

# Na manowcach przygody

Esej filmowy i polskie kino lat 70.

MIŁOSZ STELMACH

Namysł nad eseistycznymi możliwościami kina w ostatnich latach przybrał na sile <sup>1</sup>. Kierunek współczesnych poszukiwań – tak praktycznych, jak i teoretycznych – wyznacza zwłaszcza fenomen wideoeseistyki. Jest on (pomimo pewnych antycypacji) wynalazkiem epoki cyfrowej, która dokonała radykalnej egalitaryzacji audiowizualnego medium, przynosząc z jednej strony łatwe w obsłudze i powszechnie dostępne narzędzia do rejestracji i obróbki materiałów wideo, z drugiej zaś – bezprecedensowy dostęp widzów z całego świata do tego typu treści. Przemiany te w naturalny sposób sprawiają, że musimy poważnie przemyśleć dyskursywne możliwości języka filmu i nowe konteksty oraz sfery, w których może się on realizować.

Nie oznacza to jednak bynajmniej, że dopiero dziś medium filmowe (i naukowa refleksja nad nim) zaczyna odkrywać eseję jako formę przekazu audiowizualnego. Eseistyczne myślenie jest częścią kina od wielu dekad, nawet jeśli nie zawsze było ujmowane i analizowane w tych kategoriach. Przez długi czas było ono zwłaszcza domeną kina eksperymentalnego, poszukującego alternatyw dla skonwencjonalizowanych formuł, wyznaczających dość sztywne ramy zarówno kina fabularnego, jak i głównych typów dzieł niefikcyjnych. Mianem eseju filmowego zwykło określać się utwór o wysoce konceptualnej naturze, łączący różne style i porządki obrazowania w celu skonstruowania autorskiej, dyskursywnej wypowiedzi, kładącej nacisk na poruszaną problematykę i idee, a nie na bohaterów i ich losy, emocje czy stany. Najczęściej eseję filmową przybiera formę dzieła hybrydycznego, mieszającego inscenizację z materiałami dokumentalnymi oraz pozadiegetycznym komentarzem (np. w formie głosu z offu lub napisów) i posługującego się asocjacyjnym montażem, zrywającym z narracyjną ciągłością (zarówno czasoprzestrzenną jak i przyczynowo-skutkową) na rzecz swobodniejszej, bardziej mozaikowej, meandrującej logiki pojęciowej. O ile bowiem w kinie realistycznym montaż łączy ujęcia i zszywa filmową czasoprzestrzeń, o tyle w kinie modernistycznym często jego funkcja jest przeciwna – rozbija potoczność opowiadania i spójność fikcyjnego świata. Jak zauważa András Bálint Kovács: *filmy te mogą, ale nie muszą mieć koherentnej fabuły i niezależnie od tego, czy tak jest, ich głównym celem jest przedstawienie argumentacji autora, w której ewentualna historia pełni rolę ilustracji dla danych tez. Konstrukcją filmu w większym stopniu niż chronologia rządzi konceptualna logika wywodu* <sup>2</sup>.

Pierwiastek dyskursywny dominuje tu więc nad narracyjnym (właściwym dla kina fabularnego), ale także rejestracyjnym (stanowiącym podstawę dokumentu). Z tego powodu pojęcie eseju pojawiało się zazwyczaj tam, gdzie mowa była o zdolności kina do przekazania myśli, abstrakcji i filozoficznych pojęć.

Jednym z wczesnych apologetów eseistycznych możliwości kina, który wiązał z nimi wręcz przyszłość tego medium, był Alexandre Astruc. W swoich tekstach z późnych lat 40. przekonywał, że kino stało się *formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje, dokładnie tak, jak robi to dziś w eseju albo powieści*<sup>3</sup>. W tym samym artykule prognozował on, iż *nieodległy staje się dzień, kiedy każdy będzie miał w domu jakąś aparaturę projekcyjną i będzie chodził do księgarza na rogu po filmy pisane na jakikolwiek temat, w jakiegokolwiek formie: równie dobrze krytyki literackiej, powieści, jak i eseju o matematyce, historii albo o upadku obyczajów*<sup>4</sup>, zaś w innym miejscu stawiał sprawę nawet bardziej jednoznacznie: *Kino ma przyszłość tylko jeśli kamera ostatecznie zastąpi pióro – dlatego właśnie uważam, że jego język nie jest językiem fikcji czy reportażu, ale eseju*<sup>5</sup>.

Dziś prace Astruca, zwłaszcza jego koncepcja kamery-pióra jako środka indywidualnej, subiektywnej ekspresji poglądów twórcy filmowego, przywoływane są jako jeden z fundamentów powojennego kina modernistycznego, które najkrócej zdefiniował Rafał Syska, pisząc, że: *Modernizm stanowi więc w pewnym stopniu synonim kina autorskiego, ograniczonego jednak zarówno w perspektywie estetycznej, jak i temporalnej. Jeśli chodzi o to pierwsze ograniczenie, kino modernistyczne należało do praktyk filmu artystycznego, w których wyróżniona przez twórcę forma zwracała uwagę widza na sam proces opowiadania, a autorefleksyjność przekazu stawała się nierzadko kluczowym atrybutem fabuł. Kinowy modernizm był więc ze swej natury narcystyczny, autoteliczny i skierowany na dekonstrukcję klasycznych modeli dramaturgicznych. Promując narracyjny subiektywizm i samoświadomość, czerpał z doświadczeń filmowej (i nie tylko) awangardy, a niwelując walor emocjonalny filmu, wyróżniał wiele technik dystansacyjnych*<sup>6</sup>.

