

PIOTR JUSZKIEWICZ

BIURO, NATURA, WYOBRAŻNIA, WIEJSKA CHAŁUPA,
FABRYCZNA HALA.
WIZERUNKI ARTYSTYCZNEJ PRACOWNI
W DOKUMENTALNYM FILMIE O SZTUCE CZASÓW PRL-U¹

Zmuzealizowane pracownie artystów są zawsze szczególnym rodzajem reprezentacji przeszłości, obrazami przestrzennymi, w które wpisana jest wizja sztuki, wizja artysty i projekt widzenia jego dzieł, a nawet projekt sposobu bycia widza w tej reprezentacji, czyli realizowanej w trakcie zwiedzania swoistej roli: gościa, admiratora, wtajemniczonego, insidera, outsidera czy pielgrzyma. Naukowe zainteresowanie przestrzenią tworzenia jest zatem wieloaspektowym spojrzeniem na artystyczny obszar, które brać musi pod uwagę przenikanie się przestrzeni fizycznej z przestrzenią dyskursywną. Badanie zaś ich współistnienia przynosi wiedzę na temat twórczych procedur, warunków artystycznego życia, ale zarazem o sposobach splatania sztuki z szerszymi aspektami konstrukcji duchowego świata, widzianych w historycznej perspektywie. Z tego też powodu interesujące dla badawczego spojrzenia są zwłaszcza pracownie szeroko rozumianych artystów nowoczesnych, w przypadku których idzie nie tyle o dom artysty, ale jak pisze Andrzej Pieńkos, odwołując się do sformułowania Philippe'a Jounoda, o pracownię rozumianą jako portret twórcy, a więc jako wyraz jego indywidualności². Problem wydaje się wszakże jeszcze szerszy. Szczególne znaczenie ma tu, jak pisze Pieńkos, przełom romantyczny, w wyniku którego pracownia przestaje być jedynie

¹ Niniejszy tekst powstał w ramach programu badawczego: „Polskie dokumentalne filmy o sztuce” finansowanego w ramach NPRH przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Jego skrócona anglojęzyczna wersja została zaprezentowana w ramach międzynarodowej sesji naukowej „The space of creation-topicality of the problem in art an art history”, Warszawa 2014.

² A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 65. Odwołanie do Ph. Jounoda dotyczy artykułu pt.: *L'atelier comme auto-portrait*, (w:) *Künstlerbilder/ Images de l'artiste, Colloque international à Lausanne*, Bern 1988, s. 87.

elementem mieszkania artysty, ale staje się rodzajem manifestacji jego pozycji i funkcji (od ulokowanego na strychu zapomnianego i odrzuconego geniusza, po książętom równej wybitnej i zamożnej jednostki), jego niezależności, czy wyrazem artystycznego programu (niekiedy stającego się głównym tematem artystycznej kreacji – jak w przypadku Courbета, czy Malczewskiego), a także odzwierciedleniem bogactwa i gorączki pracy wyobraźni: jako skarbiec wiedzy, motywów, tematów i wyjątkowej zdolności do ich ekspozycji³. Dodajmy, że ambicje nowoczesnego artysty związane z zamiarem przekształcania świata przez sztukę powodowały również przekroczenie progu pracowni. Miało ono, rzecz jasna, różny zasięg i różną skalę – od rozszerzenia artystycznego działania na przylegający do domu ogród po aktywność, której przedmiotem stawał się ogół społeczeństwa, a nawet kosmiczny bezkres.

Artysta nowoczesny, działając zgodnie z kluczowym dla modernizmu mitem regeneracji, poszukując zasobów regeneracyjnej energii trafiał także do chłopskiej chaty⁴. Jedno z zasadniczych zagadnień nowoczesnej artystycznej kultury, czyli pozornie paradoksalne jej związki z (rozmaicie rozumianym) prymitywizmem, znalazły swoje odzwierciedlenie także w sposobach kształtowania twórczej przestrzeni – chłopska chata, proste domostwo na skraju egzotycznego świata, to również stały motyw nowoczesnych artystycznych wyborów dotyczących charakteru pracowni⁵.

Idzie więc, jak sygnalizowałem wcześniej, nie tylko o realne przestrzenie twórczej aktywności, konkretne domy artystów, studia, pracownie, ale także o pracownie rozumiane jako tekst, niosący w sobie topos szczególnego miejsca narodzin i obecności sztuki. Oczywiście, takie mityczne wyobrażenia wcielane były w życie – o wielu takich zrodzonych na bazie mitu kreacjach pracownianych pisze Andrzej Pieńkos: wskazując na przeradzanie się w XIX wieku artystycznej pracowni w spektakl oglądany przez szeroką publiczność i animujący turystyczny ruch⁶, czy zwracając uwagę na przypadek Brancusiego, który rytualizował zwiedzanie jego pracowni⁷. Siłę oddziaływania mitu pracowni ujawnia też dla przykładu przypadek Cecila Beatona, który w 1931 roku pragnąc przeprowadzić wywiad z Picassem, odwiedził malarza w jego mieszkaniu na rue La Boetie. Ku swojemu zdziwieniu, które wyraził w komentarzu do wywiadu Beaton, zastał on Picassa rezydującego w luksusowym, ale całkowicie w burżuazyjnym duchu urządzonego mieszkaniu, w którym artysta przy-

³ A. Pieńkos, op. cit., s. 74-75.

