

„Kwartalnik Filmowy” nr 110 (2020)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.355>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Urszula Makowska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

<https://orcid.org/0000-0002-3732-5680>

Procent romantyzmu w romantyzmie

Słowa kluczowe:

film polski;
romantyzm;
filozofia i film;
historia i film

Abstrakt

Książka Marcina Marona *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990* (2019) prezentuje interpretacje jedenastu filmów, których fabuła dotyczy wydarzeń rozgrywających się między rokiem 1789 a 1849; niektóre z nich są ekranizacjami literatury romantycznej. Wyznacznikami romantyzmu okazują się tu poglądy filozoficzne, głównie kręgu jenajskiego, oraz zjawiska historyczne kształtujące ich przyswojenie i aktywizację. Filmy zostały omówione w ostatniej części pracy na tle recepcji romantyzmu w czasach PRL. Książka Marona, nieco statyczna w ścisłym przestrzeganiu ograniczeń chronologicznych i kompozycyjnych, dynamizuje się jednak w lekturze, prowokując do pytań wykraczających zarówno poza ramy czasowe przyjęte przez autora, jak i wyznaczony tu krąg problemów.



Nie wiem, czy Marcin Maron, autor książki *Romantyzm i kino*, odczuwa jakikolwiek związek z pokoleniem Adasia Miau-czyńskiego i czy również chorował na romantyzm. Jeśli uległ tej przypadłości, to znalazł na nią remedium w postaci bardzo sumiennych i gruntownych badań naukowych, z jasno wyznaczonym celem i świadomością przyjętej metodologii¹. Podjęty w pracy temat ograniczył podwójną ramą chronologiczną. Po pierwsze, skupił się tylko na produkcji czasów PRL, co zapowiada podtytuł jego monumentalnej (ponad 500-stronicowej) pracy: *Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*. Po drugie, dobór dzieł filmowych podporządkował kryterium odniesienia fabuły do czasu historycznego – od rewolucji francuskiej do Wiosny Ludów, dodając adaptacje (w szerokim rozumieniu) utworów literatury romantyzmu. Wbrew pozorom postawił przed sobą zadanie znacznie trudniejsze niż tropienie motywów, wątków czy chwytów należących do jednej epoki w materiale przynależącym do innej, późniejszej o ponad sto lat, czego licznych przykładów dostarczała przecież polska kinematografia, poczynawszy od *Niewinnych czarodziejów*, a na *Dniu świra* skończywszy. Ale, z drugiej strony, pozbawił tym samym i siebie, i czytelnika niespodzianek czy zaskakujących odkryć.

Książka składa się z trzech części poprzedzonych rzeczowym wstępem. W pierwszej, zatytułowanej *Metody i idee*, autor prezentuje pojęcia, którymi będzie się posługiwał, w tym kategorię światopoglądu rozumianego zgodnie z koncepcją Wilhelma Diltheya jako *wytwór duchowy, czyli kulturowy, w którego zakres wchodzi: wiedza o świecie, ideały i normy* (s. 16-17). Wśród idei i wyobrażeń konstytutywnych dla światopoglądu romantycznego i definiujących jego istotę wyróżnia: historię, naturę, wolność, ironię i sztukę. Za podstawę metodologiczną przyjmuje hermeneutykę Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura. W dalszym ciągu uwag wprowadzających Maron uzasadnia dobór analizowanych dzieł, o którym zadecydowała, oprócz wspomnianych chronologicznych kryteriów romantyzmu, poetyka filmów. Można ją określić jako *zbliżoną do poetyki utworów romantycznych*. Chodzi tu na przykład o: *wykorzystanie elementów dramatu romantycznego, nawiązania do ballady romantycznej, zastosowania form introspekcji, estetyki frenezji, ironii oraz o intertekstualność* (s. 27). Ostatnim kryterium przy selekcji filmów była *ich jakość artystyczna – ideowa i formalna* (s. 28).

Kolejnych prawie 80 stron Maron poświęcił szczegółowemu omówieniu owych pojęć, kluczowych dla przyjętego porządku interpretacyjnego. Skupił się zwłaszcza na pismach filozofów, słusznie wychodząc z założenia, że stanowią one najbardziej uniwersalną bazę dla próby rekonstrukcji światopoglądu romantycznego, a ich odczytanie podlega zmianom w mniejszym stopniu niż odbiór literatury². Można odnieść wrażenie, że w tej części autor prowadzi czytelnika śladem własnych lektur i badań, wymagając od niego prawie takiego samego wysiłku,

jaki był jego udziałem przy dokonywaniu ostatecznych ustaleń. Czytelnik leniwy (albo zorientowany w problematyce romantycznej) może, rzecz jasna, pójść ścieżką na skróty, przeskoczyć od razu do rozdziałów stanowiących zasadniczy korpus pracy, gdzie również znajdzie wiele wyjaśnień teoretycznych, bliżej już związanych z podstawowym przedmiotem badań.

