemu sobie, artystyczny namysł nad środkami wyrazu, sytuacją komunikacyjną i problemem reprezentacji – jest jedną z najważniejszych właściwości sztuki XX i XXI w. Cecha ta bywa uznawana za kluczowy wyznacznik modernizmu, kierunku, w obrębie którego odrzucono konwencjonalny realizm i zaczęto problematyzować relacje sztuki i rzeczywistości. Chwyty samozwrotne nie są jednak wyłącznie domeną przeszłości, lecz stanowią niezbywalny element postmodernizmu, którego przedstawiciele eksponują odniesienia intertekstualne i z upodobaniem podkreślają fikcjonalność (przekazu). Autorefleksyjność pozostaje jedną z fundamentalnych kategorii z zakresu nie tylko historii i teorii literatury, lecz także filmu. W Polsce powstało wiele tekstów poświęconych temu zjawisku – dość wspomnieć o instrykcyjnym rozdziale książki *Film fikcji i jego dominanty* Tomasza Kłysa<sup>1</sup> oraz monografii Adrianny Woroch *To tylko sztuczka. O samoświadomości kina i technikach deziluzyjnych we współczesnych filmach*<sup>2</sup>. Do tej grupy wydawnictw należy także publikacja Pawła Bilińskiego *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym*. Autor zajmuje się jednak obszarem jak dotąd słabo opisanym, próbując nakreślić syntetyczny obraz autotematyzmu w rodzimej kinematografii.

Już sam tytuł książki Bilińskiego wymaga komentarza. Przypadek, gdy medium opowiada o sobie samym, bywa określany przez badaczy rozmaitymi, nie zawsze mającymi to samo znaczenie terminami – pisze się o autorefleksyjności, refleksyjności, refleksywności<sup>3</sup>, samozwrotności, intencji zwrotnej, metafikcjonalności czy wreszcie o autotematyzmie. Nie dokonując rozróżnienia między tymi pojęciami<sup>4</sup>, Paweł Biliński posługuje się ukutym przez Artura Sandauera terminem „autotematyzm”, któremu w badaniach przypisuje się jednak węższy zakres znaczeniowy niż pozostałym kategoriom. Pojęcie to jest przez niektórych autorów odnoszone wyłącznie do utworów, w których autorefleksyjność zostaje stematyzowana, to znaczy pojawia się jako motyw w sferze słownej bądź fabularnej tekstu<sup>5</sup>. Mówiąc krótko, byłyby to przede wszystkim powieści o pisaniu powieści czy filmy o kręceniu filmów. Choć korpus utworów omawianych przez Pawła Bilińskiego nie całkiem wpisuje się w powyższe rozumienie autotematyzmu<sup>6</sup>, to autor w istocie skupia się na dziełach, w których autorefleksyjność manifestuje się na poziomie treści. Przedmiotem jego analizy są najczęściej filmy przedstawiające proces produkcji bądź takie, w których bohater narrator bezpośrednio ujawnia, że mamy do czynienia „tylko” z filmem. Tymczasem kino może opowiadać samo o sobie na wiele innych, bardziej zawołowanych sposobów. Wybierając formę nieprzezroczystą i uwypuklając filmowe *signifiants*, twórcy (jak choćby Jean-Luc Godard) podejmowali refleksję nad specyfiką audiowizualnych środków wyrazu. Tego typu zabiegi tekstowe zostają w *Kinematografie... świadomie pominięte* (s. 74).

Oczywiście wynika to poniekąd z konieczności ograniczenia materiału badawczego oraz ze specyfiki rodzimych filmów – nie doczekaliśmy się wszak w Polsce drugiego Godarda, który konsekwentnie dekonstruowałby techniki filmowe i poddawał je wiwisekcji. Przyczyn wspomnianego braku należy upatrywać jednak także w podejściu badawczym Pawła Bilińskiego, który koncentruje się na innych aspektach zagadnienia niż większość filmoznawców nim zainteresowanych. Autor w zasadzie nie zajmuje się formą filmową i nie pokazuje, jak kino może – dzięki narratologicznej dyspozycji medium – filozofować o kinie. Biliński nie operuje podziałem na *story* i *discourse*, nie wyróżnia poziomów ekstra- i intradiegetycznych, nie odnosi się również do problemu narratora w filmie. Oczywiście użycie tak ciężkiego instrumentarium teoretycznego w odniesieniu na przykład do *Polisz Kicz Projekt* (reż. Mariusz Pujszo, 2003) mogłoby doprowadzić dyskurs naukowy do autoparodii, ale już w analizach takich filmów jak *Wszystko na sprzedaż* (reż. Andrzej Wajda, 1968) czy *Wojna polsko-ruska* (reż. Xawery Żuławski, 2009) byłoby to całkiem zasadne. Rezygnacja z kategorii narratologicznych jest jednak nie tyle błędem metodologicznym, ile świadectwem zupełnie innego ukierunkowania badań Bilińskiego. *Kinematograf o sobie...* nie jest pracą ani z zakresu teorii kina, ani narratologii, lecz publikacją *stricto* historycznofilmową. Autor próbuje nakreślić historię polskiego autotematyzmu i odpowiedzieć na pytanie, po co rodzimi twórcy – nie tylko eksperymentatorzy, ale również reżyserzy filmów rozrywkowych – sięgali po chwytby autorefleksyjne.