Nic więc dziwnego, że to właśnie w ramach modernistycznych poszukiwań lat 50. i 60. – obsesyjnie skupionych na postaci autora i jego osobistym stylu oraz poglądach – esej filmowy przeżywał okres silnego rozwoju. Promieniował on także na polskie kino, w którym jednak eseistyczny ferment na dobre ujawnił się dopiero w latach 70. Celem niniejszego tekstu jest wskazanie na ów nurt w późnomodernistycznym kinie polskim, stanowiącym pod tym względem część szerokiej formacji europejskiego kina, która w tej właśnie dekadzie uległa przesileniu.

### **Definityjna bezradność, czyli wrażenia z podróży**

Obowiązkową mantrą, od której zaczyna się większość opracowań na temat eseju filmowego, jest przekonanie o niemożności wypracowania jego jednoznacznej definicji. Pomimo kilku mniej lub bardziej przekonujących prób systematyzacji nie istnieją jasne ramy historyczne, formalne ani tym bardziej tematyczne i światopoglądowe, które pozwoliłyby zidentyfikować owo zjawisko jako spójny fenomen historycznofilmowy. Pod nieobecność obowiązującej wykładni dominuje więc raczej intuicyjne rozumienie eseju, uzupełnione o zestaw często powracających słów-kluczy, wskazujących na jego najbardziej charakterystyczne cechy. Jak pisze Bartosz Zajac: *Do tych cech zalicza się najczęściej hybrydyczność, autotematyzm, dyskursywność, kolażowość i związana z nią fragmentaryczność oraz oczywiście subiektywizm. W ten sposób esej staje się bardzo pojemnym „gatunkiem”, do którego można z powodzeniem zaliczyć pokaźną część historii kina niefikcjonalnego,*

*poczynając od symfonii miejskich, a kończąc na dokumentach Michaela Moore'a, jak również filmy fabularne nowej fali lat 60., niezależnie od tego, czy będą to dzieła Godarda czy, dajmy na to, Rohmera*<sup>7</sup>.

Wydaje się jednak, że w tym wypadku definicyjna bezradność nie jest bynajmniej dowodem słabości naukowych wysiłków badaczy bądź pochodną historycznej i geograficznej rozpiętości zjawiska, ale wypływa z samej natury eseju, z założenia wymykającego się gatunkowym czy formalnym kategoryzacjom. *Esej jest zakładnikiem własnej etymologii* – pisze Stanisław Liguziński – *oznacza próbę, podejmowaną wciąż na nowo bez powodzenia; eksperyment, który nie może się powieść; odcinek pilotażowy, który nie znajdzie kontynuacji. Eseiści porusza się zawsze naokoło, objazdem, drogą powiatową – traktując cel jako wymówkę dla chłonięcia wrażeń z podróży*<sup>8</sup>. Dodaje też, że *esej jest gatunkiem, którego środowiskiem naturalnym jest granica*<sup>9</sup>. Jakakolwiek próba ujęcia tego zjawiska w karby ścisłej definicji oznaczałaby zatem jego ograniczenie i głębokie niezrozumienie – zamiast objaśniać przedmiot badań, zamykałaby oczy na jego różnorodność, wielopostaciowość i migotliwość.

Tymczasem pozostawienie sprawy otwartą przeciwnie – zgodne jest z duchem eseistyki, która sama także stara się być niedefinitywna. Jak bowiem pisał Robert Musil w monumentalnej powieści *Człowiek bez właściwości: esej w kolejnych odcinkach oświeśla przedmiot z wielu stron, nie ogarniając go całkowicie (bo temat całkowicie ogarnięty traci naraz swój szeroki zakres i topnieje do rozmiarów pojęcia)*<sup>10</sup>. Austriacki pisarz nazywał eseistów *mistrzami pulsującego życia*. Pisał, że *królestwo ich leży pomiędzy religią a wiedzą, pomiędzy przykładem a teorią, pomiędzy tym, co nazywa się „amor intellectualis”, a poezją. Są to święci z religią albo bez niej, a niekiedy po prostu ludzie, którzy zblądzili na manowce przygody*<sup>11</sup>. Ukuł on nawet pojęcie „eseizmu” jako swoistej filozofii życiowej, cechującej osoby, w których usposobieniu *było coś, co w sposób rozpraszający, paraliżujący i rozbrajający sprzeciwiało się logicznej systematyzacji, jednoznacznej woli oraz bodźcom ambicji, zwróconym w jednym określonym kierunku*<sup>12</sup>.