Główny człon publikacji tworzą wyczerpujące interpretacje jedenastu filmów ułożonych wedle wspomnianych haseł. I tak, w rozdziale *Dramat historii* znalazły się *Danton* (1982) oraz *Popioły* (1965) Andrzeja Wajdy, przedzielone – zgodnie z chronologią fabuły – *Diabłem* (1972) Andrzeja Żuławskiego. Problem natury reprezentują *Oczy uroczne* (1977) Piotra Szulkina i *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* (1985) Wojciecha Jerzego Hasa, a *Lawa* (1989) Tadeusza Konwickiego i *Pasja* (1977) Stanisława Różewicza odnoszą się do ideałów wolności. W rozdziale o ironii został omówiony *Mazepa* (1975) Gustawa Holoubka i *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) Hasa, zaś idee sztuki i życia są rozpatrywane na przykładzie *Błękitnej nuty* (1990) Żuławskiego i *Romantycznych* (1970) Różewicza. O pozostałych filmach autor pisze w trzeciej części pracy, zatytułowanej *Recepcja romantyzmu w kulturze polskiej i kinie w okresie PRL*. Przywołuje tu liczne tytuły, omawia ich odbiór krytyczny i przypomina inne wydarzenia w kulturze (inscenizacje, wystawy, sympozja). To zestawienie, poprzedzone syntetycznym wprowadzeniem, niezwykle cenne poznawczo, stanowi znakomicie zarysowane tło dla szczegółowych analiz przedstawionych w głównym korpusie pracy. Być może od tego końcowego przeglądu należałoby rozpocząć lekturę książki Marona. Można jednak zrozumieć, dlaczego nie znalazł się on na początku – zmieniając konstrukcję pracy, trudno byłoby zachować energię „centrum interpretacyjnego”.

Kategorie stanowiące ramy problemowe i kryteria grupowania filmów cechuje przechodność. Autor pisze: *W każdym z filmów staram się odkryć wzajemną zależność wskazanych przeze mnie pojęć i wyobrażeń. Na przykład problem historii w ujęciu romantycznym pojawia się w każdym z nich – od „Dantona” po „Romantycznych”* (s. 28). To samo dotyczy natury, rozumianej zarówno jako kosmos czy świat przyrody, w którym żyje człowiek, jak i biologicznego aspektu jego egzystencji. Romantyczna koncepcja natury (zwłaszcza *natura naturans*) wywołuje z kolei pytanie o sztukę jako jej przeciwieństwo lub kontynuację; obie stanowią przy tym obszar manifestacji wolności. Komplikacje wynikające z migracyjnego potencjału pojęć uświadamiają, jak poważnym wyzwaniem było stworzenie takiej struktury, która wydobywa aspekty najważniejsze dla każdego z dzieł. W pewnym sensie tłumaczą też przewagę referowanych opinii i definicji nad konkluzjami w teoretycznej części komentarzy.

Najwięcej wątpliwości nasuwa umieszczenie w tym porządku pojęcia ironii romantycznej. Sytuuje się ona na innym poziomie niż pozostałe, z których każde może być zarówno ideą, jak wyobrażeniem. Ironia, choć stanowi przedmiot dyskursu romantycznych teoretyków, nie należy do tematów czy problemów (jak historia, natura, wolność, a nawet sztuka), lecz powstaje w procesie twórczym i zawiera się w konstrukcji podmiotu oraz – co za tym idzie, a co właściwe jest tylko jej – w konstrukcji sensu³. Korzysta przy tym z „produkcji” dostarczanych przez inne rodzaje ironii. Przez to uwikłanie nie zawsze daje się łatwo uchwycić czy wy-preparować z dzieła⁴. Trzeba zresztą przyznać, że Marcin Maron nie wprowadził terminu „ironia romantyczna” do tytułu rozdziału omawiającego filmy Holoubka i Hasa, ale użył bardziej ogólnej formuły: *Ironia jako romantyczne intermedium* (inter-

medium nie oznacza tu wstawki, lecz odnosi się do sfery działań intermedialnych). Autor jest świadom wyróżników ironii romantycznej, ale niekiedy jakoby tracił je z oczu. Na przykład na stronie 372 pisze: *Ironia w filmie Wojciecha Hasa ma o wiele głębsze znaczenie. Nie daje się sprowadzić jedynie do autorskiej i intertekstualnej gry z widzem. Jest w niej coś z ironii romantycznej*. Tymczasem gra z odbiorcą nie sytuuje się przecież na biegunie przeciwnym wobec ironii romantycznej, ale się w niej zawiera, stanowi jeden z uruchamianych przez nią mechanizmów.