Teoria jest w *Kinematografie...* obecna niemal wyłącznie w pierwszej części, przedstawiającej najważniejsze zagadnienia w filmoznawstwie polskim i zagranicznym. Treściwy, syntetyczny opis stanu badań może być cennym materiałem o charakterze propedeutycznym dla filmoznawców, którzy będą w przyszłości zajmować się autotematyzmem. Jeśli jest tu coś, co może wzbudzać pewien niedosyt, to brak zakorzenienia zjawiska w szerszym kontekście kulturowym (po)nowoczesności, na który zwracali uwagę badacze zajmujący się modernizmem i postmodernizmem. Poza tym, choć autor wspomina o autorefleksyjności w literaturze i teatrze, to niewiele pisze o mającej bardzo długą tradycję<sup>7</sup>, analogicznej tendencji w malarstwie, która także – jak się wydaje – stanowi istotny punkt odniesienia dla samozwrotności filmowej.

W centralnej części książki teoria ustępuje historii – autor cytuje znacznie częściej artykuły historycznofilmowe, recenzje i stenogramy z posiedzeń komisji kołaudacyjnych niż teoretyczne teksty Bruce'a Kawina<sup>8</sup> czy Roberta Stama<sup>9</sup>. Biliński, nakreśliwszy syntetyczny obraz polskiego autotematyzmu (od *Kropki nad i* /reż. Juliusz Gardan, 1928/ po *Wojnę polsko-ruską*), charakteryzuje trzy typy filmów, uznając za kryterium podziału funkcję zastosowanych w nich środków. W pierwszej grupie zabiegi autorefleksyjne służą przede wszystkim budowaniu efektu komizmu, w drugiej wyrażają treści społeczno-polityczne, w trzeciej są elementem autobiograficznej refleksji twórców.

Autorzy studiów poświęconych autorefleksyjności zwykli pomijać fakt, że chwytby samozwrotne, takie jak na przykład burzenie czwartej ściany, służą często po prostu rozśmieszeniu odbiorcy. Biliński analizuje pod tym kątem komedie zarówno peerelowskie, jak i potransformacyjne – od *Ewa chce spać* (reż. Tadeusz Chmielewski, 1958) po współczesne produkcje Mariusza Pujszy. W rozdziale po-

święconym drugiej grupie filmów – w moim przekonaniu najciekawszym i najbardziej odkrywczym – autor pokazuje, w jaki sposób zabiegi autorefleksyjne stawały się nośnikiem treści społeczno-politycznych. Intrygującym, bo pełnym sprzeczności przykładem jest w tym kontekście *Sprawa do załatwienia* (1953) Jana Rybkowskiego i Jana Fethkego, określana przez Bilińskiego oksymoronicznym mianem *refleksywnego filmu socrealistycznego* (s. 151). Obecność w komedii narratora pozakadrowego, który obnaża fikcyjny status świata przedstawionego, nie służy ani komizmowi, ani – tym bardziej – namysłowi nad kategorią fikcji, lecz wynika z chęci podporządkowania opowieści „jedynej słusznej” wykładni ideologicznej. Sprzeczność polega na tym, że stosując tego typu zabiegi, twórcy podważają zasadę obiektywizmu, który próbowano zazwyczaj pozorować w produkcjach socrealistycznych. W innych opisywanych przez autora filmach z dominantą społeczno-kulturową chwytły autotematyczne nie służą promocji ideologii, lecz stają się punktem wyjścia do krytycznej refleksji nad systemem społecznym. Choć, jak zauważa Biliński, filmowcy polscy ze względu na cenzurę nie mogli w czasach PRL wdrażać koncepcji brechtowskich, to w dziełach takich jak *Człowiek z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976) czy *Amator* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1979) kino jako narzędzie opisu rzeczywistości społeczno-politycznej było poddawane analizie.

