

IWONA GRODŹ

ROMANTYCZNE „MNEMOTOPOSY”

IWONA GRODŹ

Literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog i psycholog sztuki. Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, teatrem i filozofią, a także ideą korespondencji sztuk. Absolwentka filologii polskiej, historii sztuki i muzykologii UAM. Studentka psychologii. Autorka książek: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (2005), *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (2009), *Jerzy Skolimowski* (2010), *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* (2015), *Between Dream and Reality: „The Saragossa Manuscript”* (2018) i innych publikacji naukowych. ORCID: 0000-0003-0151-6909.

Tadeusz Lubelski pisał, że „tradycja romantyczna – podstawowa dla kultury polskiej XX wieku – stanowi szczególnie ważny kontekst rodzimego kina”¹. Tym tropem podążył Marcin Maron, autor książki *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*. Publikacja ta w sposób przemyślany i przejrzysty przybliży czytelnikom kulturowy fenomen, jakim jest związek sztuki ruchomych obrazów z romantyzmem. Wypełnia tym samym lukę w polskiej wiedzy o filmie – jak zauważył krakowski filmoznawca w recenzji wydawniczej. W tym celu Maron sięga do filozoficznych korzeni romantyzmu, wskazuje jego miejsce na mapie tradycji artystycznych w Europie i w Polsce, a następnie analizuje najważniejsze filmy ujawniające tego typu inspiracje. Dodatkowo już we wstępie autor deklaruje, że jego podejście do kulturowego obrazu romantyzmu nie jest stereotypowe. Warto więc przyrzeć się tej książce dokładniej także z tego powodu.

Książka Marcina Marona jest podzielona na trzy części. W każdej z nich autor podejmuje rozważania na temat związku kina polskiego z romantyzmem w odmienny sposób. W pierwszym rozdziale czyni to przez pryzmat najważniejszych idei-haseł ważnych dla romantyzmu: „historia”, „natura”, „wolność”,

¹ T. Lubelski, *Z recenzji*, [w:] M. Maron, *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019.

„ironia”, „sztuka”. Wskazuje też hermeneutyczne podstawy metodologiczne swojego przedsięwzięcia.

W drugiej części skupia uwagę na analizie najważniejszych polskich filmów, których tematykę czy przesłanie można wpisać we wskazane wcześniej idee. Przykładowo przedmiotem jego szczególnej uwagi w części o tragizmie polskiej przeszłości są filmy *Danton* (1982, premiera 1983) i *Popioły* (1965) Andrzeja Wajdy oraz *Diabeł* Andrzeja Żuławskiego (1972, premiera 1988). Fascynacja naturą i lęk przed nią w epoce romantyzmu znalazły z kolei swoje odzwierciedlenie – zdaniem Marona – przede wszystkim w takich projektach, jak *Oczy uroczne* Piotra Szulkina (1976, premiera 1977) i *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* Wojciecha Hasa (1985, premiera 1986). Dziewiętnastowieczna idea wolności doszła do głosu przede wszystkim w *Lawie* Tadeusza Konwickiego (1989) i *Pasji* Stanisława Różewicza (1977, premiera 1978). Osobliwa romantyczna ironia pojawiła się w *Mazepie* Gustawa Holoubka (1975, premiera 1976) i *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Wojciecha Hasa (1964, premiera 1965). Natomiast idea sztuki, która staje się dla bohaterów romantycznych niekiedy ważniejsza niż życie, przejawia się w *Błękitnej nucie* (*La note bleue*) Andrzeja Żuławskiego (1990) i *Romantycznych* Stanisława Różewicza (1970).

Część trzecia książki jest próbą syntetycznego ujęcia relacji kina polskiego z romantyzmem od czasów II wojny światowej do końca okresu PRL (to jest 1990 roku). Autor tytułuje ją „Recepcja romantyzmu w kulturze polskiej i kinie w okresie PRL. Od «Zdradzieckiego serca» do «Lawy»”. Dzieli historię Polski na cztery okresy, wskazując najważniejsze tendencje w omawianych relacjach, czyli: ideologizację romantyzmu, rewizję dotychczasowego podejścia do romantyzmu, próby odnowienia znaczeń najważniejszych idei tego nurtu oraz niepokoje i nadzieje związane z odchodzeniem od romantyzmu i wkraczaniem kultury w nowy wiek, jak też europejską przestrzeń społeczno-polityczną po 1989 roku.