⁴ Kwestia regeneracyjnego mitu została rozwinięta w: P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.

⁵ A. Pieńkos, op. cit., s. 239-265.

⁶ Ibidem, s. 119 i n.

⁷ Ibidem, s. 83-84.

jął dziennikarza w nienagannym, eleganckim garniturze, podejmując gościa filiżanką herbaty przy zasłanym koronkowym obrusem stole⁸. Zaskoczenie Beatona wynikało oczywiście z braku tego, czego oczekiwał: artystycznego furroru, śladów gwałtownej malarskiej pracy w głębokim natchnieniu, we wnętrzu, które podporządkowane, jak się spodziewał, powinno być malarskim działaniom twórcy *Panien z Awinionu*.

Udostępnianie widoku pracowni poprzez filmowy pokaz jeszcze intensywniej ujawnia jej status – jako reprezentacji, ze względu na właściwości filmowego medium. Filmowa reprezentacja pracowni bowiem to efekt sekwencji następujących po sobie obrazów, kierujących uwagę widza na określone punkty, obszary czy aspekty twórczej przestrzeni i prowadzących go w ten sposób po trajektorii znaczenia. Co więcej, owa sekwencja nie musi ograniczać się do ujęć pokazujących jedynie wnętrze samej pracowni, bo montaż filmowy pozwala ją dowolnie poszerzać, poprzez wprowadzanie ujęć ją historyzujących i kontekstualizujących. Wreszcie filmowa technika pozwala nam obcować z postacią artysty w jego twórczej przestrzeni, czy to poprzez formułę wywiadu, demonstracji twórczych procedur, czy też poprzez kreację aktora, odgrywającego na potrzeby spektaklu filmowego rolę artysty.

Zanim omówione nieco szczegółowiej zostaną wybrane przykłady, dwie kwestie jednakże domagają się zasygnalizowania: najbardziej generalny kontekst historyczny oraz metodologiczny.

Kontekst historyczny związany jest z nadziejami formułowanymi przez państwa totalitarne na znaczącą rolę kultury masowej, a zwłaszcza filmu, w zarządzaniu stanem świadomości mas⁹. Chociaż oczywiste jest, że zagadnienie to miało inny wymiar ideologiczny i praktyczny w kolejnych dziesięcioleciach XX wieku i różnie przebiegało w różnych krajach, to jednak miało ono wspólną podstawę. Najcelniej może opisuje ją benjaminowskie przekonanie, że nowoczesne z ducha pragnienie regeneracji świata wymaga zniszczenia auratycznej sztuki i celowego oddziaływania na masy innym rodzajem artystycznej twórczości, która byłaby zdolna je organizować¹⁰. Benjamin taką szansę dostrzegał w filmie, który jest, jego zdaniem, jednocześnie techniczny i masowy, i możliwy do postrzegania przez masy w swoistym stanie rozproszonej uwagi, niezauważalnie

⁸ M.C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for 20th Art*, New York 1996, s. 4.

⁹ Por. P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization 1917–1929*, Cambridge 1985; idem, *Cinema & Soviet Society 1917–1953*, Cambridge 1992; S. Buck-Morss, *Dream World and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge Mass., 2002.

¹⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie mechanicznej reprodukcji*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.

kształtującym nawyki myślowe i wyobraźniowe, a przez to polityczne nastawienie¹¹.

Zmierzam do tego, żeby powiedzieć, że filmowe reprezentacje pracowni widzieć trzeba w generalnym kontekście roli przypisywanej filmowi w PRL, choć trzeba mieć także świadomość całego zróżnicowania postaw poszczególnych twórców i zmian aktywności aparatu cenzury. Niemniej jednak badania nakierowane na określenie reprezentacji artysty, jego pracowni i wizji sztuki, wydobywać będą na szerszą skalę ich obraz odgórnie zaakceptowany i przeznaczony do transmitowania w publiczną przestrzeń. Z drugiej jednak strony trzeba pamiętać, że z kolei w obrębie wyraźnie zakreślonych politycznych granic polscy twórcy filmów dokumentalnych (i nie tylko) mogli abstrahować od komercyjnych zobowiązań i odwoływać się do funkcjonującego w oficjalnym obiegu akcentowania ważnej roli sztuki wysokiej, próbując w rozmaity sposób eksperymentować z relacją pomiędzy medium filmowym a sztukami wizualnymi.