Badacz eseju powinien więc poniekąd sam stać się eseistą, a przynajmniej zrozumieć jego wrażliwość – musi oświeślać przedmiot swoich dociekań z różnych stron, nie ogarniając go całkowicie, aby nie stopniał do rozmiarów pojęcia; musi w sposób rozpraszający, paraliżujący i rozbrajający sprzeciwiać się logicznej systematyzacji; musi poruszać się między przykładem a teorią; balansować między intelektualnymi wyjaśnieniami a poetyckimi metaforami; musi pozwolić sobie zblądzić na manowce przygody i chłonać wrażenia z tej przygody. Z oczywistych względów zatem niniejszy tekst nie może aspirować do miana wyczerpującej i systematycznej analizy eseistycznych tendencji i chwytów w polskim kinie lat 70. Stanowi on raczej garść uwag i spostrzeżeń, których celem jest zidentyfikowanie i docenienie tego trybu narracji w rodzimej kinematografii.

### **Esej jako gatunek modernistyczny**

Powróćmy teraz do odroczonej na chwilę tezy, że esej filmowy był szczególnie blisko związany z powojennym kinem modernistycznym. Jej uzasadnienie wypada zacząć od przypomnienia, że pojawienie się takiego gatunku jak esej literacki, za którego twórcę zwyczajowo uznaje się renesansowego pisarza Michela Mon-

taigne'a (od tytułu jego *Prób*, czyli właśnie *Essais*, wydanych po raz pierwszy w 1580 r.), wielu badaczy interpretuje jako wyraz nowej epoki. W tym ujęciu esej jest nieodrodnym dzieckiem nowożytności, która zaczęła zgłębiać podmiotowe „ja” jednostki w formie zsubiektywizowanej, meandrującej narracji właściwej dla tego gatunku. XX-wieczny modernizm możemy potraktować jako odległą konsekwencję i daleko posuniętą intensyfikację tego procesu, skutkującą afirmacją subiektywnego spojrzenia, dekonstrukcją tradycyjnych form artystycznych i sceptycyzmem co do możliwości jednoznacznego poznania otaczającego nas świata. Nic dziwnego, że pojawia się w tak istotnej roli właśnie w *Człowieku bez właściwości* Musila, stanowiącym powieściową summę wczesnodwudziestowiecznej nowoczesności.

Powyższe cechy charakteryzują zarówno esej, jak też inne przejawy sztuki nowoczesnej – w tym modernistyczne kino, rozkwitające w swojej wczesnej formie w latach 20. pod postacią różnych szkół narodowych (francuski impresjonizm, niemiecki ekspresjonizm, radziecka szkoła montażu) oraz różnorodnych poszukiwań awangardzystów, zaś swój szczyt osiągające w nowofalowych ruchach lat 60. Ono także zmierzało w kierunku conceptualnej, autorskiej i subiektywnej wypowiedzi, która niejednoznaczność i poznawczy sceptycyzm właściwy dla całej formacji demonstrowała na poziomie formy oraz treści.

Nic więc dziwnego, że tak często filmy twórców modernistycznych określano mniej lub bardziej precyzyjnie esejami. Jako przykład (jak zwykle) posłużyć może kino francuskie lat 50. i 60. – od poprzedzających (i poniekąd zapowiadających) Nową Falę niefikcyjnych filmów Alaina Resnais'go, Agnès Vardy czy Chrisa Markera (uważanego często za ojca chrzestnego filmowej eseistyki. André Bazin w 1958 r. wprost nazwał jego *List z Syberii* esejem, *pojmany tak samo jak w literaturze*<sup>13</sup>, później mianem tym często określano takie dzieła jak *Tajemnica Koumiko* z 1965 r. czy *Bez słońca* z 1983 r.) po eksperymentalne dzieła Jean-Luca Godarda, zwłaszcza te pochodzące z drugiej połowy lat 60. i początku lat 70. i stworzone wspólnie z Jean-Pierre'em Gorinem w ramach Le Groupe DzigaVertov<sup>14</sup>.

Chociaż francuskie kino zdominowało dyskurs na temat filmowego modernizmu, także w innych krajach znajdziemy bez problemu znaczące nazwiska reżyserów eksperymentujących z eseistycznym trybem wypowiedzi. Taki charakter mają np. filmy Vilgota Sjömana (zwłaszcza jego głośny dyptyk *Jestem ciekawa* z lat 1967-1968), oryginalne, conceptualne biografie Hansa-Jürgena Syberberga (*Ludwig – Requiem dla dziewiczego króla* /1972/; *Karl May* /1974/; *Hitler – film z Niemiec* /1977/), kontestujące, ekscentryczne dzieła Dušana Makavejeva (*Sprawa miłosna albo tragedia telefonistki* /1967/ czy *WR – tajemnice organizmu* /1971/) czy bardziej intelektualne i politycznie zaangażowane prace Alexandra Klugego (np. *Mocny Ferdynand* /1976/ lub *Patriotka* /1979/). Oczywiście przykładów znajdziemy znacznie więcej, już jednak te wymienione powyżej wskazują z jednej strony na wagę formuły eseju, z której korzystali niektórzy kluczowi autorzy europejskiego kina tego okresu, z drugiej zaś na jego niejednorodność, wynikającą z odmienności ich doświadczeń, temperamentów i stylistyk.