Struktura omawianej publikacji jest więc precyzyjnie zarysowana. Koncepcja książki została ponadto dobitnie wyłożona w „Słowie wstępnym”. Marcin Maron podkreśla w nim przede wszystkim znaczenie pojęcia romantyzmu – rozumianego bardzo szeroko, bo jako fenomen historyczny oraz nurt idei i wyobrażeń ważnych dla kultury europejskiej i polskiej².

W swoich rozważaniach próbuje odpowiedzieć na trzy pytania. Po pierwsze: „w jakim stopniu filmowcy polscy wykorzystali intelektualny i kreatywny potencjał romantyzmu?”. Po drugie: „w jaki sposób reżyserzy rozumieli i aktualizowali romantyczne dzieła i wizerunek historii?”. Po trzecie w końcu: „jak tradycja romantyczna była postrzegana i modyfikowana w kulturze okresu PRL”³. Pytania te zrodził, jak wskazuje Maron, postulat Marii Janion z 1978 roku „o konieczności wykorzystania filmowego potencjału tkwiącego w romantyzmie”⁴. To godny uwagi trop, ale w związku z nim od razu pojawia się pytanie: na czym owa filmowość miałaby polegać? Przypominając ustalenia badaczki romantyzmu,

2 M. Maron, *Romantyzm i kino...*, dz. cyt., s. 7.

3 Tamże.

4 Tamże.

trzeba wymienić trzy rozumienia tego sformułowania, które sprowadzają się do: ruchu myśli, wartości i idei, walki wyobraźni z materią i napięcia na linii etyka – historia.

Mamy więc aluzje do filmowego ruchu, materialnego nośnika i odpowiedzialności twórcy za swoje dzieło (a więc społecznej roli sztuki). Rozumienie przez Janion zarówno romantyzmu, jak i filmowości tego nurtu zainspirowało Marona dodatkowo do rozważań na temat dziewiętnastowiecznych idei, a następnie „sięgnięcia bezpośrednio do utworów romantycznych i czasu historycznego romantyzmu oraz postaci z nim związanych”, a więc też wybrania filmów do analizy⁵.

Hipoteza autora *Romantyzmu i kina...* sprowadza się do przyznania racji Janion, że „polscy filmowcy w okresie 1947–1990 wykorzystali potencjał romantyczny, czyli: sięgnęli po utwory romantyczne po to, aby adaptować je na film [...], odnieśli się (bezpośrednio) do czasu historycznego epoki romantyzmu lub tego, który poprzedzał i formował romantyzm, oraz inspirowali się w pewnym stopniu poetyką i stylistyką utworów romantycznych”⁶. W celu potwierdzenia tej konstatacji Maron podejmuje trzy dodatkowe działania. Po pierwsze, próbuje ponownie zdefiniować sam termin „romantyzm” (biorąc pod uwagę także kontekst europejski) i w związku z tym odpowiada na pytanie: w jaki sposób można mówić o romantyzmie obecnie? Powołuje się na znanych badaczy tego zagadnienia, między innymi René Welleka, Stanisława Brzozowskiego i Zygmunta Łempickiego. Dokonuje też za tym ostatnim rozróżnienia na: „romantyzm jako teorię lub odczucie świata” oraz „romantyzm jako kulturę, czyli wyraz tej teorii lub odczucia”⁷.

Autor określa też kryteria wyboru filmów. Są nimi: odniesienia do czasu historycznego epoki romantyzmu (1793–1850), filmowe adaptacje dzieł romantycznych, poetyka filmów, którą można określić jako zbliżoną do poetyki utworów romantycznych⁸. Wskazuje jednocześnie na autorskie strategie dotyczące „aktualizacji motywów romantycznych oraz [ich – przyp. IG] odbiór krytyczny w piśmiennictwie filmowym”⁹. Na koniec precyzuje, „na czym polegały filmowe próby aktualizacji idei i wyobrażeń romantycznych w kontekście powojennej historii Polski i kina z tego okresu”¹⁰.