W tej funkcji ironia romantyczna jest obecna w przedfinałowej scenie filmu *Błękitna nuta*, w której aktorzy wychodzą ze swoich ról, przekazując je trzymanym w rękach marionetkom, i opowiadają o dalszych losach bohaterów fabuły. Maron nazywa wprawdzie finał *czymś w rodzaju ironicznej parabazy* i dostrzega w tym zabiegu *ironiczny cudzysłów* (s. 403-404), ale nie wskazuje na jego ewidentnie romantyczny rodowód i analogie z epilogiem *Balladyny*. Słusznie też stwierdza, że to nie Maurice Sand (jest twórcą marionetek przedstawiających bohaterów) reżyseruje ten spektakl, którego sztuczność, wcześniej sygnalizowana przez obecność postaci fantastycznych, zostaje w końcu odsłonięta. Jednak właśnie Maurice – infantylny, kabotyński i tragicznie samotny – powołując lalki do istnienia i inscenizując za ich pomocą nieme komentarze do relacji między bohaterami, staje się jakby wysłannikiem i karykaturą reżysera filmu, przypomina o nim i jego sprawczości. Podobną rolę pełni Busqueros w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, który z rozmysłem aranżuje kolejne wypadki, a także postać (czy grupa postaci) kreowana przez Gustawa Holoubka w *Lawie*. Możliwe, że autor książki pominął te nawiązania do ironii romantycznej nie dlatego, że wykluczył je z pola jej aktywności, lecz po prostu uznał za mniej istotne dla wyводу.

Omawiając każdy z jedenastu filmów, Maron przypomina okoliczności jego powstania i objaśnia ukazane w nim wydarzenia historyczne (ze świadomością ich niehomogenicznej wizji w pracach historyków) czy właściwości utworu literackiego stanowiącego ośnoję fabuły, a wreszcie wskazuje związki romantycznych idei, skądinąd nie zawsze bliskie i bezpośrednie, z treścią filmu i jego poetyką. W przypadku filmów powstałych na kanwie dzieł literackich autor stara się wydobyć treści nowe, nieobecne w wykorzystanym tekście, a wynikłe z pracy reżyserskiej, co nie zawsze się udaje. Pokazuje na przykład dyskusję Wajdy z Mickiewiczem w *Popiołach* niejako nad głową Żeromskiego. Ale czy inspiracją reżysera nie była czasem rebelia pisarza wobec jednowymiarowej wizji legendy napoleońskiej? Czy również burzenie jednych mitów, a wzmacnianie innych nie stanowiło kontynuacji propozycji widzenia historii sformułowanej przez Żeromskiego? Podobne pytania można zadać *Mazepie* Holoubka. Nawiązanie *do barokowej estetyki „delektacji śmiercią”* (s. 355) nie jest wszak zabiegiem reżyserskim, jak sugeruje autor, ale wynika z wierności wobec dramatu.

Zresztą w ocenie akurat tego filmu (i przyporządkowaniu go do hasła „ironia”) niezupełnie się zgadzam z Marcinem Maronem. Píše on o filmowości *Mazepy*, kontynuując (przynajmniej w pewnym zakresie, jak zaznacza) linię interpretacyjną Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej⁵. Bardziej przekonują mnie argumenty zawarte w artykułach Teresy Rutkowskiej i Magdaleny Kempnej-Pieniążek, które zestawiają film Holoubka z wcześniejszą o cztery lata *Blanche* Waleriana Borowczyka (nieobecną w oficjalnym obiegu kinowym w Polsce)⁶ i pokazują, że w tej konfrontacji polska adaptacja *„Mazepy”* objawia swój bezwzględnie teatralny rodowód⁷.