Kontekst metodologiczny dotyczy zaś kwestii statusu filmu dokumentalnego, a raczej statusu prezentowanej w nim rzeczywistości. To oczywiście temat szeroki i wymagający obszerniejszego omówienia, ale niezbędne jest w tym miejscu przynajmniej zarysowanie perspektywy, z której fenomen filmu dokumentalnego jest w tym tekście postrzegany. Podstawową kwestią jest tu wskazanie na jedną z trzech modalności (istotowej, funkcjonalnej i dyskursywnej), przyjmowanych w praktyce definicyjnej filmu dokumentalnego. Pierwsza z nich związana jest z przekonaniem, że charakterystyka specyfiki dokumentu filmowego możliwa jest do przeprowadzenia poprzez enumerację zasadniczych jego cech, co prowadzić może do sformułowania jego poetyki¹². Przekonanie o możliwości sformułowania zespołu reguł określających gatunkowy format filmu dokumentalnego zakłada jego „istotowy” sposób istnienia, czyli aprioryczny niejako zespół cech dających się wyodrębnić, który może potem funkcjonować jako narzędzie rozpoznawcze nakierowane na domenę filmu jako takiego. Z tego punktu widzenia możliwe jest rozgraniczenie filmu dokumentalnego i fabularnego jako zjawisk o różnych regułach organizacji filmowego materiału, choćby to rozgraniczenie zostało uznane za wymagające precyzji w przeprowadzeniu. Wysiłek badawczy idzie wówczas w stronę rozwijania sformułowań definicyjnych tak, by objęły i rozstrzygnęły kolejne, wylaniające się przy każdym kroku definicyjnym naprzód komplikacje. Przykładem niech będzie wstępna część książki Mirosława Przyłipiaka: *Poetyka kina dokumentalnego*, w której autor wyciąga wnio-

¹¹ Obszerniej tę kwestię omawiam w: P. Juszkiewicz, op. cit., s. 177 i n.

¹² Np. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.

ski z dostrzeżonej przez siebie różnorodności podstaw zaproponowanych dotychczas definicji filmu dokumentalnego i co więcej, z obecności wątpliwych elementów wspomnianych podstaw. Badacz słusznie zwraca uwagę, że pojęcie rzeczywistości jako zasadniczego przedmiotu, na którym skupiony jest film dokumentalny, nie może być przyjmowane w swym potocznym znaczeniu, już choćby dlatego, że w klasycznej definicji dokumentu Johna Griersona (*creative treatment of actuality*) „rzeczywistość” jest rozumiana jako złożona z fragmentów „aktualności” twórcza konstrukcja, wyrażająca zrozumienie otaczającego świata w jego ogólności i konkretnej historycznej oraz geograficznej konfiguracji¹³. Zakres, charakter i funkcja społeczna takiej konfiguracji rozstrzygały o tym, zauważa Przyłipiak, że (zwłaszcza w kinie brytyjskim pierwszej połowy XX wieku) film dokumentalny był definiowany przez pryzmat użyteczności publicznej. A zatem w tym przypadku mamy do czynienia z koniecznością zwrócenia uwagi w definicyjnym procesie na kwestie funkcjonalne i historyczne. Spośród innych typów definicji filmu dokumentalnego wymienia Przyłipiak jeszcze te, których bazą jest albo katalog cech tekstualnych (kręcony w miejscu zdarzeń, z rzeczywistymi uczestnikami, bez scenografii, kostiumów, kontrolowanie tylko pewnych elementów procesu powstawania filmu, itd.), albo mechanika instytucjonalna (logika przemysłu filmowego, instytucjonalne indeksowanie)¹⁴. Jako efekt przeprowadzonych obserwacji proponuje jednak ostatecznie Przyłipiak definicję istotową, a więc przyjmuje założenie o obiektywnym sposobie istnienia zjawiska, które uchwycone i dookreślone być może przez kolejne porządkujące rozróżnienia dotyczące jego rozmaitych aspektów, a więc na przykład uwidocznienia zakresu ingerencji filmowej ekipy w zastaną rzeczywistość, stopnia inscenizacji filmowanej sytuacji, proporcji pomiędzy wskazywaniem na autoteliczny aspekt filmu a jego aspektem przedmiotowym. Podstawowe, przyjęte przez Przyłipiaka rozróżnienie: film niefikcyjny *versus* fikcyjny determinuje charakter rozstrzygnięć powyższych zestawień, rzecz jednak w tym, że ich podstawa musi się odwoływać do kolejnych, także pojmowanych istotowo fundamentów. A więc na przykład do: „prawdy zachowań osób filmowanych”¹⁵ (która nie powinna być zaburzona w dokumencie), czy do „właściwego człowiekowi sposobu porządkowania rzeczywistości” (kiedy mowa jest o konieczności wyróżniającego film dokumentalny dystansu wobec jakiejś ekscentrycznej formy montażu)¹⁶. Uwzględnienie wskazanych momentów pozwala,

¹³ Ibidem, s. 12.

¹⁴ Ibidem, s. 35.

¹⁵ Ibidem, s. 31.