Mniej przekonujący wydaje się natomiast rozdział poświęcony wątkom autorefleksyjnym w kinie autorskim. Od samego autotematyzmu istotniejsze stają się tu bowiem tropy biograficzne, co dobrze widać w części poświęconej filmowi *Wszystko na sprzedaż*. Wydaje się, że bezpośrednie odniesienia do biografii Wajdy nie pozwalają dostrzec bardzo ciekawych aspektów dzieła, które można odczytywać jako film *par excellence* modernistyczny, problematyzujący granicę między sztuką a rzeczywistością, życiem a grą, sztucznością a autentyzmem. Interpretacje innych, gęstych znaczeniowo dzieł, takich jak *Wojna polsko-ruska* czy *Tatarak* (reż. Andrzej Wajda, 2009), również mogłyby zostać pogłębione. Przykładowo, meta-lepsa zastosowana w filmie Żuławskiego nie tylko pozwala na pokazanie procesu kreowania rzeczywistości fikcyjnej przez Masłowską, ale może też służyć oddaniu doświadczenia podmiotu ponowoczesnego – rozproszonego, niemającego poczucia sprawczości (dramat Silnego, który dowiaduje się, że jest postacią fikcyjną). Z kolei narracja dzieła Wajdy, opierającego się na swego rodzaju performansie Krystyny Jandy, która przepracowuje na ekranie własną żalobę, inicjuje refleksję nad terapeutyczną funkcją sztuki. Jednak podjęcie takich tropów interpretacyjnych byłoby zadaniem dla autora czy autorki innej, ukierunkowanej analitycznie monografii, niezmiernie trudnej w stronę przekroju historycznego, lecz odnoszącej się do kilku najciekawszych filmów polskich z nurtu autorefleksyjnego.

Trzeba podkreślić, że koncepcja książki Bilińskiego jest interesująca i oryginalna, ponieważ rzadko rozpatrywano kategorię autotematyzmu w kontekście kina narodowego<sup>10</sup>. Już sam sprecyzowany przez autora na wstępie cel – pokazanie *w jaki sposób filmowcy mogą wykorzystywać tego rodzaju poetykę do opowiedzenia o problematyce bliskiej swojemu krajowi* (s. 17) – może wskazywać sprzeczności rodzimego (a może nie tylko rodzimego<sup>11</sup>) autotematyzmu. Ideałem prawdziwie samozwrotnej sztuki winno być wyzbycie się jakichkolwiek konkretnych treści, skupienie na samej wypowiedzi, a nie na tym, co wypowiedzane<sup>12</sup>. Tymczasem, jak

wynika z analiz Bilińskiego, chwytły autotematyczne w filmach polskich prawie nigdy nie służyły eksploracji medium; miały za to wzbudzać śmiech, opowiadać o problemach politycznych bądź umożliwiać twórcom dokonanie osobistych rozrachunków. Medium nie miało w nich odzwierciedlać samo siebie, ale to, co zewnętrzne – świat pozatekstowy bądź doświadczenia autora. Czy w większości przypadków mieliśmy więc do czynienia z autotematyzmem pozornym? Z refleksywnością nierefleksywną? Wreszcie: czy wskazane przez autora zjawiska wyróżniają polski autotematyzm filmowy na tle kina światowego? Książka Bilińskiego otwiera pole do dyskusji i zachęca do dalszych, komparatystycznych badań.

Autor *Kinematografu...* charakteryzuje słabo rozpoznany obszar badawczy i analizuje utwory zapomniane bądź ignorowane przez filmoznawców, takie jak: *Pogoń za Adamem* (1970) Jerzego Ziarnika, *Przyspieszenie* (1985) Zbigniewa Rebdzy czy *Portret podwójny* (2001) Mariusza Fonta. Spojrzenie na kino polskie przez pryzmat autotematyzmu uruchamia ponadto – niejako na marginesie – refleksję nad innymi zagadnieniami, takimi jak: uwikłanie filmu w kontekst społeczno-polityczny, problem wtórności eksperymentów artystycznych czy jakości współczesnych komedii. O ile ci, których zajmuje historia filmu polskiego powinni być usatysfakcjonowani lekturą *Kinematografu...*, o tyle ciekawość czytelników zainteresowanych filozofią kina czy narratologią może nie zostać w pełni zaspokojona. Kwestia autotematyzmu jest jednak na tyle wieloaspektowa, że pojawienie się kolejnych książek, ujmujących ją z zupełnie innej strony, wydaje się wyłącznie kwestią czasu.

---

Paweł Biliński, *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.