Wprawdzie Sławomir Bobowski pisał, że to „nowa fala” wprowadziła do *genologii filmowej nowy gatunek, esej*<sup>15</sup>, a Kovács nawet zapewniał, że *esej filmowy jest czysto późnomodernistycznym wytworem*<sup>16</sup>, jednak dokładniejszy ogląd historii gatunku wykazuje, że jego historia jest starsza. Jak większość modernistycznych chwytów i formuł, ma on swoje źródła już w kinie niemy (zwłaszcza w twórczo-



*Iluminacja*, reż. Krzysztof Zanussi (1973)

ści radzieckich montażyistów, z Dzigą Wiertowem na czele), zaś za jego pierwszego teoretyka (i autora tego terminu) uznaje się powszechnie Hansa Richtera, który w 1940 r. pisał o eseju jako nowym typie dokumentalistyki, której ambicją jest wizualizacja myśli na ekranie<sup>17</sup>. Prawdą jest jednak, że szczególnie intensywnie rozwija się on w późnych latach 60. i kolejnej dekadzie. Zwłaszcza silne upolitycznienie zachodnioeuropejskiego modernistycznego kina po 1968 r. pobudziło rozwój tej formuły, która najlepiej sprawdza się w polityczno-społecznych sporach i deliberacjach, o czym świadczą choćby wspomniane filmy Godarda i Gorina, Syberberga czy Klugego.

Za jednego z naczelných praktyków i teoretyków eseju filmowego uznaje Alexandra Klugego niemiecka filmoznawczyni Margarete Wach, która nie wdając się w rozważania o pierwszeństwie, określa tę formę za *być może najbardziej charakterystyczny gatunek Nowych Fal*<sup>18</sup>. Twórczość i poglądy reżysera *Pożegnania z dniem wczorajszym* (1966) zestawia ona z dwoma przykładami wschodnioeuropejskiego eseju – *WR – tajemnicami organizmu* Dušana Makavejeva oraz *Iluminacja*

(1973) Krzysztofa Zanussiego. Tym samym wpisując się w rozwijającą się w ostatnich latach dyskusję na temat miejsca kina zza żelaznej kurtyny na mapie globalnego modernizmu, utożsamianego przeważnie z nowofalowymi tendencjami. Cały tom, z którego pochodzi jej esej, stanowi próbę przemyślenia na nowo kategorii *polskiej Nowej Fali*, czyli, powiedzmy, *filmów lat 60. i pierwszej połowy lat 70. XX wieku, które zgodnie z postulatami Nowej Fali zagęszczały własne polityki autorskie spoza polskiego kina głównego nurtu, tworząc awangardowe sygnatury*<sup>19</sup>.

Jednym z dowodów na twórcze podjęcie modernistycznych praktyk przez polskich twórców, silnie rezonujących z zachodnioeuropejskimi trendami tego okresu, jest właśnie lokalna odmiana filmu eseistycznego. Rozwijał się on dość bujnie w pierwszej połowie lat 70., czyli okresie, który Wach – przez analogię do francuskiej periodyzacji – nazywa „drugą falą”, a dla którego ja proponuję określenie: późny modernizm<sup>20</sup>. Zgodnie z tendencjami w kinie światowym występował on w dwóch zasadniczych wariantach, które postaram się krótko przedstawić i scharakteryzować, poszerzając refleksję niemieckiej filmoznawczyni, ograniczoną do jednego tytułu.

### Wariant pierwszy – ucieczka od fikcji

Wybór przez Margarete Wach *Iluminacji* jako głównego przedmiotu zainteresowania nie jest zaskakujący. Film Zanussiego zwyczajowo jest opisywany w polskim piśmiennictwie jako wzorcowa dla całego zjawiska, *radikalna próba eseju filmowego*<sup>21</sup>, który fikcyjną opowieść o losach młodego intelektualisty Franciszka Retmana uzupełnia o materiały dokumentalne, popularnonaukowe oraz dyskursywne zabiegi burzące jednolitość świata przedstawionego. Złożoność tej konstrukcji Wach tak opisuje: *struktura narracyjna filmu miała być nośnikiem zarówno podzielonej na fragmenty, epizodycznej dramaturgii fabuły filmu, jak również abstrakcyjnej, dyskursywnej płaszczyzny wyjątkowego dzieła. Jego narrację Zanussi określił jako „rozdartą” i widział w tym kontynuację swoich formalnych eksperymentów ze „Struktury kryształu”. W dopasowaniu złożonej formy do treści łączy on fikcyjną fabułę z komponentami dyskursywnymi, które uzupełniają tę pierwszą pod względem dramaturgicznym, a równocześnie wynoszą ją do rangi rozprawy intelektualnej: wypowiedzi znanych naukowców przed kamerą (...), nagrania improwizowanych debat młodych fizyków, fragmenty kronik filmowych czy opisy eksperymentów medycznych z filmów edukacyjnych tworzą w „Iluminacji” mozaikę pozornie odmiennych części składowych, które w zestawieniu równają się naukowemu traktatowi na temat możliwości i granic ludzkiego poznania. Ścisłe dyskursywne zazębianie formy i treści wydaje się czynić z tych cytatów dokumentalne przypisy do tekstu głównego fikcjonalnej fabuły. To zabieg, w którym reżyser stosuje formalny zbiór reguł rozpraw naukowych na swoim materiale, przez co również akcja filmu włączana jest w łańcuch argumentacyjny reżysera*<sup>22</sup>.