¹⁶ Ibidem, s. 38.

zdaniem autora, definicję filmu dokumentalnego uznać, na obecnym etapie rozwoju gatunku, za kompletną, a więc jest wyrażeniem przekonania o sprawności narzędzia pozwalającego na identyfikację materiału, który powinien być przedmiotem uwagi badacza filmowego dokumentu. Dodajmy, że na podobnie – istotowo – pomyślanych przesłankach opiera się skonstruowana w dalszym ciągu wywodu typologia modeli dokumentalizmu. Tym razem, charakteryzując model retoryczny, Przylipiak dodaje, że film dokumentalny od fabularnego różniłby się tym, że jego kompozycja zbudowana byłaby nie wokół fabuły, lecz wokół idei, czyli przesłania autorskiego¹⁷. Badacz kreśli w ten sposób domniemaną różnicę w procesach twórczych, a zarazem zakłada ich dość rygorystyczną konsekwencję, w ramach której punktem wyjścia do zakomponowania fabularnego filmu nie mogłaby być jakaś idea czy pogląd, lecz jedynie fabularny zamysł. Twórca zaś dokumentu z kolei raczej nie może sobie pozwolić na rozwijanie jakiejś historii, a tak ją powinien prezentować, by film ujawnił przyjętą tezę. Przy czym, by dokument filmowy zmieścił się w domenie mu wyznaczonej i właściwej, ujawnienie owej tezy nie może, przywołajmy jeszcze raz wymienione przez Przylipiaka wyróżniki: zniekształcić prawdy zachowań osób filmowanych, zdenaturalizować montażem obecnego w filmie projektu widzenia i zintensyfikować funkcji autotelicznej. Ale jeśli tak, to owa istotowo pojmowana specyfika i poetyka filmu dokumentalnego okazuje się w rezultacie kwestią stopnia przekroczenia czy odejścia od standardu wyznaczonego słowami: „prawda (niefikcja)” i „weryzm (widzenia i przedstawienia)”.

Choć w tytule tekstu Michaela Renova: *Toward a Poetics of Documentary* pada również słowo „poetyka”, to termin ten jest rozumiany jako kształtująca się współcześnie praktyka analityczna, pozwalająca opisać dany artefakt nie jako statyczny obiekt, ale jako element, przedmiot i pole aktywnego działania¹⁸. Poetyka znaczy tu tyle, co uchwycenie zasad konstrukcji, funkcjonowania i oddziaływania, specyficznych dla niefikcyjnego filmu i video. Ten sposób modyfikacji poetyki jako analitycznej praktyki wychodzi, twierdzi Renov, poza trzy historyczne etapy zachodniej poetyki: logiczny (Arystoteles), morfologiczny (model romantyczny/organiczny) i semiotyczny (od szkoły praskiej do Barthes’a i Todorova), ku etapowi poststrukturalistycznemu. Ten ostatni zaś otwiera poetykę, rzecz nieco upraszczając, na politykę w szerokim sensie tego słowa. Pozwala to poszerzyć, zdaniem autora, dyskusję na polu poetyki o historyczny kontekst filmu dokumentalnego, traktowanego jako jedna spośród

¹⁷ Ibidem, s. 87.

¹⁸ M. Renov, *Toward a Poetics of documentary*, (w:) *Theorizing Documentary*, red. M. Renov, New York 2012, s. 12-36.

kulturalnych praktyk, wynikających z przeszłej *episteme*, żeby posłużyć się pojęciem Foucaulta, ale też wychylona w przyszłość, żeby kształtować nową. W ten sposób poetyka, nie tylko eksploruje przeszłość, w której funkcjonowały zasady określające specyfikę filmowego dokumentu, ale włącza jego zagadnienie w bieżącą dyskusję dotyczącą jego statusu i możliwości do spełnienia roli. Najogólniej zatem można by powiedzieć, że Renov, odmiennie niż Przyłipiak, nie poszukuje istotowo rozumianej specyfiki dokumentalnego filmu zakotwiczonej w jego morfologii, określającej charakter obecnej w filmie reprezentacji, a wskazuje na funkcje spełniane w konkretnych okolicznościach przez film dokumentalny „w działaniu”. W działaniu, w którym film dokumentalny: rejestruje, odkrywa, zachowuje (*preserve*) utrwała; perswaduje lub promuje; analizuje lub bada oraz wyraża¹⁹. Oznacza to sytuowanie filmu dokumentalnego w pewnym zespole parametrów, negocjowanych w konkretnej sytuacji historycznej i w związku z tym, kierowanie uwagi w stronę jakiejś redakcji „filmu dokumentalnego”, w obrębie której różnie były/są/być powinny rozstrzygane na przykład: intensywność wskazywania fakt mediowania przez film relacji pomiędzy kinematycznym znakiem (tym, co na ekranie) a jego referentem (tym, co istnieje w świecie); zakresy perswazji w stosunku do promocji, czy wreszcie wzajemna relacja intelektualnego dociekania i estetycznej wartości.