Marcin Maron, przyznając prawo do przemieszczania się między rozdziałami swoim „ideom i wyobrażeniom”, odmówił go jednak filmom, którym tylko wyjątkowo pozwala dialogować. Rezygnacja z badania takich relacji wydaje się zrozumiała, bo doprowadziłyoby to z pewnością do podwojenia objętości i tak opasłego tomu. Niemniej wydobyć pewnych przechodnich motywów czy obrazów pozwoliłoby skompletować romantyczne imaginarium filmowe. W jego skład wchodziłyby powtarzające się „tematy” (w pewnym sensie oczywiste z racji osadzenia akcji filmów w tej samej epoce), jak droga do domu, jadący powóz (kareta, kibitka), szpital wariatów (więzienie) w klasztorze, taniec na grobie ojczyzny, a także nawiązania do twórczości tych samych malarzy, na przykład Artura Grotgera (*Popioły, Romantyczni, Lawa*) czy Caspara Davida Friedricha (*Osobisty pamiętnik grzesznika... , Diabeł*)⁸. Kolejny poziom takich relacji wyznaczają pojedyncze obrazy, niezwykle sugestywne wizualnie i zapadające w pamięć. Wystarczy przypomnieć koło karety Pana z *Oczu urocznych* i koło wozu z trupami z *Popiołów* albo refrenowo powracający u Szulкина obraz drgających gałek i wytłupione oczy Paszeka z *Rękopisu znalezionej w Saragossie*. Wszystkie te analogie świadczą, rzecz jasna, nie o pokrewieństwie (zwłaszcza genetycznym) wymienionych filmów, ale raczej o współtworzeniu przez nie jednej ikonosfery.

Uwzględnienie filmu Szulкина w tomie *Romantyzm i kino* początkowo wzbudziło mój sprzeciw. Może dlatego, że jego warstwa wizualna, a szczególnie ostatnia scena (nawiązująca do słynnego późnogotyckiego *Rajskiego ogrodu* z Frankfurtu nad Menem i do polskiego malarstwa przełomu XIX i XX w.), przypominała mi raczej stylizacje młodopolskie niż romantyczne. Po lekturze rozdziału poświęconego *Oczom uroczym* przyznaję autorowi rację. Być może „romantyczność” filmu stałaby się jeszcze bardziej oczywista, gdyby zestawili jego bohatera z identycznie skonstruowaną postacią Szemiota z *Lokisa* (1970) Janusza Majewskiego⁹, ukazowaną w dodatku w podobnych sytuacjach i na tle analogicznych motywów (wieża, chłopstwo, mroczny ślub, łożo małżeńskie), choć w zdecydowanie odmiennej konwencji.

Film Różewicza *Romantyczni* zamyka serię analiz Marona. Jego miejsce w układzie książki jest tym bardziej uzasadnione, że można w nim widzieć rodzaj podsumowania problematyki podejmowanej w pozostałych dziełach. Autor bardzo szczegółowo przedstawia tło historyczne ukazanych w filmie wydarzeń rozgrywających się na początku 1849 r. i ich kontekst filozoficzny. Zwraca uwagę m.in. na poglądy Karola Libelta, ale nie próbuje pokazać, że jego koncepcja natury i ludu (a może także myśl pedagogiczna) koresponduje z konkretnymi sytuacjami ukazanymi na ekranie. Stwierdza jedynie, że jego filozofia stanowi jedną z idei składających się na *ukrytą siłę sprawczą filmu Różewicza* (s. 415). Szkoda również, że autor nie wydobyl zbieżności wielu elementów filozofii Libelta z demokratycznym programem z Juliusza Słowackiego, zawartym m.in. w *Odpowiedzi na Psalmę przyszłości*, z których cytat pojawia się w filmie. Przytoczenia z innych utworów poety, starannie dobranych przez reżysera (z wyjątkiem ustępu z *Kordiana*, Maron dostrzega je i omawia), a także aluzje do *Anhellego* czy *Horsztyńskiego* wyraźnie wskazują, że to właśnie romantyzm w wersji Słowackiego staje się dominującą perspektywą filmu Różewicza. Autor książki jest tego niewątpliwie świadom, skoro studium o *Romantycznych* opatrzył mottem pochodzącym z *Raptularza 1843-1849* poety. Pomiął jednak liczne konsekwencje tej dominacji, znacznie rozleg-