Strategia Zanussiego wyznacza w ten sposób modelową realizację pierwszego wariantu filmowej eseistyki. Jego źródłem i formalną podstawą jest fikcyjna historia, której spójność zostaje jednak zaburzona na poziomie struktury dzieła. W takim wypadku destabilizacja fikcyjnego świata przejawia się nie tylko w autotematycznych zabiegach, eliptycznej narracji czy poluzowaniu przyczynowo-skutkowych więzów (którymi to chwytami posługuje się także „typowy” film

modernistyczny), ale także we wprowadzeniu wspomnianych „komponentów dyskursywnych”, przenoszących ciężar dzieła z poziomu fabuły na poziom enuncjacji, eksponujący autorską wypowiedź, w mniejszym stopniu ukrytą za postawami lub działaniami postaci. To gest artystyczny, ale też poznawczy i etyczny – kwestionujący możliwość przedstawienia złożonych problemów za pomocą koherentnej fikcyjnej historii i sygnalizujący wzięcie osobistej odpowiedzialności za filmową wypowiedź.

Podobne wnioski płyną z lektury wcześniejszego o dwa lata dzieła Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971). Autor sam zresztą posługiwał się terminem „autobiograficznego eseju filmowego” w odniesieniu do tego dzieła. *Byłem zdumiony, gdy Zanussi po nakręceniu „Iluminacji” oświadczył, że właśnie wynalazł esej filmowy* – wspominał po latach <sup>23</sup>, kładąc nacisk na osobisty, „pierwszoosobowy” charakter wypowiedzi filmowej, w której meandrująca narracja podporządkowana jest osobistym przeżyciom bohatera/narratora/autora (portretowanego przez Andrzeja Łapickiego, będącego wyraźnie inkarnacją samego Konwickiego), a nie przyczynowo-skutkowej logice fikcyjnych wydarzeń. Jak podsumowuje Tadeusz Lubelski, *jest to kolaż łączący elementy najróżniejszej natury: reportaż (m.in. z rzeźni i z pochodu pierwszomajowego w Warszawie w 1971 roku), fabularną rekonstrukcję wspomnień z podwileńskiego dzieciństwa (scena śmierci ojca), a także z najświeższej przeszłości (jak pożegnanie na dworcu żydowskich przyjaciół, opuszczających Polskę w wyniku nagonki antysemitkiej w 1968 roku), nawet cudzy film (etiudę Stanisława Latały „Święta rodzina”), przede wszystkim zaś – tworzone w wyobraźni sceny, które nie mogłyby się rozegrać w rzeczywistości, ponieważ biorą w nich udział ludzie umarli, duchy* <sup>24</sup>. Eseizm *Jak daleko stąd, jak blisko* nie przyjmuje więc charakteru quasi-naukowej rozprawy, którą zaproponował Zanussi, ale raczej objawia się w wyeksponowaniu osobistej perspektywy, w której wspomnienia, przeżycia, pragnienia i wyobrażenia autora-bohatera zyskują autonomię, kwestionując fikcyjną strukturę dzieła.

To narracyjne rozdarcie stanie się stałym elementem późnych dzieł Konwickiego. Taką funkcję pełnią np. zdjęcia współczesne i poezja Czesława Miłosza, wplecione w tkanekę *Doliny Issy* (1982) i uzupełniające adaptację powieści o kontekst biograficzny jej autora. Jeszcze bardziej patchworkowy charakter przyjmuje *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (1989), w której obok scen z dramatu i biograficznej ramy, wpisującej postać samego poety w świat przedstawiony, znalazły się także nakręcone współcześnie materiały dokumentalne korespondujące z duchem i narodową tematyką adaptowanego dramatu Mickiewicza. W ten sposób *Lawa...* staje się zarówno tytułową „opowieścią o *Dziadach*”, jak też próbą dyskursywnego zestawienia idei Mickiewicza z problemami i dylematami współczesnej Polski okresu transformacji gospodarczo-ustrojowej.

Oba ostatnie przykłady pokazują, że elementy eseistyczne mogą występować w dziele fikcyjnym z różnym natężeniem. Nie każdy film musi tak radykalnie rozbijać narracyjną koherencję i strukturę fabularnych wydarzeń, jak robi to *Iluminacja*. Niektórzy twórcy w sposób ostrożniejszy lub bardziej wybiórczy wprowadzają do swoich obrazów eseistyczne wtręty – swego rodzaju dygresje albo notatki na marginesie właściwego dzieła. Bywają one często podporządkowane głównej linii fabularnej, ale jednak rozbijają potoczystość opowiadania i kwestionują jednoznaczność przedstawionego świata. Przykładami tego typu zabiegów