Konstatacje Philipa Rosena pozwalają, w moim przekonaniu, sprawnie uchwycić szczególny status przedmiotu, jakim jest film dokumentalny²⁰. Nie wszakże na drodze zarysowywania jego wyróżników morfologicznych, czy wskazywania na splot spełnianych funkcji, ale poprzez zrozumienie procesu pojawiania się i kształtowania gatunkowych granic. Przy czym proces ten ukazany jest w jego splocie z konkretnymi historycznymi przemianami, w które włączany był film i które sam animował. W swojej charakterystyce zatem sięga Rosen zarówno do natury medialnej filmu, do konsekwencji, które dla produkowania przez filmowy dokument znaczeń z tej natury wynikają, jak i do sposobu społecznego funkcjonowania dokumentalnego filmu – jako elementu rozrywkowego przemysłu i jako czynnika współkształtującego społeczeństwo masowe. Z tego punktu widzenia film dokumentalny potraktowany jako medium indeksalnych śladów, w odróżnieniu od mediów zdolnych do symultaniczności czasowej pomiędzy rzeczywistością, kodowaniem i transmisją (np. telewizja) reprezentuje przeszłość, a co za tym idzie, musi ją organizować w sensowne sekwencje. Nie tyle zatem sięga Rosen do Griersonow-

¹⁹ Ibidem, s. 23-60.

²⁰ Ph. Rosen, *Document and Documentary: on Persistence of Historical Concepts*, (w:) *Theorizing Documentary*, op. cit., s. 58-89.

skiego przekonania, że surowy materiał, jakim jest zapis rzeczywistości (aktualności) – na przykład – w postaci kroniki filmowej, musi zostać przemieniony w mającą walor dydaktyczny syntezę, co do tych teoretyków historiografii, którzy, jak Hayden White, wskazują na konieczność pojawienia się narracyjnego porządku oraz moralnego impulsu, aby surowemu materiałowi kronikarskiego zapisu nadać postać historycznego wywodu²¹. W tym sensie film dokumentalny wracałby do przypomnia- nego przez Rosena podwójnego źródłosłowu. Słowo dokument bowiem w swoim łacińskim korzeniu konotuje zarówno kwestię świadectwa i do- wodzenia, jak także ostrzegania i nauczania. Giersonowskie przeczucie zatem, że nie ma filmu dokumentalnego bez organizacji zapisu rzeczywi- stości w sensowną całość, niekoniecznie jest jedynie przejściem w stronę ideologicznie motywowanej, dydaktycznej pasji, ale swoistą, dodajmy no- woczesną, w głębokim tego słowa znaczeniu) redakcją wysiłku konstruo- wania przez człowieka sensu, wykraczającego poza jednostkowe przejawy rzeczywistości.

Ta generalna konstatacja została przez Rosena osadzona w kon- tekście tego etapu historii filmu, w którym nie istniała granica pomiędzy rozrywką a filmem niefikcyjnym, który w formie *visual newspapers* funkcjonował, właśnie jako atrakcja związana ze spędzaniem wolnego czasu, mniej więcej do roku 1908. Fakt, że normy filmu jako takiego i sztuki filmowej wyznaczył film fabularny, jako wiodący produkt filmo- wego przemysłu, oznaczał, że również dla dokumentalistów nieodzowny stał się nacisk na nadawanie filmowemu obrazowi elementarnej struktury, która wyraźnie odróżniałaby filmy zasługujące na to miano, od filmo- wych ujęć rzeczywistości poprzez zdecentralizowane, dryfujące widzenie, typowe dla wcześniejszej, „prymitywnej” fazy, wspomnianych „wizual- nych gazet”.

Fabularny film hollywoodzki, stając się strukturalnym paradygma- tem oraz wiodącym modelem ekonomicznego i popkulturowego sukcesu, stał się jednak równocześnie rodzajem antywzorca w bataliach filmow- ców, operujących pojęciami dokumentowania, naturalności, wiarygod- ności oraz w procesie waloryzowania produkcji niskobudżetowych jako alternatywy biznesowej, a jednocześnie etycznej. Nie jest więc przypad- kiem, że jak twierdzi Rosen, idea dokumentalnego filmu związana była z politycznym zaangażowaniem. Z jednej strony pojawiała się tu kwestia oczekiwania państwowych funduszy, które byłyby kierowane w stronę twórców filmów dokumentalnych, z drugiej wspólna politycznej władzy

²¹ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kra- ków 2000.

i nowoczesnym twórcom idea kształtowania świadomości masowego widza. Niezależnie zatem od tego czy filmowcom dokumentalistom (jak Griersonowi) szło o dostarczenie wiedzy członkom masowego społeczeństwa, by jako świadome podmioty współtworzyły i podtrzymywały demokrację, czy o rewolucję polityczną w imię milenarystycznych przekonań (jak Benjaminowi czy Wiertowowi), film dokumentalny w swej charakterystyce wiązany był z kwestią dostępności i masowości, które splatały się w etycznie nacechowaną całość z indeksalną naturą filmu, jako gwarantem prawdy. Dodajmy przy tym, że ów splot, w którym znów odzywa się źródłowe znaczenie słowa „dokument” (świadectwo oraz uczenie i ostrzeżenie) swoją społeczną użyteczność osiągał w przekonaniu entuzjastów dokumentalnego filmu z pierwszych dziesięcioleci XX wieku jedynie wtedy, gdy posłużyła się nim wykształcona elita, poszukująca społecznego dobra. Niewątpliwie ten faustyczny i prometejski rys, jaki niosła w sobie kształtująca się w zasygnalizowanej tu charakterystyce dyskursywnego i społecznego układu koncepcja filmowca dokumentalisty, pozwala zobaczyć ją jako przejaw nowoczesności, która sztukę podporządkowywała zadaniu naprawy świata. Film dokumentalny widziany w zaproponowanej przez Rosena perspektywie może być zatem rozumiany nie jako efekt rozróżniania pomiędzy inscenizacją a jej brakiem, artystycznością a powinnością, rzeczywistością i fikcją, ale jako powstały w długim procesie sposób wizualizacji tego, co uważa się za udokumentowane i społecznie użyteczne, gwarantem czego byłby mniej lub bardziej wyraźny, ale przyjmowany po obu stronach filmowej interakcji elitaryzm, z wpisaną misją oświecania.

