

JADWIGA GŁOWA

KLASYKA POLSKIEGO FILMU O SZTUCE  
DWIE TENDENCJE

Film o sztuce sytuowany był w swej historii najczęściej na marginesie gatunków, obok filmów turystycznych i oświatowych. Zrodziła go konieczność utrwalania i popularyzacji zjawisk artystycznych oraz potrzeba interpretacji dzieła sztuki przez reżysera. W ramach tego gatunku powstawały jednak u nas dzieła wybitne, mówiono nawet o polskiej szkole filmu o sztuce. Tekst skupia się na dwóch tendencjach – dokumentacyjnej i kreacyjnej – dominujących w ramach tego gatunku.

Znaczna część polskich filmów o sztuce to filmy dokumentalne, w tym także biograficzne. Są kierunki i zjawiska w sztuce współczesnej, dla których stworzenie dzieła w sensie materialnym nie jest najważniejsze, potrafią się nawet bez niego obyć. Film staje się często jedynym, z pewnością lepszym niż fotografia, zapisem działań artystycznych. Z pewnością jest bezcennym zapisem procesu twórczego, czego przykładem są *Interpretacje* (reż. Jarosław Brzozowski).

W przeciwieństwie do filmów dokumentalnych – filmy kreacyjne posługują się symbolami, fantastyką, inscenizacją. Współautorem owej kreacji bywa sam artysta występujący w filmie jako aktor. Subiektywny narrator, kamera, muzyka, światło, tekst poetycki, montaż, wydobywają utajone wartości jego dzieła, mniej znane wątki biografii lub starają się stworzyć wartości nowe – czego udaną próbę stanowi „filmowe malowanie” portretu Tadeusza Brzozowskiego w filmie *Brzuch* (reż. Andrzej Papużyński).

---

Film o sztuce w swych początkach, czyli w okresie międzywojennym, sytuowany był obok filmów turystycznych i oświatowych. Genezy jego należy szukać w konieczności utrwalania i popularyzacji zjawisk artystycznych, a także w potrzebie interpretacji dzieła sztuki przez reżysera. Trudno oprzeć się wrażeniu, że po latach rozwoju gatunek ten na powrót znalazł się gdzieś pomiędzy filmami turystyczno-krajoznawczymi

a popularno-naukowymi. Może w związku z tym warto przypomnieć, że jeszcze w latach osiemdziesiątych powstawały u nas w ramach tego gatunku dzieła wybitne, mówiono nawet o polskiej szkole filmu o sztuce.

Étienne Souriau w pracy „Filmologia a estetyka porównawcza” wymienia aż pięć form adaptacji dzieła sztuki w filmie<sup>1</sup>, które spróbują na użytek tego tekstu zgrupować wokół dwóch tendencji: dokumentacyjnej (monografie, filmy biograficzne o artystach, zapis techniki powstawania dzieła) oraz kreacyjnej, która za pomocą techniki filmowej przekształca to dzieło. Klasyfikacji podgatunków filmu o sztuce towarzyszyło ich wartościowanie. Kiedy intencją reżysera jest jedynie zilustrowanie życia artysty lub klimatu epoki za pomocą dzieł sztuki, to – według Lemaître’a – artystyczne możliwości takiego gatunku są ograniczone. O stopień wyżej w hierarchii autora *Sztuk pięknych i filmu* znajdują się filmy o intencji krytycznej, próbujące analizować styl, czy ukazać osobistą wizję świata artysty<sup>2</sup>.

Film o sztuce jest nie tylko animowaną (ruchem kamery, grą światła) reprodukcją dzieła sztuki. André Bazin podkreślał autonomiczny sens tego gatunku, który zbliżył się do malarstwa, „żeby mu coś dodać”. Pisał, że potępić go nie możemy, podobnie jak nie potępimy opery w imię teatru i muzyki. Paradoks filmu o sztuce polega jednak na tym, kontynuował Bazin, że skończone dzieło sztuki, które samo sobie wystarcza, film „zastępuje dziełem II stopnia rzucając nań nowe światło”<sup>3</sup>. Zniekształcając dzieło, łamiąc jego ramy, film, zdaniem autora, wydobywa jego utajone wartości. Istnieją jednak przypadki, że reżyser osiąga efekty niewiele mające wspólnego z duchem wykorzystywanego dzieła. Realizatorzy filmów eksperymentalnych (Siefried Kracauer wyodrębnia kierunek eksperymentalny i dokumentalny filmu o sztuce<sup>4</sup>) traktując dzieło sztuki jako surowiec, rozbijają je na atomy, łączą na nowo te atomy i wyodrębnione elementy w film, który może, lecz nie musi, nawiązywać do oryginału. W filmach eksperymentalnych – twierdzi Kracauer – realizatorzy akcentują rytm albo treść. Za szczytowe osiągnięcie kierunku akcentującego treść uważa *Świat Paula Delvaux* (*Le monde de Paul Delvaux* 1946) Henri Storcha i Rene Michy:

<sup>1</sup> E. Souriau „Filmologie et esthétique comparée” *Revue Internationale de Filmologie* 1952 nr 10 cyt. za: Z. Czeczot-Gawrak *Współczesna francuska teoria filmu* Ossolineum 1982 s. 138.

<sup>2</sup> H. Lemaître *Beaux-Arts et cinema* Paris 1956 cyt. za: Z. Czeczot-Gawrak *Współczesna francuska teoria filmu* dz. cyt. s. 231-232.

<sup>3</sup> A. Bazin *Film i rzeczywistość* Warszawa 1963 s. 109.

<sup>4</sup> S. Kracauer *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości* Warszawa 1975.