w omawianym okresie są choćby niektóre sceny (i tak eklektycznego) *Pilata i innych* (1972) Andrzeja Wajdy (np. „wywiad” z baranem prowadzącym stado w sekwencji otwierającej, przeprowadzany przez samego reżysera, po raz pierwszy występującego we własnym filmie), przerywniki z francuskimi reklamami produktów konsumpcyjnych pojawiające się w *Rewizji osobistej* (1972) Andrzeja Kostenki i Witolda Leszczyńskiego, doszukowane po latach ujęcia Warszawy towarzyszące głosowi z offu w zmontowanej dopiero w 1987 r. wersji filmu Andrzeja Żuławskiego *Na srebrnym globie* (wymuszone wprawdzie lukami w materiale właściwego filmu powstałymi na skutek przerwania produkcji, ale przecież można wyobrazić sobie inne sposoby rozwiązania tego problemu, a zwłaszcza pominięcie osobistego komponentu komentarza).

Z lat 80. pochodzi także wzorcowa dla tego typu eseistycznego wzbogacenia fikcyjnego materiału sekwencja montażowa towarzysząca wyjściu protagonisty *Fortu 13* (1984) Grzegorza Królikiewicza z podziemi tytułowej fortecy, oddająca natłok wrażeń zmysłowych po ustaniu długotrwałej deprivacji sensorycznej. Po wielu miesiącach spędzonych w ciemności i samotności po raz pierwszy ujrzał on świat zewnętrzny, zaś szybki montaż różnych materiałów wizualnych (zdjęć z epoki, wizualizacji procesów fizjologicznych, fragmentów dzieł malarskich, ale także abstrakcyjnej gry kolorów) tworzy swego rodzaju eseistyczny kolaż, wieńczący film i prezentujący na poziomie dyskursywnym wrażenia emocjonalne bohatera – chaos, rozbitcie i wszechobecność niepowiązanych ze sobą obrazów.

### Wariant drugi – ucieczka od rejestracji

Wszystkie wymienione powyżej przykłady – niezależnie od ich wewnętrznego zróżnicowania – stanowią swego rodzaju ucieczkę od fikcjonalności i kojarzonego z nią maskowania instancji nadawczej, od podporządkowania struktury wymogom dramaturgii oraz od skupienia na postaciach i ich perypetiach zamiast na myślach bądź pojęciach. Remedium na te problemy ma być element dyskursywny, w tym wprowadzenie do tkanki dzieła elementów niefikcjonalnych.

Możemy jednak wyobrazić sobie także trajektorię przeciwną, czyli wykorzystanie eseistycznej strategii do przekroczenia ograniczeń klasycznego kina dokumentalnego, z jego (niemożliwym ostatecznie do spełnienia) przymusem naturalności, faktografii i rejestracji. Wówczas twórca także stara się stworzyć dyskursywną i niejednoznaczną strukturę, niepodyktowaną chronologią ani logiką opowieści, ale tworzącą mozaikę faktów, punktów widzenia, materiałów różnego pochodzenia, które zamiast tematu oraz faktografii uprzywilejowują instancję autorską oraz formę samego dzieła. Przypomnijmy, że do klasyki eseju filmowego zalicza się przeważnie niefikcjonalne dzieła Chrisa Markera czy Alaina Resnais’go, zaś Hans Richter, jako pierwszy opisując ten koncept, rozumiał go jako specyficzną formę dokumentalistyki, nieskrępowaną jednak wymogami ścisłej rejestracji zastanej rzeczywistości: *Esej filmowy w swoich dążeniach do wizualizacji niewidzialnego świata wyobraźni, myśli i idei, może korzystać z nieporównanie większego zasobu środków wyrazu niż czysty film dokumentalny. Filmowy eseista nie jest skrepowany przez konieczność przedstawienia zewnętrznych okoliczności oraz trzymania się chronologii, ale przeciwnie, musi wykorzystywać materiały każdego pochodzenia, poruszając się swobodnie w czasie*



*i przestrzeni. Może on na przykład przechodzić od obiektywnej reprezentacji do fantastycznej alegorii, a stamtąd do inscenizacji; może portretować wszystko co zmarłe lub żywe, to co sztuczne i naturalne, wykorzystując wszelkie istniejące lub możliwe do wymyślenia materiały, tak długo, jak długo służą one uwidocznieniu podstawowej idei dzieła*<sup>25</sup>.

Spełnienie tych postulatów także odnajdziemy w polskim kinie lat 70. pod postacią zjawiska, które w literaturze przedmiotu często określa się mianem dokumentu kreacyjnego. Ten ciężko definiowalny *gatunek paradoksalny*<sup>26</sup> (co sugeruje już sam termin) sytuuje się między dokumentem i fabułą, przeważnie łącząc inscenizację i autentyczną rejestrację, zaś jego układ wynika raczej z logiki skojarzeń i porządku wyvodu niż chronologii. W *Słowniku filmu* Agnieszka Morstin-Popławska definiowała dokument kreacyjny jako film, którego *twórca, zmierzając do ukazania własnej wizji rejestrowanej rzeczywistości, operuje środkami ekspresji artystycznej zapożyczonymi z kina fabularnego. W sferze wizualnej polega to np. na zastosowaniu zwolnionych lub nakładanych zdjęć bądź nietypowych planów i punktów widzenia, w sferze dźwiękowej na deformacji głosu i wreszcie na zaskakujących rozwiązaniach montażowych. Nurt kreacyjny jest niezwykle reprezentatywny dla polskiego kina dokumentalnego, a pojawił się w nim w latach 70. za sprawą takich twórców, jak P. Szulkin, G. Królikiewicz, M. Koterski i najbardziej radykalnego „krecjonisty”, W. Wiszniewskiego*<sup>27</sup>.