W tym sensie nie tyle w analizowanych niżej filmach istotne będą pytania o autentyczność filmowych charakterystyk artystycznych pracowni i zachowań pracujących w nich twórców, ale niesiona przez owe filmy wizja pracowni, sztuki i procesu twórczego²².

PRACOWNIA – BIURO

Eugeniusz Eibisch, który pokazany został w dokumentalnym filmie z 1970 roku – należy do tego grona artystów, którzy już przed 1939 rokiem związani byli z szeroko rozumianym koloryzmem, nurtem postimpresjonistycznym, któremu z kolei patronowali Cézanne i Bonnard²³.

²² Problematykę statusu niesionej przez film zwizualizowanej historii omówiłem w: *Historiofotia i historiofobia*, (w:) *Cień modernizmu*, op. cit., s. 183-188.

²³ *Eugeniusz Eibisch*, reż. K. Gordon, 1970.

W dziejach malarstwa polskiego, koloryzm – ujmując rzecz syntetycznie, jest znakiem wysokiej kultury malarskiej oraz intensywnych związków personalnych i ideowych sztuki polskiej ze sztuką paryską, czy bardziej generalnie – zachodnią. Przypomnijmy też, że w związku z tym kolorysty i ich malarstwo postrzegani byli i traktowani w powojennej Polsce w sposób ambiwalentny. Z jednej strony byli przedmiotem ataku ze strony socrealistów, a także lewicowo nastrojonej i zachęcanej przez polityczne władze studenckiej młodzieży w końcu lat 40. i w latach 50., z drugiej z racji swej pozycji artystycznej wielu z kolorystów piastowało wysokie stanowiska uczelniane – np. Eugeniusz Eibisch był rektorem krakowskiej ASP. Dodajmy też, że wśród kolorystów było niemało wysokiej klasy malarzy, przy czym szczyt docenienia ich twórczości przypada na późne lata 50. i początek lat 60. Stają się oni wówczas pod pewnym względem także ucieleśnieniem pożądanego wówczas w Polsce typu artystycznej kariery – charakterystycznego z powodu praktycznej nieobecności artystycznego rynku. W wyniku upaństwowienia po 1945 roku wszelkich artystycznych instytucji i w obliczu generalnego wykluczenia swobodnego obrotu gospodarczego w powojennej Polsce do późnych lat 70. do wyjątkowych przypadków należały kariery artystyczne o rynkowym charakterze – to znaczy, że zupełnymi wyjątkami byli artyści utrzymujący się wyłącznie ze sprzedaży własnych prac. Nie wchodząc w komplikacje specyficznego, hybrydycznego systemu artystycznego, który został wykreowany w Polsce po 1945 roku, powiedzmy, że pozycja profesora artystycznej akademii, zapewniająca regularne dochody, zasilane w bardzo poważnym procencie poprzez muzealne zakupy, sytuowała danego artystę na czubku artystycznej hierarchii, a w porównaniu z życiem przeciętnego Polaka oznaczała niedostępny większości komfort.

Eibisch pojawia się w filmie przed oczyma widza po raz pierwszy w ujęciu, które pokazuje go siedzącego w głębokim fotelu, zasłoniętego gazetą, popijającego poranną kawę, przy stole zastawionym śniadaniowym serwisem, w szacownym, mieszczańskim wnętrzu, wypełnionym starymi meblami. Pierwszy plan filmowego kadru ustawiono przy tym jak martwą naturę – po prawej wazon z kwiatami, po lewej ozdobny talerz, a w głębi pomiędzy nimi pęk kluczy. To po nie, zażywszy wcześniej podane przez żonę lekarstwo, sięga po chwili ubrany w garnitur i płaszcz główny bohater filmu, wychodząc do pracy. Okazuje się wówczas, że to szacowne wnętrze mieści się w nowoczesnym bloku, a podobne mu budynki stanowią architektoniczne tło trasy malarza ku staremu miastu, gdzie na strychu kamienicy mieści się jego pracownia. W ten sposób przestrzeń codziennej podróży charakteryzuje nierozzerwalny związek nowoczesności i tradycji, charakterystyczny dla twórczości Eibischa i kolory-