lejsze i nie ograniczone do – stosunkowo może najslabiej związanej z wymową filmu – koncepcji rewolucji z *Odpowiedzi na Psalm*y. Na przykład bunt Henryka wobec wzorca wyboru zarysowanego w *Konradzie Wallenrodzie* i jego przemiana z Konrada w Gustawa (a także parodystycznie odśpiewany fragment *Świtezianki*) nabrałyby może większego znaczenia, gdyby odczytać je w kontekście dyskusji Słowackiego z Mickiewiczem, sprowadzonej z czasem do uproszczonego modelu „antagonizmu wieszczów”. Z kolei w obrazie obdzieranej ze skóry sarny w chacie leśnika (Maron w ogóle go przeoczył) Różewicz odsłania ciemną stronę natury, nawiązując do romantycznej frenezji w jej odmianie brutalnej, niemal abiektalnej, ignorowanej w obiegowym stereotypie romantyzmu, choć przecież obecnej u Słowackiego (*Poema Piasta* *Dantyszka o piekle*, *Król-Duch*). Takie odwołania do dzieł poety, bezpośrednie i pośrednie (np. karabiny ustawione w kozły jako potwierdzenie zaznaczanego już wcześniej pokrewieństwa młodszego z braci nie tylko z Beniowskim, ale i Kordianem) są rozsiane w całym filmie Różewicza.

W interpretacji *Romantycznych* zabrakło mi również zasygnalizowania nawiązań do wizji z *Lithuanii* Grotgera (plansze *Znak*, *Duch*) w obrazie wnętrza leśnej chaty, co ma znaczenie dla wizualnego aspektu dzieła Różewicza, a w dodatku prowokuje kolejne sensy. Podkreśla profetyczne „nastrojenie” Władysława i zwraca uwagę na romantyczne korzenie powstania styczniowego, które zostaje tu przywołane w funkcji zewnętrznej ramy historycznej, podobnie jak powstanie listopadowe, obecne we wspomnieniach braci. Dostrzeżenie przez autora kościuszkowskiego hasła „żywią i bronią” w dewizie umieszczonej na fasadzie dworu nie zostało natomiast w pełni wyzyskane. Jego rola polega chyba nie tylko na tym, że dzięki niemu dwór jawi się Władysławowi jako miejsce ocalenia wspólnoty narodowej (s. 417). Jest ono raczej sygnałem dekompozycji mitu polskiego dworu jako ostoi tradycji, patriotyzmu i życia pocziwego, a jego jawnie szydercza wymowa staje się jasna, jeśli pamiętać, że występuje jako dewiza panów tego domostwa – starego hrabiego kultywującego swój konserwatywny arystokratyzm i jego zięcia, który czeladź nazywa chamami.

Moje uwagi do odczytania *Romantycznych* i innych wspomnianych filmów nie dyskredytują interpretacji autorstwa Marcina Marona, chwilami porywających, a zawsze bogatych i dotyczących kwestii naprawdę istotnych, z których wiele na pewno by mi umknęło. Sama skupiłam się tylko na szczegółach, dostrzegalnych raczej z perspektywy literackiej i historyczno-artystycznej, a nie historycznej i filozoficznej, jaką przyjął autor. Podjęta przeze mnie dyskusja poświadcza poza tym, że dzieła wybitne nieustannie stawiają pytania, skłaniając do permanentnej analizy. Z tego względu można usprawiedliwić wybór filmów omówionych w książce, który został przecież dokonany jakby na przekór postulatowi romantycznym: *Wielokrotnie mówił Mickiewicz, że najwyższym kryterium nie jest wartość artystyczna, wręcz przeciwnie, jest jednym z najniższych. (...) Dzieła mają więc o tyle wartość dla kultury narodowej, o ile w niej krążą, są czytane, stoją się dla innych wzorem*¹⁰.

Zmierzch paradygmatu romantycznego ogłoszony przez Marię Janion w 1991 r.¹¹ (poprzedzony licznymi zerwaniami¹²) pozwala dziś mówić o sztuce niekoniecznie w aspekcie „wartości dla kultury narodowej”¹³. Niesłusznie zresztą zinterpretowano tę diagnozę jako koniec oddziaływania romantyzmu. Jego nurt egzystencjalny (cały czas obecny w refleksji badawczej i w świadomości artystycznej) nie stracił swojej żywotności, a wkrótce okazało się, że i ten pierwszy model