Znaczną część filmów określanych tym mianem – krótkich metraży realizowanych przeważnie w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych lub tamtejszym Studiu Małych Form Se-Ma-For – możemy w istocie zidentyfikować jako eseje. Ich autorzy (do wymienionych wyżej należy z pewnością dodać jeszcze nazwisko Bogdana Dziworskiego) konstruowali autorską wypowiedź z różnego typu materiałów, w kreacyjny sposób korzystając z materiałów archiwalnych, wywiadów, komentarza z offu, elementów fikcjonalnych i ekspresyjnej, nieprzezroczywej warstwy wizualnej. Tadeusz Lubelski wprost pisze o Wojciechu Wiszniewskim, że *po portretach przodowników pracy z epoki stalinowskiej reżyser wypracował formułę syntetycznego eseju, zderzającego tradycję z obrazem współczesności*<sup>28</sup>.

Już we wspomnianych filmach o przodownikach pracy – Bernardzie Bugdole (*Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*, 1973) oraz Wandzie Gościńskiej (*Wanda Gościńska włóknianka*, 1975) – w kreacyjny sposób przetwarzał on rzeczywistość oraz dekonstruował stalinowskie mity, ale pełnię eseistycznej formuły osiągnął w dwóch dziełach pochodzących z 1976 r. W *Elementarzu*, projektowanym początkowo jako film oświatowy o Marianie Falskim, stworzył on fikcyjny (w filmie nie ma ani jednego niezainscenizowanego ujęcia), ale niefabularny dyskurs, którego tematem była polskość oraz patriotyzm i jego współczesne rozumienie. Bliżej formuły dokumentu był *Stolarz*, prezentujący poprzez postać tytułowego praskiego rzemieślnika XX-wieczną historię Polski. Sceny z warsztatu reżyser zestawił z materiałami archiwalnymi, budując kontrast między burzliwymi procesami dziejowymi a stałością zawodu głównego bohatera. Wymowę i charakter filmu komplikuje jednak fakt, że był on postacią fikcyjną, niejako syntezą polskiego robotnika i jego losów, zaś jego kwestie czytał z offu znany aktor Jan Himilbach.

Tego typu filmy (podobnie jak inne dokumenty kreacyjne – np. *Sceny narciarskie z Franzem Klammerem* /1980/ czy *Wdech – wydech* /1981/ Dziworskiego lub *Prekursor* /1988/ Grzegorza Królikiewicza) sprawiają, że zaczerpnięty z rzeczywistości

temat zostaje podporządkowany podmiotowej wypowiedzi autora. W swojej heteronomii wykorzystanych materiałów i środków zyskuje on tym samym nieuchronnie wymiar autotematyczny, problematyzując zdolność kina dokumentalnego do przekazania lub opisanie rzeczywistości. Podobnie jak esej, którego podstawą i punktem wyjścia jest fabuła, dąży do przełamania fikcjonalności, tak esej dokumentalny stanowi estetyczne, ideologiczne i epistemologiczne wyzwanie dla pojęcia autentyczności i prawdy w kinie. Zamiast mówić „taka jest rzeczywistość”, stara się on zaprezentować różne punkty widzenia, wariantowość ujęć i niejednoznaczność ocen, przekładając się zarówno na treść, jak i formę wspomnianych dzieł.

Powyższe próby scharakteryzowania eseju filmowego oraz jego późnomodernistycznych realizacji w polskim kinie mogą się wydawać szkieletowe i ogólnikowe. Wydaje się jednak, że takie muszą pozostać – nie tylko przez brak miejsca do pełnego omówienia dość rozległego zjawiska, ale także przez wspomnianą niemożność zamknięcia z natury wielopostaciowego gatunku w wiążących definicjach i obserwacjach. Sama różnorodność przywołanych przykładów przypomina, jak dalece zindywidualizowane są poszczególne eseje (nie tylko filmowe). Jak bowiem pisze badacz tego fenomenu, przypominając jego francuski źródłosłów: *Kino eseistyczne zwykło się więc utożsamiać z zacieraniem granic między fikcją i dokumentem, naciskiem na dyskurs i sięganiem po techniki określane mianem brechtowskich. (...) Ostatecznie jednak konkluzja pozostaje taka, że każdy pojedynczy eseistyczny tekst filmowy generuje swoją własną poetykę. Esaj jest bowiem próbą (fr. *essai*) polegającą na skrajnie subiektywnym podejmowaniu zagadnienia, mierzeniu się z nim w kategoriach osobistego doświadczenia odzwierciedlonego w stylistycznych idiosynkrazjach*<sup>29</sup>.