stów w ogólności. Oto malarstwo, jak widz filmu przekona się w jego dalszej partii, abstrahujące od wizualnego weryzmu i kładące nacisk na autonomiczną grę form, ale jednak niezrywające związku z naturą i wysiłkiem figuracji, który jawi się tutaj jako efekt imperatywu przekroczenia przez malarstwo prostej funkcji odwzorowania rzeczywistości. Nowoczesność jawi się zatem jako kontynuacja tradycji, a „trudne” malarstwo daje się oswoić poprzez postawienie znaku równości pomiędzy brakiem drobiazgowego naśladowania, a dążeniem do czegoś „więcej”, „dalej” i „głębiej”, czemu zostaje przypisana dodatnia wartość, związana także z pojęciem ruchu naprzód, postępu i rozwoju. Dodajmy też, że widz jest również świadkiem manualnych umiejętności malarza, zwłaszcza w początkowej fazie twórczego procesu, kiedy Eibisch kilkoma pociągnięciami pędzla zarysowuje na płótnie zasadnicze kontury kompozycji. Oto jeszcze jedna legitymacja oswojonej nowoczesności – za deformacją kryje się umiejętność i niedostępny większości z nas artystyczny talent i warsztat.

We wnętrzu pokazywanej przez kamerę pracowni panuje kontrolowany furor – w tym sensie, że dotyczy on tylko nieopanowanego chaosu farb – to znaczy natłoku w ustawionych na parapecie pudełkach wyciśniętych tubek oraz grudek zaschniętych farb na paletach, sztalugach i fragmentach podłogi, tworzących swoistą fakturę, tak charakterystyczną dla wielu kolorystycznych obrazów i dla twórczości Eibischa. Poza tym jest to uporządkowane, choć skromne wnętrze, do którego przybywa również żona Eibischa. Zdołała się uporać z domowymi obowiązkami i teraz z troskliwej opiekunki zmienia się w modelkę artysty. Przy czym ujęcie jej wejścia do pracowni, w ramach którego kobiecą postać dostrzegamy poprzez przezrocze będącej częścią rozstawionych sztalug ramy, zapowiada kolejną przemianę. Sylwetka żony widoczna jest bowiem tak jak i usytuowana na pierwszym planie sztaluga, w pełnej ostrości, ale zarazem poprzez skrót optyczny, wynikający z długiej ogniskowej, mieści się całkowicie w obrębie wspomnianej ramy. Ta zaś jest pokryta gęsto kropkami zastygłej farby, śladami intensywnej, a zarazem skupionej pracy malarza. Wspomniana przemiana to antycypacja przemiany natury, motywu (tu modelki) w obraz w procesie artystycznej transformacji. Po pierwsze kompozycyjnej – tutaj wizualnie sygnalizowanej rygorystycznym wewnętrznym pionowym i poziomym podziałów ramy (górną krawędź wizualnie aż naciska na głowę modelki, wtłaczając ją w obręb ramy) i jej mocno przyciągających wzrok poprzez jej usytuowanie w centrum kadru, konturów. Po drugie zaś substancjalnej, w efekcie przyszłego pochłonięcia motywu przez żywioł farby.

Ukazywany przez kamerę artysta pracuje systematycznie, choć z pasją, nieustannie konfrontując wzrokiem wyłaniający się wizerunek mo-

delki na płótnie i realny widok, a widz ma szansę śledzić proces narastania obrazu, aż do momentu, w którym kamera pokazuje poprzedzoną wahaniami decyzję uznania pracy za zakończoną. Finał dopowiada zbliżenie na czyszczone przez artystę pędzle i pojawiający się w kącie pracowni, nowy, czysty blejtram. Widz ma więc szansę bycia świadkiem twórczego aktu, w sposób zapewniający bezpośredni, a zarazem nieingerujący dostęp do wnętrza pracowni. Reżyser jednak sygnalizuje swój dystans wobec mitologii wyrażanej skrótem *a fly on the wall*, czyli filmu jako przejrzystego medium, które stwarza niezapośredniczone odbicie rzeczywistości. W jednym z ujęć reżyser pokazuje stojącą w atelier kamerę, a w innym odbicie w jednym z obiektów kamery wizerunku pracującego artysty. Przestrzeń pracowni, do której wkroczyła kamera jest więc już inna, jest naznaczona i przekształcona przez samą obecność rejestrującego aparatu. Ujawnienie inności nie ma wszakże w tym filmie charakteru krytyki, jest może zastrzeżeniem, ale nie podważa obecnej w tym filmie ambicji wyjaśnienia, dydaktycznego w swym charakterze sposobu traktowania widza i aprecjacji filmu jako medium, które daje więcej niż bezpośredni ogląd, które przybliży do zrozumienia artystycznego fenomenu bardziej, niż obcowanie z obrazami w muzealnej przestrzeni. Na wysnucie takiego wniosku pozwala kontrast pomiędzy ujęciami pracującego w ciszy i milczeniu artysty a sfilmowanymi wypowiedziami Heleny Blumówny i Juliusza Starzyńskiego na temat malarstwa Eibischa. Przy czym Blumówna charakteryzuje tę twórczość, oprowadzając po muzealnych salach grupę studentów, zaś Starzyński występuje we wnętrzu swego gabinetu. Nie chce jednak przez to powiedzieć, że wspomniany kontrast ma charakter krytyczny. Przeciwnie. Obie postaci swym autorytetem wspierają sugerowaną przez pracowniane ujęcia wagę twórczości Eibischa, a w tym dydaktycznym wysiłku przestrzeń muzeum i gabinetu naukowca – specjalisty staje się swoistym uzupełnieniem czy dopełnieniem przestrzeni pracowni.