Na ekranie ukazują się konfiguracje zjawisk prawie niemożliwych do zidentyfikowania (...). Ruchy kamery wydobywają treści, o których malarzowi się nie śniło (...). Takie kompozycje zarówno abstrakcyjne, jak i surrealistyczne są raczej wytworami współczesnego malarstwa niż filmami<sup>5</sup>.

Wszystkie wyodrębnione przez teoretyków kierunki skupiają się wokół dwóch tendencji, czy też dążą do dwóch biegunów: kreacji i dokumentacji. Kracauer przytacza sformułowanie Johna Reada, dotyczące kierunku dokumentalnego: filmy takie realizowane są „dla tych samych powodów, dla których robi się filmy o statkach i stoczniovcach albo o dzikich plemionach”<sup>6</sup>. W filmie o sztuce obecna jest najczęściej zarówno dokumentalna precyzja jak i artystyczne przetworzenie, na co zwraca uwagę między innymi Anna Boczkowska, zajmująca się wykorzystywaniem w filmie efektów badań i metod stosowanych przez historię sztuki<sup>7</sup>. Najważniejszą polską pracą poświęconą filmowi o sztuce jest wydana w 1988 roku książka Małgorzaty Hendrykowskiej *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*. Dla autorki nie jest ważne jednak czy film jest przekazem naukowym, czy impresją. Istotne jest, czy film wyjaśnia i czy praktycznie pomaga w wyjaśnianiu zjawisk artystycznych.

Podział na to, co w filmie kreacyjne, i co reprodukcyjne można uznać za problem fałszywie postawiony. Wszystko, co należy do sfery znaczeniowej stanowi „intencję kreacyjną” komunikatu. Utwór filmowy ma wartość semantyczną, nawet jeśli ogranicza się do reprodukowania, a sfilmowany w dokumencie obiekt przeobraża się w znak samego siebie. Zmiana konwencji filmowej, pisze Marek Hendrykowski, przynosi momentalnie zmianę znaczeniową funkcji tworzywa. Na przykład w dokumencie, przypadkowy efekt poruszenia kamery w ostatecznej strukturze ma już charakter znakowy: „operator przy tym był”<sup>8</sup>. Terminy: „kreacyjny”, „reprodukcyjny” mogą być przydatne w odniesieniu do filmu o sztuce. Opozycja tych pojęć pozwala uchwycić indywidualne cechy stylu reżysera, kierunku czy szkoły.

Znaczna część polskich filmów o sztuce to filmy dokumentalne. Dokument, który mógłby się wydawać dla sztuki czymś podrzędnym ze

<sup>5</sup> Wyd. cyt. s. 220.

<sup>6</sup> Wyd. cyt. s. 221.

<sup>7</sup> A. Boczkowska „Problemy krytyki i znawstwa w kinowej i telewizyjnej interpretacji dzieł plastyki” *Przekazy i opinie* 1980 nr 2.

<sup>8</sup> M. Hendrykowski „Kreacja i reprodukcja w filmie” A. Helman, współpraca A. Malczewska (red. naukowa) *Współczesne problemy metodologii filmu. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Filmoznawczej, Sosnowiec 21-23 kwietnia 1975* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977 s. 86.

względu na swój oświatowy rodowód, z biegiem czasu zyskuje na znaczeniu. Są kierunki i zjawiska w sztuce współczesnej, dla których stworzenie dzieła w sensie materialnym nie jest najważniejsze, potrafią się nawet bez niego obyć. Film staje się często jedynym, z pewnością lepszym niż fotografia, zapisem działań artystycznych, happeningów (*Procesja Sztandarów Polskich* Władysława Hasióra), land artu. Film daje także nowy dynamiczny czasoprzestrzenny ogląd sztuk wyłącznie przestrzennych. Klasyчным obszarem filmu o sztuce są według Zbigniewa Czeczota-Gawraka te filmy,

najczęściej krótko – lub średniometrażowe typu dokumentalnego, w których środkami techniki filmowej jak kadraż, kąty ujęcia, ruchy kamery, montaż z ewentualnym dodaniem warstwy słownej i muzycznej, prezentowane są jako dzieła sztuki istniejące poza filmem, mające poza nim swój samoistny byt materialny i estetyczny, także dokumenty rejestrujące filmowo autentyczne postacie artystów, widowiska lub fakty artystyczne, (...) mające w zasadzie swój byt estetyczny poza filmem czy kamerą telewizyjną<sup>9</sup>.

Z definicji tej wynika, że filmy o sztuce są zawsze dokumentami.

Przykładem dokumentu charakteryzującego się dużą autonomią wobec pierwowzoru są *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntońską* Zbigniewa Bochenska z 1966 roku. Konstrukcja filmu opiera się na muzyce, napisanej specjalnie przez Krzysztofa Pedereckiego, utrzymanej w formie passacaglie – starego włoskiego tańca o powtarzającej się frazie. Prolog i sześć części tego filmu różnią się rytmem muzyki i montażu, wyborem fragmentów rzeźbiarskich i ruchami kamery. Film jest czystym dokumentem, ukazuje tylko to, co realnie w Kaplicy Zygmuntońskiej jest. Nie ma tu ani jednego zdjęcia spoza kaplicy, reżyser nie pozwolił sobie na inscenizację, chociaż teoretycznie mógłby się posłużyć na przykład rekonstrukcją królewskiego pogrzebu w wykonaniu aktorów. Perfekcja dokumentalisty uwidoczniła się w tym, że w czternastominutowym filmie potrafił tak wiele powiedzieć na temat analizowanego dzieła, jak i czasów, w których ono powstało. Lektor czyta krótki fragment listu Zygmunta I do Jana Bonera, z którego wynika, że twórca kaplicy przybył z Włoch, król był nie tylko zleceniodawcą, ale i współautorem dzieła, którego ostateczny kształt jawi się jako efekt sporu dwóch prawdziwie renesansowych indywidualności – króla i artysty. Duma i poczucie własnej wartości u Włocha w końcu zwycięża, co w „Finale” filmu pokazano bez słów – w samej