Podobnie ciężko sprowadzać do jednego mianownika funkcje filmowego eseju, wykorzystywanego zarówno w celach estetycznych, politycznych czy filozoficznych, a tym bardziej jego cechy stylistyczne i formalne, niejako wynajdowane na nowo w każdym dziele. Tym, co być może jednoczy przywołane wyżej różne odmiany kinowej eseistyki, jest przypomniana przez Wach koncepcja „antagonistycznego realizmu” Alexandra Kluge, w myśl której esej jako forma dyskursywna stawia na luki poznawcze, odsłania warsztat filmowca i dzięki tej otwartości i nieodokreśloności pozwala na emancypację pasywnego widza oraz wytworzenie sytuacji dialogu, w której odbiorca jest współtwórcą znaczeń<sup>30</sup>.

W tym ujęciu eseistyka jest szansą na wyzwolenie od sztywnych narracji i jednoznaczności sensów na rzecz swobodniejszej gry znaczeń, niezależnie od tego, czy jego podstawą jest sytuacja fabularna czy dokumentalna. Choć kojarzony z formą trudną, a przez to elitarną i hermetyczną, w istocie stanowi on krok ku demokratyzacji medium i ustanowienie bardziej bezpośredniej, dyskursywnej więzi między autorem a jego widzem, który sam musi odnaleźć się w niejednorodnej strukturze eseju.

MIŁOSZ STELMACH

Autor uzyskał środki finansowe w ramach finansowania stypendium doktorskiego z Narodowego Centrum Nauki, projekt nr 2017/24/T/HS2/00277

- <sup>1</sup> Świadczy o tym choćby liczba książkowych publikacji poświęconych temu zjawisku. Zob. T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, Oxford – New York 2011; D. Montero, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Peter Lang, Oxford – New York 2012; L. Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, Oxford University Press, Oxford – New York 2017; *Essays on the Essay Film*, red. N. M. Alter, T. Corrigan Columbia University Press, New York 2017.
- <sup>2</sup> A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950-1980*, Chicago University Press, Chicago and London 2007, s. 117.
- <sup>3</sup> A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 63.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 63-64.
- <sup>5</sup> A. Astruc, *The Future of Cinema*, tłum. S. Rebate, w: *Essays on the Essay Film*, dz. cyt., s. 96.
- <sup>6</sup> R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 142.
- <sup>7</sup> B. Zając, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 75.
- <sup>8</sup> S. Liguziński, *Wideoesej. Zapiski na marginesach*, „Ekran” 2012, nr 6, s. 76.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 77.
- <sup>10</sup> R. Musil, *Człowiek bez właściwości. Tom I*, tłum. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1971, s. 316.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 321.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 320.
- <sup>13</sup> A. Bazin, *Bazin on Marker*, tłum. D. Kehr, *Essays on the Essay Film*, dz. cyt., s. 103.
- <sup>14</sup> Słowa eseju w kontekście wszystkich wymienionych powyżej twórców używa choćby Tadeusz Lubelski, zob. *W cieniu „Nouvelle Vague”*. *Essays on the Essay Film, Historia kina, Tom 3. Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 65-143.
- <sup>15</sup> S. Bobowski, *O eseju filmowym. Na przykładzie Iluminacji Krzysztofa Zanussiego*, w: *Film – krytyka i estetyka*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991, s. 172.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> H. Richter, *The Film Essay. A New Type of Documentary Film*, tłum. M. P. Alter, w: *Essays on Essay Film*, dz. cyt., s. 91.
- <sup>18</sup> M. Wach, *Esej jako gatunek filmowy Nowych Fal: Kluge – Zanussi – Makavejev*, tłum. M. Kryś, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. M. Wach, A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2018, s. 257.
- <sup>19</sup> M. Wach, *Słowo wstępne*, tłum. M. Kryś, w: tamże, s. 6.
- <sup>20</sup> Zob. M. Stelmach, *Późny styl, czyli jak filmowy modernizm przeżywał swój własny koniec*, „Pleograf” 2017, nr 4, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/nowy-kanon/10/pozny-styl-czyli-jak-filmowy-modernizm-przezywawal-swoj-wlasny-koniec/619> (dostęp: 19.11.2018).
- <sup>21</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 304.
- <sup>22</sup> M. Wach, *Esej jako gatunek...*, dz. cyt., s. 271.
- <sup>23</sup> S. Bereś, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 153.
- <sup>24</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, dz. cyt., s. 333.
- <sup>25</sup> H. Richter, dz. cyt., s. 91-92.
- <sup>26</sup> Zob. S. Czyżewski, *Dokument kreacyjny – gatunek paradoksalny – Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Ł. Ronduda, B. Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 196-206.
- <sup>27</sup> A. Morstin-Popławska, *Dokumentalny film*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, s. 46.
- <sup>28</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 372.
- <sup>29</sup> B. Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, w: R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka (red.), *Paradygmaty współczesnego kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 100.
- <sup>30</sup> M. Wach, *Esej jako gatunek filmowy Nowych Fal: Kluge – Zanussi – Makavejev*, dz. cyt., s. 265.