Zdaniem Marona dla romantyków i ich duchowych następców, na przykład filmowców, „twórczość była związana z procesem pogłębiania samoświadomości historycznej, politycznej i kulturowej”¹¹, odnosiła się do pamięci kulturowej Polaków. To ostatnie pojęcie zdaje się najbardziej adekwatnie opisywać istnienie romantycznego paradygmatu w polskiej kulturze.

Analizując konkretne filmy, Maron buduje obszerny kontekst filozoficzny i literacki. Stawia więc przed sobą ważne zadanie, którym jest „zrozumienie sensu

5 Tamże, s. 8.

6 Tamże.

7 Tamże, s. 9.

8 Tamże, s. 26–27.

9 Tamże, s. 28.

10 Tamże, s. 8.

11 Tamże, s. 9.

dzieł filmowych oraz zawartych w nich trwałych znaczeń związanych z romantyzmem¹². Odwołuje się w tym celu do historii idei – przywołuje więc takie nazwiska jak: Arthur O. Lovejoy, Andrzej Walicki, Leszek Kołakowski, Bronisław Baczko, Jerzy Szacki, i przypomina definicję terminu „światopogląd”. Maron sięga też do hermeneutyki, by przeprowadzić rekonstrukcję światopoglądu romantycznego, sensu dzieł filmowych i współczesnego ich przyswajania, powołuje się przy tym przede wszystkim na Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricœura. W końcu odnosi się do sposobów istnienia idei w kulturze i czasie historycznym, na użytek książki przypomina definicje pojęć kluczowych dla swoich rozważań, takich jak „tradycja”, „pamięć” czy „mnemotopos”.

Tak więc część pierwsza omawianej publikacji, zatytułowana „Idee i wyobrażenia romantyczna”, ma charakter głównie metodologiczny i historyczny. Autor wskazuje klasyczne teksty na temat romantyzmu, między innymi Marii Janion, Aliny Kowalczykowej, Władysława Tatarkiewicza z jego określeniem romantyzmu jako „rozpaczy semantyka” czy Bogusława Doparta. Ostatecznie sumuje wszystkie spostrzeżenia i przedstawia autorskie rozumienie romantyzmu, które zamyka się w sensie kluczowych dla jego rozważań pojęć: „historia i natura [...] pojmowane przez romantyków jako rozwój ducha”, wolność, „ironia jako przejaw refleksji (czyli właśnie ducha – osobowej i kulturowej samoświadomości) [...] związana z twórczymi siłami natury i perspektywą rozwoju historycznego” i sztuka jako wyraz nie tylko geniuszu, ale i „wolności oraz obszar odzyskania utraconej jedności człowieka i świata”¹³.

Dla autora *Romantyzmu i kina...* zaproponowane pojęcia „mają stanowić hermeneutyczny punkt odniesienia dla analizy i zrozumienia dzieł filmowych omawianych w następnej części książki”¹⁴. Już na etapie wyjaśniania romantycznych idei pojawiają się w książce Marona informacje na temat analizowanych w dalszej części filmów. Przykładowo, pisząc o historii, autor wskazuje *Dantona* czy *Diabła*, a o naturze – *Oczy uroczone* i *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany*. Wolność analizowana jest w kontekście myśli europejskiej i dwóch tendencji rodzimych: „tradycji szlacheckiej” (związanej między innymi z utratą niepodległości) i „prawa naturalnego”¹⁵. Przykładem rozumienia tych pojęć w polskich warunkach kulturowych i historycznych są, według Marona, *Lawa* i *Pasja*¹⁶. Ironiczny dystans i samoświadomość, polegająca przede wszystkim na „ujawnianiu fikcyjności kreowanego świata oraz obecności autora”¹⁷, widać przede wszystkim w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*. Z pojęciem sztuki natomiast wiąże się życie i twórczość Chopina w filmie Andrzeja Żuławskiego.