---

<sup>9</sup> Z. Czeczot-Gawrak *Filmowa prezentacja sztuki. Architektura, malarstwo, rzeźba, grafika, sztuka ludowa, rzemiosło artystyczne* Warszawa 1979 s. 15.

kopule kaplicy widzianej w ruchu obrotowym można dostrzec wypisane tam nazwisko twórcy dzieła. Więcej nie można było powiedzieć na temat znaczenia artysty w dobie renesansu. Film przybliży kinetyczne, nie istniejące w reprodukcji warunki oglądu naturalnego; pozostając wierny dziełu, jest sztuką II stopnia, jakby powiedział Bazin.

W przeciwieństwie do filmów dokumentalnych – filmy kreacyjne posługują się symbolami, fantastyką, inscenizacją. *Cyrk* Konstantego Gordona (1963) analizuje tylko jeden obraz Linkego, zawierający dramatyczną wizję okrucieństw współczesnego świata. Dynamiczny montaż pojedynczych elementów malowidła potęguje wrażenie zawartej w nim niesamowitości. *Idzie Mróz* Piotra Andrejewa (1973) jest impresyjnym filmem o twórczości krakowskiego grafika i rysownika Daniela Mroza. Elementem odautorskim Andrejewa jest sekwencja, w której do pracowni grafika przychodzą dziwaczne stwory i postacie, niczym upersonifikowane zmyślenia, mogące go dręczyć. Podobną sekwencję, utrzymaną w poetyce snu, można odnaleźć w *Magii Jerzego Norwosielskiego* Konrada Nałęckiego (1970); bierze w niej udział para aktorów Ewa Wiśniewska i Olgierd Łukaszewicz. W latach osiemdziesiątych pojawiły się w obrębie nurtu kreacyjnego filmy o wymowie politycznej. Za przykład niech posłuży *Ukrzesłowanie* Andrzeja Kraszewskiego. Punktem wyjścia jest obraz o tym tytule autorstwa Andrzeja Wróblewskiego. Reżyser widzi świat obrazów malarza w Polsce mu współczesnej, w której „ukrzesłowanie” – zniewolenie określa stan świadomości Polaków.

W nurcie dokumentalnym, nad którym chciałabym się obecnie skupić, można odnaleźć przede wszystkim filmy mówiące o twórczości żyjących artystów. Ich osobom poświęca się zazwyczaj więcej uwagi niż samym dziełom. *Zbigniew Pronaszko* Jarosława Brzozowskiego jest przede wszystkim filmem o artyście. Bohater, wybitny malarz formista, w 1958 roku, kiedy kręcony był film, należał do odchodzącej już formacji międzywojennych awangardzistów. W filmie dominuje chęć utrwalenia w kadrze żyjącej legendy. Reżyser poświęca więcej uwagi analizie osobowości twórcy niż jego malarstwu. Profesor krakowskiej ASP zachował zarówno powierzoną młodopolskiemu przedstawiciela bohemy artystycznej w pelerynie, jak i pozę artysty wynoszącego się ponad tłum filistrów. Wyraźny dystans dzieli bohatera od ekipy realizatorów. Są to cenne, bo dokumentujące „życie na gorąco” minuty filmu. Artystowska poza łączy się ze sztywnością sylwetki, spowodowaną brakiem oswojenia z kamerą, a nawet wrogością w stosunku do niej. W filmie, który jest połączeniem przeglądu twórczości z reportażem, najbardziej wartościowa jest część rejestrująca jeden dzień z życia profesora Akademii.

Zrealizowany rok wcześniej przez Brzozowskiego film *Tadeusz Kulisiewicz* (1957) zawiera bardziej pogłębioną analizę samego dzieła sztuki i jego związków z życiem artysty. Pierwsza część filmu poświęcona jest Szlembarkowi, który jest tematem wielu drzeworytów Kulisiewicza. W czarno-białym filmie reżyser pokazuje czarno-białą rzeczywistość wsi: błotniste drogi, bose dzieci, kobiety przy żarnach, chłopca chodzącego w kieracie, staruszkę z wiadrami wody. Komentarz wyjaśnia, że Kulisiewicz przyjeżdża co roku do tej wioski w Górcach, i przeprowadza rzetelne studia z natury. Górale w jego sztuce to „grubo ciosane twarze, rysy proste, surowe, ludzie dnia powszedniego, na których spojrzął po raz pierwszy inaczej niż Skoczylas i Stryjeńska”. Widok artysty przy pracy, obecny w każdym reportażu o artystach, jest tutaj dostosowany do klimatu opowiadania budowanego od pierwszych ujęć. Kulisiewicz pochylony nad szablonem coś rysuje, ale nie widać rezultatów jego pracy. Kamera zatrzymuje się na twarzy artysty. Jest to twarz starego człowieka widziana w ostrym, kontrastowym świetle, uwydatniającym surowość rysów. W tej samej „rzeźbiarskiej” manierze pokazane były wcześniej twarze chłopów. Pierwszą część filmu poświęconą Szlembarkowi wypada traktować jako odrębną całość – stylizowaną na gawędę opowieść o ludziach będących głównym tematem zainteresowań artysty. W następnych sekwencjach jest mowa o tym etapie twórczości, w którym artysta zarzucił drzeworyt i wypowiadał się piórem i tuszem. Zmienia się w znaczący sposób styl wypowiedzi. Inaczej niż w pierwszej części pokazana jest pracownia artysty. Tam twarz Kulisiewicza i figura Chrystusa Frasobliwego wyłaniały się z mroku, tutaj zdjęcia były wykonywane w świetle dziennym i są niewątpliwie pogodnie w swej wymowie. Pracownia artysty w Warszawie, która ma być „magicznym kręgiem wspomnień”, jak mówi komentarz zza kadru, ukazana jest w sposób wykluczający wszelką magię obrazu. Przy jednolitym oświetleniu, wolno poruszająca się kamera z jednakową uwagą traktuje całe wnętrze: meble, kwiatki na oknie, ludowe rzeźby. „Chrystusików” – jak to określa lektor – jest tutaj wielu, ale ich ekspresyjny charakter nie został wydobyty. Tajemniczość i niezwykłość odebrano również procesowi tworzenia.