odrodził się (czy raczej wyrodził) w formułach uproszczonych i strywalizowanych. Filmy opisywane i interpretowane przez Marcina Marona powstały przed zmianą paradygmatu, ale jednak nie wszystkie noszą równie mocne piętno syndromu „romantyczno-symbolicznego” w jego narodowo-niepodległościowym wariancie. Nie tylko mówią różnymi językami, ale odnoszą się też do różnych aspektów romantyzmu, a może wręcz do różnych romantyzmów. Jeśli dziś odczuwamy ich „historyczność”, przynależność do zamkniętego rozdziału polskiej kinematografii, to czy wynika to z odmiennego stosunku do romantyzmu? Czy może raczej ze zmian, które zaszły w języku filmowym lub w ogóle w kinie? Czy nie należałoby traktować tych filmów, twórczo wykorzystujących romantyczny potencjał, jako etapu przemian w powstawaniu nowego spojrzenia na tradycję romantyczną?¹⁴ Maron nie wspomina o „ciągu dalszym” filmowej recepcji romantyzmu i w ogóle się nie odnosi do teraźniejszości, ukrywając niejako swoją pozycję w czasie. Jego książka, trochę przez to statyczna, usztywniona w surowym zdyscyplinowaniu i kompozycyjnym domknięciu, dynamizuje się jednak w lekturze, prowokuje do pytań bezpośrednio związanych z obszarem jego badań, ale także przekraczających ten obszar – chronologicznie i problemowo. Stanowi też mocną bazę refleksji o kinie dzisiejszym czerpiącym w całkiem inny sposób z tych samych źródeł lub oglądanym przez romantyczne okulary¹⁵.

Marcin Maron *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019

¹ Wypada żałować, że tak solidna praca nie została dostatecznie sumiennie zredagowana.

² Problem zmian w lekturze tekstów romantycznych porusza. m.in. E. Kasperski, *Dyskursy romantyzmologii. Studium (samo)krytyczne*, „Stupskie Prace Filologiczne” 2010, Seria Filologia Polska, nr 8; filozoficzny dyskurs o romantyzmie sygnalizuje np. J. Momro, *Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Universitas, Kraków 2009.

³ Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, zwłaszcza s. 357.

⁴ O obecności w filmie ironii romantycznej, rozumianej zresztą dość szeroko, pisze się ostatnio coraz częściej, zob. np. W. Hamerski, *Nieromantyczne ironie romantyczne*, w: *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, red. W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2014; K. Kopczyński, *O romantycznej teorii artystycznej z nieustającym odniesieniem do filmu polskiego. Szkic problemu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 3, [\[gofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/o-romantycznej-teorii-ironii-artystycznej-z-nieustajacym-odniesieniem-do-filmu-polskiego-szkic-problemu/642\]\(http://gofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/o-romantycznej-teorii-ironii-artystycznej-z-nieustajacym-odniesieniem-do-filmu-polskiego-szkic-problemu/642\) \(dostęp 10.04.2020\). Spory udział w zainteresowaniu tym zagadnieniem miała książka R. Allena *Hitchcock's Romantic Irony*, Columbia University Press, New York 2007.](http://akademiapolskie-</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁵ M. Janion i M. Żmigrodzka, *Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog o filmowym „Mazepie”*, „Kino” 1976, nr 3, s. 11–12. Tropem autorek podąża również Sławomir Bobowski w analizie *Mazepy* Holoubka: *Słowacki na ekranie – przypadek „Kordiana” i „Mazepy”*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012; tenże, *Tematyka ukraińska w powojennym polskim filmie fabularnym do 1989 roku*, Studia Filmoznawcze 37, Wrocław 2016 (część *Mazepa*).

⁶ T. Rutkowska, *Filmowe dzieje „Mazepy”*, w: *O Słowackim „umysły ludzi różne”*, red. U. Makowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, s. 155, 159.

⁷ M. Kempna-Pieniążek, *O dwóch adaptacjach „Mazepy” Juliusza Słowackiego*, „Śląskie Studia

Polonistyczne" 2012, nr 1/2, s. 107-108. Autorka odwołuje się m.in. do recenzji Aleksandra Ledóchowskiego *Nazwisko tchórza weźmie ręką krwawą*, „Film” 1976, nr 14, s. 8-9.

⁸ Być może dałoby się także stworzyć listę dzieł literackich, które stanowiłyby efektywne odniesienia w interpretacji filmów; np. w *Diable* byłby to oczywiście *Kordian* (nie tylko z racji motywu królobójstwa), a ponadto niedokończony dramat *Beniowski* Słowackiego, *Dziady* i *Nie-Boska komedia*, może również *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego i inne utwory „czarnego romantyzmu”.

⁹ *Lokis* został krótko omówiony w ostatniej części pracy Marona. Do filmu na stałe przylgnęła deprecjonująca etykieta z recenzji Janusza Głowackiego. Jeśli jednak dzieło Majewskiego rozpatrywać nie w kategorii horroru, ale jako film o romantyzmie (w dodatku pokazujący ten romantyzm z ironicznym dystansem, zgodnie z nachyleniem pierwowzoru literackiego), to wyjdą na jaw jego niewątpliwe walory.