<sup>1</sup> T. Kłys, *Intencja zwrotna*, w: tegoż, *Film fikcji i jego dominanty*, Semper, Warszawa 1999, s. 200-231.

<sup>2</sup> A. Woroch, *To tylko sztuczka. O samoświadomości kina i technikach deziluzyjnych we współczesnych filmach*, Universitas, Kraków 2022.

<sup>3</sup> O problemach ze znalezieniem polskiego odpowiednika angielskiego terminu *reflexivity* (franc. *reflexivité*) zob. T. Kłys, dz. cyt., s. 200-201. Autor krytykuje również termin „samozwrotność”, uznając, że w większości wypadków bardziej odpowiednie jest mówienie o „intencji zwrotnej” tekstu.

<sup>4</sup> Na gruncie teorii literatury próbę taką podjął Wojciech Browarny. Zob. W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; *Rozbieranie metafikcji. Z Wojciechem Browarnym rozmawiają Żaneta Nalewajk i Krzysztofa Krowiranda*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7), s. 4-5.

<sup>5</sup> Węższe rozumienie autotematyzmu pojawia się m.in. u Wojciecha Browarnego. Zob. *Rozbieranie metafikcji...* dz. cyt. Niefortunność posługiwania się terminem odnoszącym się do węższego zakresu znaczeniowego, niż się mu niekiedy przypisuje, wskazywał Tomasz Kłys. Zob. T. Kłys, dz. cyt., s. 200. Trzeba przy tym podkreślić, że autor pojęcia Artur Sandauer rozumiał je znacznie szerzej. Zob. A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Tom 2. Studia historyczne i teoretyczne*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 498-502.

<sup>6</sup> Badacz opisuje również filmy, w których autorefleksyjność manifestuje się w intertekstualności.

<sup>7</sup> Zob. m.in. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.

<sup>8</sup> B. F. Kawin, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton University Press, New Jersey 1978.

<sup>9</sup> R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From „Don Quixote” to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1992.

<sup>10</sup> Pokrewnym przykładem może być w jakimś stopniu przywoływana przez Bilińskiego rozprawa *Movies about the Movies: Hollywood Reflected*, której autor opisuje amerykańskie filmy o Hollywood. Zob. C.

Ames, *Movies about the Movies: Hollywood Reflected*, The University Press of Kentucky, Lexington 1997.

<sup>11</sup> Autor uważa, że nie jest to wyłącznie domena polskiej kinematografii.

<sup>12</sup> T. Kłys, dz. cyt., s. 201. Autor przytacza tezy Artura Sandauera z *Samobójstwa Mitydatesa*.

## Robert Birkholc

Doktor nauk humanistycznych, asystent w Zakładzie Komparatystyki na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się przekładem intersemiotycznym i kategorią narracji w filmie i literaturze. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Tekstualiach”, „Kontekstach”, „Załączniku Kulturoznawczym”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Studia Europaea Gnesnensia”. Autor książki *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji za pośrednictwem filmu* (2019).

## Bibliografia

**Browarny, W.** (2002). *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

**Browarny, W.** (2006). Rozbieranie metafikcji. Z Wojciechem Browarnym rozmawiają Żaneta Nalewajk i Krzysztofa Krowiranda. *Tekstualia*, 7 (4), ss. 4-5.

**Kawin, B.** (1978). *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. New Jersey: Princeton University Press.

**Kłys, T.** (1999). *Film fikcji i jego dominanty*. Warszawa: Semper.

**Stoichita, V.** (2011). *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej* (tłum. K. Thiel-Jańczuk). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

### Keywords:

reflexivity;  
history of Polish  
cinema;  
metafiction

### Abstract

Robert Birkholc

### Polish-Style Self-Reflexivity

The article is a review of Paweł Biliński's book *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym [Cinema on Itself: Reflexivity in Polish Feature Film]* (2021). The reviewer points out that Biliński focuses on situations where reflexivity is manifested in the sphere of content, and not in the sphere of film form; he concentrates on other aspects of the issue than most film scholars interested in reflexivity. *Kinematograf o sobie...* is neither a dissertation in the field of cinema theory nor narratology; it is strictly

a book in film history. Biliński tries to outline the history of Polish reflexivity and to answer the question why Polish filmmakers – not only experimenters, but also directors of entertainment movies – made reflexive films. The reviewer discusses the structure of the book and points out its strengths and weaknesses. In his view, *Kinematograf o sobie...* is a book that can satisfy readers interested in the history of Polish cinema more than readers fascinated by the philosophical or narrative aspects of reflexivity.