Ostatni z przedstawionych tu filmów Jarosława Brzozowskiego – *Interpretacje* – posiada najwięcej cech obiektywnej obserwacji: komentarz odautorski zredukowano do minimum, informacje niesie przede wszystkim obraz. Film jest rejestracją malarskiego eksperymentu. Komentarz autora dotyczy jedynie celu i sposobu wykonania. Celem było pokazanie, w jaki sposób ten sam temat malarski przekształca się w twórczości artystów reprezentujących odmienne postawy i style – w zupełnie

różny kształt. Film od pierwszego ujęcia ma charakter suchej, oszczędnej w środkach relacji, zupełnie jakby chodziło o doświadczenie z dziedziny nauk ścisłych. Informuje się widza: „Oto obrazy artystów biorących udział w eksperymencie”. Nie pokazano ich na neutralnym tle, ale w ich miejscu przechowywania, w magazynie muzealnym pośród setek innych dzieł. Kolejno wysuwają się siatki z wiszącymi na nich obrazami Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego i Ludwika Maciąga. Podczas eksperymentu głosu udzielono wyłącznie artystom, mówiącym zza kadru. Gdy Nowosielski mówi na przykład o swej fascynacji malarstwem starożytnego Egiptu i sztuką ikony, kamera ukazuje właśnie powstający, według wcześniej ustalonego schematu, obraz, hieratycznie ustawione elementy kompozycji, jej statyczność. Reżyser ukazuje technikę malowania, reakcje przypadkowych obserwatorów. Reportaż z malowania obrazów zakończono ich wernisażem. Ten swoiście pojęty wernisaż całkowicie mieści się w konwencji filmu. W miasteczku, obok którego odbywał się plener malarski, zapewne przy głównej ulicy, ustawiono trzy obrazy. Zderzenie nowoczesnego malarstwa z prowincjonalnym otoczeniem staje się dość niezwykle. Dla mieszkańców miasteczka ten pokaz jest wydarzeniem niemal sensacyjnym. Kamera obserwuje reakcje widzów, niektórzy z nich niczego nie rozumieją ani nie starają się zrozumieć. Inni przystają na dłużej, przyglądają się dokładniej. Wokół sztalug gromadzi się coraz większy tłum. Malarze wsiadają do samochodu i oglądają przez okna swoje prace. Tłem dźwiękowym tej sekwencji jest jedynie muzyka Pendereckiego.

Filmy „o życiu i twórczości” (filmy o Kulisiewiczzu i Pronaszce) można by uznać za filmową kontynuację metody biograficznej w historii sztuki. Metoda biograficzna daje duże możliwości poznawcze (choć ich oczywiście nie wyczerpuje), a konsekwencją tego wyboru jest ograniczenie obserwacji do faktów i zjawisk, które wpłynęły na twórczość bohatera, z pominięciem wydarzeń, które mówią o epoce czy stylu. Twórczość artysty wydaje się w tym kontekście zjawiskiem odosobnionym, nie będącym częścią „ogólnej historii ducha” – jakby powiedział Max Dvořák. Należy podkreślić, iż metoda biograficzna została zaanektowana nie tylko przez dokumentalne filmy o sztuce, ale i filmy nazywane tu kreacyjnymi. W filmach odwołujących się do metody biograficznej, dzieła sztuki obserwowane są często z tą samą uwagą co inne elementy wyposażenia wnętrza. Filmy, w których dziełom sztuki poświęca się tyle uwagi, co „statkom i stoczniovcom” są dokumentami takimi samymi, jak filmy o statkach i stoczniovcach. Natomiast filmy, w których dzieła sztuki mają wartość autonomiczną, są filmami o sztuce nurtu dokumentalnego.

Do tej drugiej grupy należą *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntofską*; bliska im formalnie jest pierwsza część filmu *Tadeusz Kulisiewicz*. Drzeworyty, wszystkie ich detale, kamera ogląda z wielką uwagą. Reżyser stworzył odpowiedni klimat do ich odbioru, właściwą tonację kolorystyczną dzięki wcześniejszej rekonstrukcji tematów przedstawień.

Źródłem informacji w filmie o sztuce powinien być przede wszystkim obraz. I tak jest w *Interpretacjach*. Obraz malarski nie jest w nich jedną z wielu rzeczy na planie filmowym, poświęcono mu całą należną uwagę, ponieważ on jest celem eksperymentu. Oglądając obraz, widz uzyskuje jednocześnie wiedzę o zainteresowaniach i filozofii artystów z najlepszego źródła – od nich samych. Tylko komentarz bohatera jest w stanie nadać temu, co się pokazuje w filmie, pełną wiarygodność.