¹⁰ M. Piwińska, *Mickiewicz o polskiej żartobliwości*, w: *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996, s. 54-55.

¹¹ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: *też*, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Siel, Warszawa 1996.

¹² T. Walas, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 4-5.

¹³ W najwcześniejszym z wystąpień zapowiadających tę cezurę Maria Janion odniosła się zresztą do *Lawy*, będącej przedmiotem dociekań Marona (M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, PEN, Warszawa 1991, s. 6). O „zmierz-

chu paradygmatu romantycznego” i dyskusjach wywołanych jego proklamowaniem zob. np. T. Plata, *Romantyczna melancholia Marii Janion*, w: *tegoż*, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Instytut Teatralny, Warszawa 2017.

¹⁴ A. Kurska, *O poszukiwaniach ponowoczesnego sposobu wyrażania tradycji romantycznej*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4.

¹⁵ Filmy nawiązujące do romantyzmu, oprócz *Dnia świra* (i może *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*) Marka Koterskiego, to m.in. *Siedem przystanków na drodze do raju* Macieja Nyczki, *Sala samobójców* Jana Komasy, *Królewicz Olch* Kubry Czekaja, a przede wszystkim animowana *Świtez Kamila Polaka* (zob. np. M. Pakuła, *Co zostało z Romantyzmu? O obrazie epoki romantyzmu we współczesnej kulturze popularnej*, „Tekstualia” 2007, nr 2; P. Gorszewski, *Motywy romantyczne w filmie*, „Siedem przystanków na drodze do raju” Macieja Nyczki, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II *Uniuersum*, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013; M. Piwińska, K. Buszkowska, O. Zakolska, A. Doktor, *Echa i tęsknoty romantyczne w polskiej kulturze współczesnej...*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4). Przez pryzmat romantyczny odczytywano np. *Różę* Wojciecha Smarzowskiego (A. Szpulak, *Romantyczne obrazy przemocy*, w: *tegoż*, *Róża*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016) czy serial telewizyjny *Czas honoru* (D. Dąbrowska, „Czas honoru”, czyli *romantyzm popularny*, w: *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2014).

Urszula Makowska

Historyczka sztuki. Pracuje w zespole autorsko-redakcyjnym *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających...* w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; od 1994 r. współpracuje jako autor haseł z *Allgemeines Künstler-Lexikon*. Zajmuje się sztuką polską XIX i pierwszej połowy XX w., kierując uwagę zwłaszcza na jej relacje z literaturą. Publikuje artykuły o twórczości rysunkowej pisarzy i wizualnej interpretacji utworów literackich, głównie Juliusza Słowackiego, w tomach pokonferencyjnych i czasopismach („Konteksty”, „Teksty Drugie”, „Ikonotheke”, „Pamiętnik

Sztuk Pięknych”, „Schulz / Forum”). Interesuje się także związkami sztuki z innymi dziedzinami (medycyna, folklor, teatr) oraz kulturą popularną jako obszarem recepcji wielkich dzieł (malarstwo, literatura, muzyka).

Bibliografia

- Baglajewski, A.** (2015). *Obecność romantyzmu*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Berlin, I., Hardy, H.** (red.) (2004). *Korzenie romantyzmu. Wykłady mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie* (tłum. A. Bartkowiak). Poznań: Zysk I S-Ka.
- Bobowski, S.** (2012). Słowacki na ekranie – przypadek „Kordiana” i „Mazepy”. W: J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski (red.), *Piękno Juliusza Słowackiego* (t. 1 Principia, ss. 491–505). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.
- Bobowski, S.** (2016). Tematyka ukraińska w powojennym polskim filmie fabularnym do 1989 roku. *Studia Filmoznawcze* (37), ss. 151–178.
- Ciarka, R.** (1992). Film i prawdziwy obraz rzeczy, *Konteksty. Polska Sztuka Ludo*wa nr 46 (3/4), ss. 112–116.
- Dąbrowska, D.** (2014). „Czas honoru”, czyli romantyzm popularny. W: D. Dąbrowska, E. Szczepan (red.), *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej* (ss. 157–174). Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Dąbrowska, D., Litwin, M.** (red.) (2016). *Romantyzm w kulturze popularnej*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Gorszewski, P.** (2013). Motywy romantyczne w filmie. „Siedem przystanków na drodze do raju” Macieja Nyczki. W: J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski (red.), *Piękno Juliusza Słowackiego* (t. 2 Uniwersum, ss. 571–578). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.
- Hamerski, W.** (2014) Nieromantyczne ironie romantyczne. W: W. Hamerski, M. Kuźniak, S. Rzepczyński (red.), *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)* (ss. 173–197). Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Hamerski, W., Kuźniak, M., Rzepczyński, S.** (red.) (2014). *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Janion, M.** (1996). *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Warszawa: Sic!
- Janion, M.** (1991). *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa: PEN.
- Janion, M., Żmigrodzka, M.** (1976). Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog o filmowym „Mazepie”. *Kino* (3), s. 11–12.
- Kasperski, E.** (2010). Dyskursy romantyzmologii. Studium (samo)krytyczne, *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska* (8) ss. 7–23.
- Kempna-Pieniążek, M.** (2012). O dwóch adaptacjach „Mazepy” Juliusza Słowackiego. *Śląskie Studia Polonistyczne* (1/2), ss. 105–116.
- Kino według Marii Janion* (2016). Gdańsk: Klub Żak.
- Kopczyński, K.** (2018). O romantycznej teorii artystycznej z nieustającym odniesieniem do filmu polskiego. Szkic problemu. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*