Analizy filmowe Marona są bardzo obszerne, kontekstowe, a przez to wnikliwe i budujące pomost ze współczesnością. Na tym polega ich wartość. Czasem

12 Tamże, s. 13.

13 Tamże, s. 37.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 73.

16 Tamże, s. 81.

17 Tamże, s. 87.

można tylko odnieść wrażenie, że filmoznawca nie ujawnił w nich w pełni swojego głosu. Na przykład zasugerowane w analizie filmu Szulkina *Oczy uroczone* pytanie o istotę zła i próbę jego pokonania pozostaje ciągle otwarte... Podobnie jest w przypadku innych analiz, między innymi *Błękitnej nuty*. Na pewno godny uwagi jest wątek „odwróconej perspektywy” dzieł Williama Blake’a, będący kluczem do zrozumienia filmu Hasa na podobny temat. Z powodu zainteresowania twórczością tego reżysera oraz tematem artysty i sztuki w filmie z ciekawością przeczytałam rozdział o *Rękopisie znalezionym w Saragossie* w kontekście romantycznej ironii. Maron powołuje się na dwa rozumienia ironii: Søren Kierkegaard, który utożsamiał ją nie tyle z ukrytą prawdą, ile z „drogą”, i Fryderyka Schlegla, dla którego „ironia jest formą paradoksu”¹⁸. Filmoznawca dowodzi, że treści zaszyfrowane w *Rękopisie...* idealnie wpisują się w te dwie myśli. W filmie Hasa jest zarówno paradoksalność tego, co znane, i tego, co niespodziewane, jak i „droga”, której niestety główny bohater nie zna. W związku z tym filmem Maron pyta o istotę sztuki: czy w *Rękopisie...* „nieskończoność jest dla bohatera spotkaniem z mityczną «pełnią», [...] bez odniesienia w świecie realnym?”. Odpowiedzi szuka jednak w przestrzeni zewnątrzfilmowej, choć jest ona wpisana w przestrzeń filmową: „dla Hasa tworzenie filmów było wznoszeniem życia w sferę artystycznej komunikacji i wolności”¹⁹.

Niewątpliwie ważne spostrzeżenia przynosi analiza filmu Andrzeja Żuławskiego *Błękitna nuta*. Marcin Maron, stając przed koniecznością ukazania zupełnie innego podejścia do sztuki Sand i Chopina, przypomina, że „Chopin cyzeluje swoje kompozycje ukryty w pokoju na piętrze, odgrywając po raz kolejny tę samą frazę. Sand jest tym wyraźnie zniecierpliwiona i poirytowana. Filmowa Sand kojarzy obsesję muzyczną Chopina z jałowym perfekcjonizmem i niemocą życiową. Charakterystyczny dla pracy kompozytora «horror poprawek» wydaje się jej bezużyteczny”²⁰. To ważny trop interpretacyjny, pozwalający zrozumieć nie tylko osobowość twórczą polskiego kompozytora, ale też magię jego sztuki. Umożliwia też poniekąd przywołanie mitu orfickiej miłości oraz metafory refleksów, odbić w sztuce. W nich tkwi bowiem tajemnica tytułowej „błękitnej nuty”.

Część ostatnia ma charakter syntezy. Maron już wcześniej uzasadnił wybór takiego, a nie innego okresu, czyli lat 1947–1990, w następujący sposób: „cezura II wojny światowej wyznaczyła nowy etap rozwoju kinematografii i filmu w Polsce, który w pewnym sensie zakończył się wraz z przemianami ustrojowymi zachodzącymi od 1989 roku”²¹. Pod koniec książki rozwija tę myśl w sposób bardziej szczegółowy. Przypomina na przykład o istnieniu ideologicznej presji po II wojnie światowej. Zwraca też uwagę na ambiwalentny stosunek do romantyzmu, który nie był do końca aprobowany z powodu jego antyrosyjskości, indywidualizmu, religijności i estetyzacji. Wskazuje mniej znane lub zapomniane filmy z tego czasu, na przykład nieukończone *Zdradzieckie serce* Jerzego Zarzyckiego (1947)