Reasumując, film o Pronaszce uważam za dokument, którego tematem jest artysta i jego sztuka, natomiast *Tadeusz Kulisiewicz* i *Interpretacje* to filmy o sztuce nurtu dokumentalnego. W pierwszych dwóch filmach wykorzystano metodę biograficzną, ale osobowość artysty podkreśla się we wszystkich trzech utworach. Dlaczego jej analiza zajmuje aż tyle miejsca? Przypomnę, iż filmy powstały między 1957 a 1964 rokiem. Do roku 1956 dokumenty pokazywały sztukę „zrozumiałą” i „postępową”, programowo nawiązując do „postępowej” realistycznej tradycji sztuki narodowej<sup>10</sup>. Małgorzata Hendrykowska zwraca uwagę, że komentator mówił w imieniu zbiorowości artystów, którzy przyjęli doktrynę, do innej zbiorowości, jednolitej i raczej niewykształconej „masy” przed ekranem, bowiem ona była właściwym adresatem. Po 1956 nastąpiła reakcja, pojawiła się potrzeba bardziej osobistego udziału w kulturze, doszła do głosu konieczność pokazywania bardziej indywidualnych cech twórczości. Dlatego reżyser udawał się do pracowni artysty, traktował go jako osobę prywatną, pozwalał na osobiste wyznania, oczekiwał szczerości i bezpośredniości. Filmowiec zaczął doceniać odbiorcę, zakładał, że posiada on jakąś wiedzę o sztuce i znajomość konwencji filmowej. Pragnął przybliżyć widzowi nowe tendencje sztuki współczesnej, skazane wcześniej na niebyt w świadomości wielkiej liczby potencjalnych odbiorców, ze względu na jej „niezrozumiałość”. Powstała cała seria filmów o współczesnych artystach. Ich indywidualność była teraz silnie akcentowana w przeciwieństwie do preferowanej wcześniej wizji służebnej roli artysty wobec społeczeństwa, idei czy klasy. Znakomitym przykładem tej nowej tendencji są *Interpretacje*. Filmy Jarosława Brzozowskiego, należące do nurtu dokumentalnego, reprezentują wcześniejszą epokę rozwoju filmu

<sup>10</sup> Por. M. Hendrykowska, dz. cyt. s. 114.



o sztuce. Tendencja dokumentalna rozwija się nadal, reprezentuje ją wiele wybitnych filmów, na przykład Józefa Robakowskiego *Witkacy*. Obok niej pojawiła się w latach siedemdziesiątych tendencja kreatywna.

Przezwrot, jakiego dokonał w polskim filmie o sztuce Andrzej Papużyński filmem *Bykowi chwata* (1971), zapowiadały już filmy Konrada Nałęckiego: *Zygmunt Waliszewski* (1964), *Artysta* (1967) i wspomniana już *Magia Jerzego Nowosielskiego*. Interpretacja twórczości artysty zawarta w filmach nurtu kreatywnego nie zawsze zyskuje aprobatę samych twórców, nie mówiąc już o krytykach sztuki i widzach. Ale taka jest między innymi rola tych filmów: wywołać zainteresowanie, spowodować dyskusję, a nawet wzbudzić sprzeciw. Takie dyskusje i sprzeciwy wywołał film *Bykowi chwata*, uznany przez część odbiorców za „niekomunikatywny”, „niejasny”, bądź też postrzegany jako „wizja poetycka”, „ciąg dowolnych skojarzeń”, „dzieło surrealizmu z niewielkim kontrapunktem realistycznym”. Twórczość Franciszka Starowieyskiego kojarzy się przeciętnemu odbiorcy z zamiłowaniem do grozy i teatrem okrucieństwa. Powszechnie znana jest jego fascynacja sztuką baroku. Pierwsze ujęcia mają sugerować, iż grafik zmierza do konstrukcji takiej oryginalnej rzeczywistości artystycznej, w której znajdują miejsce elementy antyku, klasycznej doskonałości i harmonii, obok elementów retoryki barokowej ze wszystkimi jej rekwizytami grozy, wątkami *vanitas* i *memento mori*. Słowa artysty o sztuce idealnej i klasycznej, zderzone z motywami wanitatywnymi, wydają się czystą ironią. Owej ironii widz ma prawo doszukiwać się już w samym tytule, sugerującym apoteozę artysty. Starowieyski-Byk przyznaje się do związków z Bykiem z gwiazdozbioru, a na końcu filmu unosi się na trapezie w górę, ku gwiazdom. Niezaprzeczalnie znakomity jest jego warsztat, co pozwala porównywać techniczne możliwości Starowieyskiego z umiejętnościami dawnych mistrzów. Artyści współcześni nieczęsto mówią o sobie: „moi ludzie są klasyczni i doskonali jak z Rafaela”. Byk podkreśla swoje zainteresowanie przeszłością; współczesnością raczej gardzi. Ludzie nie posiadają dziś instynktu plastycznego, twierdzi, tylko sztuka jest w stanie ocalić pewne wartości<sup>11</sup>. Artysta stara się uaktualnić, funkcjonujący także w fabularnych filmach o wielkich artystach, stereotyp niezwyklej, wyalienowanej jednostki, nie rozumianej przez ludzi. Jego sztuki nie jest w stanie pojąć urzędnik-archiwista, nie poddaje się ona żadnym opisom i próbom klasyfikacji. Zastąpienie napisów końcowych filmu pieczętą archiwisty sugeruje, iż reżyser również należy do grona „profanów”, a wszystkie jego wysiłki zmierzające do niebanalnego

<sup>11</sup> F. Starowieyski „O samym sobie” *Projekt* 1972 nr 1.

zaprezentowania dzieła są tylko kolejnym zabiegiem inwentaryzacyjnym. Papuziński składając Bykowi hołd, czyni to z dyskretnym, ironicznym uśmiechem. Pozwala bohaterowi schodzić ze stopni w akompaniamencie braw. Małgorzata Hendrykowska, która poświęciła filmowi pogłębioną analizę<sup>12</sup>, rozpatruje ostatnią scenę jako apoteozę. Unoszeniu się bohatera w górę towarzyszy chóralne „Alleluja”.