- (3). <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/o-romantycznej-teorii-ironii-artystycznej-z-nieustajacym-odniesieniem-do-filmu-polskiego-szkic-problemu/642>
- Kurska, A.** (2015). O poszukiwaniach ponowoczesnego sposobu wyrażania tradycji romantycznej. *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze* (4), ss. 127-154.
- Maron, M.** (2019). *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Kuziak, M.** (red.). (2009). *Romantyzm i nowoczesność*. Kraków: Universitas.
- Kuziak, M.** (2014). Tropy romantyzmu. *Przegląd Humanistyczny* (2), ss. 3-5.
- Mitosek, Z.** (2013). *Co z tą ironią?*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Momro, J.** (2009). Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem. W: M. Kuziak (red.), *Romantyzm i nowoczesność* (ss. 15-56). Kraków: Universitas.
- Nalepa, M.** (1998). Śmiech po ojczyźnie. Patologia społeczeństwa początków epoki porozbiorowej. *Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej* (4), ss. 131-171.
- Pakuła, M.** (2007). Co zostało z Romantyzmu? O obrazie epoki romantyzmu we współczesnej kulturze popularnej. *Tekstualia* (2), ss. 91-100.
- Papiorkowska-Dymet, K., Stożek, J.** (red.) (2018). *(Bez)kres romantyzmu. Nowoczesność w romantyzmie – romantyzm w nowoczesności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Piechota, M., Janoszka, M., Kalarus, O.** (red.) (2013). *Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Piwińska, M.** (1996). Mickiewicz o polskiej żartobliwości. W: D. Siwicka, M. Bieńczyk (red.), *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie* (ss. 53-66). Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Piwińska, M., Buszkowska, K., Zakolska, O., Doktor, A.** (2016). Echa i tęsknoty romantyczne w polskiej kulturze współczesnej. „Opowieści galicyjskie” Andrzeja Stasiuka, „Prawiek” Olgi Tokarczuk oraz „Świtez” Kamila Polaka w poetyce „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza. *Pamiętnik Literacki* (4), ss. 63-78.
- Plata, T.** (2017). *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Rutkowska, T.** (2009). Filmowe dzieje „Mazepy”. W: U. Makowska (red.), *O Słowackim „umysły ludzi różne”* (ss. 149-164). Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Szpulak, A.** (2016). *Róża*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Walas, T.** (2001). Zmierzch paradygmatu – i co dalej?. *Dekada Literacka* (4/5), ss. 50-73.

Keywords:

Polish film;
romanticism;
history and film;
philosophy and film

Abstract

Urszula Makowska

The Percentage of Romanticism in Romanticism

Marcin Maron's book *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990* [Romanticism and Cinema: Romantic Ideas and Images in the

Films of Polish Directors from 1947-1990] (2019) presents interpretations of eleven films depicting events that took place between 1789 and 1849; some constitute adaptations of romantic literature. The notion of romanticism employed in the book is determined by philosophical views, mainly those of the Jena circle, and historical phenomena that support their realization. In the concluding part of the work, the films are discussed in the context of the reception of romanticism in the times of the Polish People's Republic. Maron's book, though somewhat static in its strict compliance with chronological and compositional restrictions, nevertheless makes for a dynamic reading experience, as it provokes questions that reach beyond both the time frame adopted by the author and his chosen range of problems.