18 Tamże, s. 365.

19 Tamże, s. 376.

20 Tamże, s. 397.

21 Tamże, s. 26.

według opowiadania romantycznego pisarza Edgara Allana Poeo czy *Młodość Chopina* Aleksandra Forda (1951), w którym można znaleźć liczne przekłamania i manipulacje dotyczące osoby muzyka²². Następnie przechodzi do polskiej kinematografii po 1956 roku, pisząc o romantycznych kontekstach polskiej szkoły filmowej i jej reżyserach, na przykład Andrzeju Wajdzie (reżyserze filmów *Popiół i diament*, *Niewinni czarodzieje* itp.). Nie pomija też teatralnych adaptacji dzieł romantyków, przede wszystkich *Dziadów*. Analizę historii polskiego kina po 1968 roku rozpoczyna od kluczowej dla wydarzeń z tamtego czasu realizacji teatralnej poematu Mickiewicza przez Kazimierza Dejmka. Przypomina o nowofalowych reinterpretacjach paradygmatu romantycznego i filmach: *Krajobraz po bitwie* (1970), *Wesele* (1972) Andrzeja Wajdy, *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego (1971, premiera 1972), *Aktorzy prowincjonalni* (1978) i *Gorączka* (1980, premiera 1981) Agnieszki Holland, *Aria dla atlety* Filipa Bajona (1979) czy *W biały dzień* Edwarda Żebrowskiego (1980, premiera 1981). W tej grupie na pewno na uwagę zasługuje przywołanie *Romantycznych* Stanisława Różewicza (1970), *Hubala* Bohdana Poręby (1973) czy *Lokisa* Janusza Majewskiego (1970), gdyż rzadko bywały one przedmiotem analizy. Ostatnią dekadę kina polskiego, a więc lata osiemdziesiąte XX wieku, reprezentują między innymi filmy: *Dom Świętego Kazimierza* Ignacego Gogolewskiego (1983, premiera 1984) o ostatnich latach życia Norwida, *Wierna rzeka* Tadeusza Chmielewskiego (1983, premiera 1987), *Spowiedź dziecięcia wieku* Marka Nowickiego (1985, premiera 1986), *Jezioro Bodeńskie* Janusza Zaorskiego (1985, premiera 1986) czy *Jeniec Europy* Jerzego Kawalerowicza (1989).

Drobnym mankamentem publikacji mogą być jedynie zbędne powtórzenia dotyczące zastosowanej taktyki i narzędzi analitycznych. Brakuje też konkluzywnej odpowiedzi na pytanie, czy w przypadku związków filmu polskiego z romantyzmem można mówić o kontynuacji, na przykład w myśleniu o wolności (w przypadku *Lawy i Pasji*), czy może o epigonizmie lub innowacyjności. Przedmiotem dalszych dyskusji i badań mogą natomiast stać się kwestie związane z obecnością inspiracji romantyzmem w polskiej sztuce dokumentalnej (między innymi biografiami edukacyjnych polskich wieszczów) lub eksperymentalnej (w tym animowanej). W przyszłości można by się też pokusić o wskazanie filmów zagranicznych inspirowanych romantyzmem i prezentację podejścia do wskazanych idei twórców europejskich czy amerykańskich.

Na koniec trzeba wyraźnie podkreślić, że niewątpliwą wartością publikacji *Romantyzm i kino...* jest szeroki, okołowilmowy kontekst poznawczy. Autor powołuje się na szereg publikacji dotyczących romantyzmu od strony historii idei i literaturoznawstwa. Romantyzm jest dla niego „mapą duchową i kulturową”, a romantycznymi filmowcami artyści należący przede wszystkim do pokolenia Kolumbów, a więc: Andrzej Wajda, Wojciech Has, Stanisław Różewicz, Tadeusz Konwicki, Gustaw Holoubek. Wartość ich twórczości polega na dominacji funkcji integrującej (budowanie wspólnoty i narodowej tożsamości), jej ponadczasowości, zaangażowaniu i refleksyjności. Wszyscy oni pamiętali, że – jak pisał

²² Tamże, s. 442.

romantyczny muzyk Franciszek Liszt – „rozliczne formy twórczości artystycznej są tylko różnorodnymi magicznymi zaklęciami, mającymi na celu budzenie tak silnych uczuć i namiętności, by stały się odczuwalne, w pewnym sensie jak gdyby dotykalne i wstrząsające”²³.

Maron, Marcin. *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990* [*Romanticism and Cinema. Romantic Ideas in the Films of Polish Directors from 1947–1990*]. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2019.

Data wpłynięcia: 4 stycznia 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 31 stycznia 2020 r.



SŁOWA KLUCZOWE: romantyzm, kino polskie, pamięć kulturowa
KEY WORDS: Romanticism, Polish cinema, cultural memory

²³ F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. M. Traczewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 15. Cyt. za M. Maron, *Romantyzm i kino...*, dz. cyt., s. 377.