Spróbuję poprowadzić dalej tę interpretację. W malarstwie religijnym ukazywano drogę świętych męczenników do chwały, wędrówkę zmuśną i heroiczną. Artyści z upodobaniem przedstawiali rodzaje tortur, jakim poddawano męczenników, malowali z detalami świętego Bartłomieja obdzieranego ze skóry. Przypomnę, iż w jednej ze scen Papuziński ukazał Starowieyskiego na stole sekcyjnym. Święci, umierając, widzieli oczekujące na nich miejsce w niebie. Końcową scenę filmu można potraktować jako rodzaj bluźnierczej *Assunty*. Film ma wiele cech reportażu, bohaterem jest autentyczna postać, kamera ani na chwilę nie opuszcza wnętrza pracowni, rejestruje prace artysty, jego zachowania i wypowiedzi. Nawet „lekcja anatomii” i apoteoza nie wprowadzają wielkiego dysonansu dzięki temu, że dokumentują znaną powszechnie skłonność Byka do autoreklamy. Co zatem łączy ten film z nurtem kreatywnym? Wykorzystując metaforę, Papuziński proponuje widzowi wybór spośród kilku możliwości. Film można porównać do poezji, w której wyrazy i grupy wyrazów „wywołują większą obfitość wyobrażeń i odczuć itd. – niż wtedy, gdy pojawiają się w wypowiedzi powiadamiającej”<sup>13</sup>. Taką powiadamiającą wypowiedzią najczęściej bywa film dokumentalny. W filmie kreatywnym odbiorca sam wybiera metafory nośne znaczeniowo, atrakcyjne skojarzeniowo, czy po prostu bardziej czytelne. Autor filmu z zasady unika jednoznaczności i ta reguła dotyczy także samej postaci bohatera. Reżyser waha się między skrajnościami: hołdem dla wyobraźni i perfekcyjnego warsztatu i ośmieszeniem megalomanii. I pierwszy i drugi obraz może być prawdziwy. W rzeczywistości jest tak, jak się widzom wydaje.

W filmie *Brzuch* (1980), poświęconym Tadeuszowi Brzozowskiemu, Papuziński, jak pisano w recenzji<sup>14</sup>, korzysta z tej samej wypróbowanej formuły „pozornego happeningu”. Zarzucano reżyserowi, iż wyko-

<sup>12</sup> M. Hendrykowska *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce* Poznań 1988 s. 74-83.

<sup>13</sup> H. Markiewicz „«Ut pictura poesis». Dzieje toposu i problemu” Komitet i Kolegium Redakcyjne: Jan Białostocki et al *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań. Na jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego przygotowało Muzeum Narodowe w Krakowie i Wydawnictwo Literackie* Kraków 1981 s. 175.

<sup>14</sup> M. Małatyńska „Chichoty Pegaza” *Kino* 1980 nr 7 s. 22.

rzystując podobną metodę sportretował diametralnie różnych artystów. W pierwszej sekwencji kamera rejestruje wykonywanie maski pośmiertnej dla malarza. Autorem filmu powoduje ta sama potrzeba ocalenia istnienia przez ocalenie zewnętrznego wyglądu, dąży on do wykonania zapisu, który będzie wierny jak gipsowy odcisk. Bazinowskie założenia, przynajmniej w sferze intencji, kierują reżyserem kreatywnych filmów; film ma spełniać funkcje maski pośmiertnej. Kiedy już reżyser ujawnił swe intencje, na ekranie pojawia się napis: „Telewizja Polska (...) przedstawia Tadeusza Brzozowskiego – jako – Tadeusza Brzozowskiego – w filmie *Brzuch*”. W filmie fabularnym w ten sposób przedstawia się gwiazdę kreującą główną rolę. Brzozowski gra taką rolę w filmie o sobie samym. Reżyserowi wyraźnie chodziło o podkreślenie, że znany malarz jest także aktorem, a rola w filmie jest jedną z wielu ról. Ubrany w mundurek i czapkę uczniowską wychodzi z rodzinnego domu, przemierza ulicę Kanoniczą w Krakowie, którą ciągną biczownicy, wchodzi przez okno do galerii wypełnionej rzeźbami, wpada do lochu w podziemiach kościoła, by z trumny hetmana wyjąć buławę. W jednej z kolejnych sekwencji ze stoickim spokojem ogląda w telewizji obrazy totalnej destrukcji świata, czemu towarzyszy na ścieżce dźwiękowej muzyka klawesynowa. Ostatnia sekwencja przypomina „czysty” dokument: Brzozowski prowadzi wielką ciężarówkę ze swoimi obrazami. Pracownicy ogromnego magazynu wyładowują te obrazy jak zwykły towar i to jedyna scena, w której widz ma okazję je obejrzeć. Urzędnik sprawdza obrazy według listy; monotonnym głosem wymienia ich tytuły, technikę, jaką zostały wykonane i rok powstania. Dziennikarz zadaje artyście pytanie: „Czy pana malarstwo jest przedstawiające?” Artysta wymyka się dziennikarzowi, zostawiając go w towarzystwie historyka sztuki (Wawrzyniec Brzozowski, syn malarza), który chętnie odpowie na pytanie: „Tak, to są adekwatne idiomorfizmy tych wszystkich stanów, jakie nas dotyczą [tu kamera ukazuje przerażoną twarz dziennikarza]”. Monotonny głos urzędnika zagłusza na chwilę historyka sztuki, który jednak nie pozwala się zbić z tropu: „Bo chociaż te obrazy są zupełnie niesymetryczne do rzeczywistości w warstwie medialnej – kontynuuje – to w warstwie znaczeniowej są symetryczne w tak wielkim stopniu, że ulega zaburzeniu dychotomia klas”. Mówi jeszcze, gdy na ekranie pojawiają się napisy końcowe. Jeśli twórczość Starowieyskiego próbował opisać archiwista i reżyser, to przy obrazach Brzozowskiego powołano już cały chór interpretatorów. Wszyscy mówią jednocześnie, chwilami zagłuszają się nawzajem; efekt staje się zupełnie operowy. W podobny sposób zaprezentowane zostały w obu filmach skończone dzieła: plakaty i obrazy – w ostatnich sekwencjach,

jakby przy okazji. Sami twórcy w zaledwie kilku zdaniach wygłaszają swoje *credo*. Metoda kreacyjna nie polega, moim zdaniem, w tym filmie na zagęszczaniu metafor. Film ukazuje Tadeusza Brzozowskiego – jako Tadeusza Brzozowskiego. „Miły starszy pan” przebrany w mundurek gra małego chłopca. Nie po raz pierwszy jednak jest aktorem. W okupacyjnym teatrze Tadeusza Kantora wystąpił jako Grabiec w *Balladynie* i jako tytułowy bohater w *Powrocie Odysa*. Jego związki z teatrem datują się od lat trzydziestych. Działal w wtedy w akademickim teatrze marionetek i organizował widowiska średniowieczne, odbywające się na ulicach Krakowa. W 1945 roku z Kantorem i Artymowskim współpracował z Teatrem Akademickim Rotunda. W teatrze Kantora zagrał po raz ostatni tuż po wojnie. Zmuszony był dokonać wyboru między teatrem a malarstwem. Do swoich występów odnosił się po latach z dużym dystansem: „Gdyby mi teraz kazano coś takiego zrobić, to bym się nigdy nie odważył. Ale wtedy (...) było mi wszystko jedno. Tadzik kazał, to się robiło, co on chciał”<sup>15</sup>. Swój udział w filmie artysta mógł traktować jako zabawę, ale teatr pozostawił ślad w jego twórczości:

Coś z tej postawy aktorstwa identyfikującego się z przedstawioną postacią emocjonalnie i egzystencjalnie, aktorstwa idącego w bezlitosnej samokontroli aż po granice sado-masochistycznej błazenady zachowało się również w obrazach, które powstawały w pierwszych latach po wojnie, od *Powrotu* poczynając, a na, trawestującym motyw *Ecce Homo, Proroku* kończąc<sup>16</sup>.

Jeśli nawet mówił o sprawach wzniosłych, natychmiast rozbijał je, jak sam twierdził, elementami groteski, by wszystko stało się bardziej ludzkie. Groteska zajmowała ważne miejsce i w życiu, i w sztuce. Do sztuki *Powrót Odysa* w okupacyjnym teatrze Kantora potrzebna była w charakterze elementu scenograficznego wielka tekturowa armata i transportowano ją ulicami miasta. Wojna przewartościowała pojęcia z dziedziny etyki i estetyki, zdewaluowała kategorię wzniosłości. Jeżeli ktoś chce powiedzieć coś serio i mówi to serio, to przegrywa, twierdził Brzozowski.

Reżyser w nieszablonowy sposób wykorzystuje pewne elementy tak zwanej metody biograficznej. W pierwszej sekwencji artysta wymienia tytuły swoich prac: *Skóra grafa haftowana jest, Szamerunki glansować trza*. Używanie germanizmów charakterystyczne było dla środowiska, z jakiego wywodził się artysta, urodzony we Lwowie. Jego ojciec chodził do

<sup>15</sup> Z mojej rozmowy z Tadeuszem Brzozowskim przeprowadzonej w 1986 roku.

<sup>16</sup> M. Porębski *Pożegnanie z krytyką* Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983 s. 340-341.

austriackiej szkoły i służył w C.K. armii. Słowa takie jak burgrabia, gefrajter czy feltfebel były w domu Brzozowskiego zrozumiałe. Zachwycał się nimi już po wojnie, jako czymś co wyszło już z użycia, a posiada tak oryginalne brzmienie. Od 1954 roku artysta mieszkał w Zakopanem i malował freski w kościołach. Przy okazji poznawał „polski barok trzeciorzędny”: nagrobki i portrety nagrobne. W filmie napotyka portrety trumienne i otwartą trumnę Sarmaty. Jest to kluczowy w mojej interpretacji fragment filmu. „Wszyscy pragniemy być z wielkiego świata – mówić<sup>17</sup> – a ten wielki świat chce nas tylko takimi, jakimi teraz jesteśmy. (...) Gdy nie można iść do przodu [chodzi o nadążanie za kulturą zachodnią – przyp. J.G.] to trzeba szukać głębiej, aż do truchła hetmana [artysta zachwycał się Słowackim]”. Brzozowski nie chciał być jeszcze jednym przedstawicielem jakiegoś nowego nurtu w malarstwie. Wybrał indywidualną drogę, sięgając do tradycji malarstwa średniowiecznego, „baroku trzeciorzędnego”, atmosfery galicyjskiej. Jak wielu przedstawicieli awangardy szukał inspiracji w atmosferze prowincji. Mawiał: stale jestem komediantem i buduję z siebie taką czy inną komediancką postać. Brzozowski jako Brzozowski – to przypomnienie, iż mimo oficjalnego wyrzeczenia się aktorstwa, aktorem pozostał. Aktorstwo pozostało jego pierwszą naturą. Film, który ma stanowić wierne jak maska odbicie, doskonale to podkreśla. *Memento mori* na początku filmu nawiązuje do warstwy eschatologicznej sztuki Brzozowskiego. Warstwie tej przeciwstawia się, dopełniając ją zarazem, warstwa ludyczna – i taki jest przecież rodowód teatru. W przełomowym momencie filmu, artysta sięga po buławę i ubiera się w purpurę. Jako komediantowi wolno mu było sięgnąć po te oznaki władzy, dostąpić zaszczytu bycia jednocześnie hetmanem i królem (choć ów król dziwnie przypomina *Proroka* z 1950 roku). Sąsiedztwo liturgii z kabotyństwem, traktowanie życia jako zabawnego i strasznego spektaklu – te elementy można odnaleźć w jego malarstwie od początku. Papuziński objaśnia, za pośrednictwem artysty, malarstwo poprzez teatr – i jest to sposób najlepszy. Obecny w filmie groteskowy teatr przechodzi, w ostatniej sekwencji, w parodię opery, jaką są głosy różnych interpretatorów.

Aktor bardzo dobrze odegrał swoją rolę ale czy scenariusz został dobrze napisany? Papuziński zaznacza w ostatniej sekwencji, że mógł tylko do pewnego stopnia przybliżyć prawdę o artyście. Z ironią traktuje swe osiągnięcia w tej materii. Z próby stworzenia „wiernego odbicia” powstała kukła wyładowana z ciężarówki wraz z obrazami, a żywy człowiek

---

<sup>17</sup> Z mojej rozmowy z Tadeuszem Brzozowskim przeprowadzonej w 1986 roku.

pozostał gdzieś obok. Film miał być odpowiednikiem procesu powstawania obrazu, poprzedzanego zawsze tytułem, pozostającym w umyśle i dręczącym artystę. Jak można rozumieć tytuł filmu? Brzozowski w rozmowie z reżyserem opowiadał o pewnym awangardowym filmie, który wywarł na nim wrażenie. Występował w nim między innymi jakiś sławny malarz, którego Brzozowski nie rozpoznał na ekranie. Gdy zapytał, w którym miejscu należy szukać malarza, powiedziano mu, iż był tam tylko jego brzuch. Może to pokora wobec podjętego tematu nie pozwoliła Papuzińskiemu użyć nazwiska artysty w tytule. W filmie w celowo nieudolny sposób imituje formy i kolory obrazów Brzozowskiego. Lecz formy z obrazów nie pozwalają się ani zidentyfikować, ani powtórzyć. Artysta lubił tłumaczyć przyjaciółom, gdzie na obrazie powinien być parobek albo uciekający dezertier, ale wiadomo przecież, że wszystkimi środkami mamił odbiorcę. Miły starszy pan, pozornie odgrywający zadaną mu rolę, jest autorem niezwykle dramatycznych rysunków z gatunku persyflażu. Ze wszystkimi katastrofami, jakie spadają na ludzkość (sekwencja z telewizorem), zdążył się w swej sztuce oswoić. Stąd ironia i autoironia są zasadniczymi cechami jego portretu autorstwa Andrzeja Papuzińskiego.

Przedstawiciel tendencji dokumentalnej, Jarosław Brzozowski, był zdania, że każdy film jest dziełem autorskim. Niezależnie od wstępnych założeń, nawet gdyby były one bardzo skromne. Papuziński stara się zachęcić widza, oddziałać emocjonalnie za pomocą filmowych środków, dać skondensowaną próbkę klimatu twórczości danego artysty. Nie pokazuje wielu obrazów, ważniejsze są dla niego zjawiska i procesy, które towarzyszyły jego powstawaniu. Dokumentalny film o sztuce powinien być bezstronnym świadkiem mniej lub bardziej ulotnych zjawisk. Taki charakter mają *Interpretacje*, najbliższe „cienia rzeczywistości”. W dwóch wcześniejszych filmach Brzozowski zaprezentował raczej sumę informacji o świecie, starał się stworzyć optyczną iluzję rzeczywistości. Autorzy filmów kreatywnych – w myśl zasady, że kreacja jest podstawową kategorią określającą istotę sztuki – starają się oderwać film od „cienia rzeczywistości”. Subiektywny narrator, kamera, muzyka, światło, tekst poetycki, montaż – wydobywają utajone wartości dzieła lub starają się stworzyć wartości nowe – czego próbę stanowi „filmowe malowanie” portretu Tadeusza Brzozowskiego. Głównym przedmiotem zainteresowania reżyserów obu tendencji jest najczęściej człowiek-artysta. Każdy artysta organizuje świat z natury swej nieorganizowany, wybiera elementy, jakie uznaje za wartościowe, nadając mu w ten sposób sens. Wydobywanie sensu z bezkształtu i chaosu narzuca konieczność uproszczenia obrazu. Papuziński się do niego przyznaje,

---

stosując pieczętki archiwisty w napisach końcowych. Takie gry z widzem uprawiał zanikający już gatunek krótkometrażowego filmu o sztuce.

---

## CLASSICS OF POLISH MOVIES ON ART TWO TENDENCES

Film about art has usually belonged to a marginalized genre. This article discusses two types of film within the genre: documentaries and creative works. The first category includes biographies and documentations of the artistic process. An example of this would be *Interpretacje*, directed by Jarosław Brzozowski. The second category utilizes symbols, fantasy, and dramatization. The artist often appears also as an actor. Several components, such as a subjective narration, unique cinematography, use of light, poetic text, and use of montage help establish the charm of the masterpiece. Less used biographical motifs often attempt to create a new quality to the genre. The best example of such an approach is the 'film-painting' of the portrait of Tadeusz Brzozowski in the work *Brzuch* as directed by Andrzej Papużyński.

*Jadwiga Głowa* – email: [jadwiga\\_glowa@tlen.pl](mailto:jadwiga_glowa@tlen.pl)