Proces powstawania portretu żony, którego to procesu świadkami mogą być widzowie filmu, nie ogranicza się do jednego posiedzenia. Artysta powraca do domu i znów, kolejnego dnia, wędruje do pracowni, by tam, ponownie w obecności modelki kontynuować pracę. Jeśli weźmiemy pod uwagę repetycję ujęć pokazujących Eibischa w drodze do i z pracowni, powrót do czynności przygotowawczych i podejmowanie kolejnego etapu malarskiego procesu, to moglibyśmy powiedzieć, iż we wspomnianym filmie pracownia artysty jawi się nieomal jako biuro – miejsce systematycznej, uregulowanej, oderwanej od mieszkania pracy. Miejsce może nie nazbyt fascynujące, ale bezpieczne i zapewniające powtarzalność powstających w nim efektów artystycznego wysiłku, harmonijnie łączących nowoczesność i rutynę tradycji.

PRACOWNIA – NATURA

Powstały w 1965 roku film Jarosława Brzozowskiego: *Interpretacje* – to swoisty artystyczny i filmowy eksperyment²⁴. Reżyser filmu skłonił trzech malarzy o ustalonej wówczas na artystycznej scenie reputacji: Ludwika Maciąga, Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Nowosielskiego, żeby zechcieli w plenerze, w obliczu tego samego, wybranego wspólnie motywu namalować obraz i żeby w trakcie tego procesu twórczego przebiegającego w przestrzeni natury i wobec natury towarzyszyła im filmowa kamera.

Romantyczny topos natury – jako miejsca wydarzania się epifanicznej prawdy, a przez to właściwej przestrzeni twórczej, jest na tyle złożony, ale jednocześnie na tyle powszechnie znany, że pominę w tym miejscu próbę jego choćby najogólniejszej charakterystyki. Niemniej jego długi żywot pozwala nam odczytywać założenia filmowego eksperymentu jako skoncentrowane wokół idei natury rozumianej zarazem jako przedmiot artystycznego przetworzenia oraz punkt odniesienia – swoisty weryfikator dzieła.

Najwyraźniej zostało to uwidocznione w tych partiach filmu, które dotyczą obrazu Maciąga. Widzimy malarza na wysokiej skarpie nad jeziorem, z której obserwuje on wybrany jako wspólny dla wszystkich artystów motyw: brzeg jeziora o świcie z przycumowaną łódką i stojącą na niej modelką, i nieustannie przenosi spojrzenie pomiędzy motywem a płótnem. Tę akcję artystycznego widzenia powtarza kamera ujawniając widzowi na przemian widoki natury i zbliżenia detali powstającego obrazu. Praca kamery wydobywa przy tym aspekt autonomiczny obrazu, który nie jest jedynie mimetycznym przepisaniem motywu, ale uwidacznianym efektem pracy pędzla i charakteru materii wyciskanych z tub i mieszanych na palcu farb, pokazywanych w dużym zbliżeniu. Obraz, który powstaje w tak zaprezentowanym procesie jawi się jako wynik relacji pomiędzy naturą, okiem i umysłem malarza, jego ręką i obrazową materią – to jest płótnem i kształtowaną w twórczym akcie substancją farby. Pewnego rodzaju wizualnym skrótem koncepcji tak rozumianego obrazu stają się te ujęcia, które w obrębie kadrowej ramy prezentują płaszczyznowy układ (płaszczyznowość podkreślona jest tu filmowaniem pod słońce) złożony z widocznego po lewej stronie, zawieszzonego na sztalugach blejtramu, zajmującego prawą stronę pola kadru fragmentu widzianej w popiersiu sylwetki artysty, który kieruje wzrok na płótno, ukazując widzowi profil twarzy i znajdującej się pomiędzy blejtrmem a twarzą artysty niewielkiej rozmiarami sylwetki modelki stojącej na łód-

²⁴ *Interpretacje*, reż. J. Brzozowski, 1965.

ce. Mechaniczne widzenie obiektywu, spłaszczające przestrzenną głębię i sprowadzające wymienione elementy w wyniku świetlnego kontrastu do płaskich figur, ma tutaj walor uogólniający, przenosi bowiem konkretną sytuację w obszar proponowanej widzowi koncepcji malarstwa. Malarstwa, które jest wynikiem, powtórzmy, wysiłku zanotowania ulotnego wrażenia natury poprzez pracę oka, wyobraźni i ręki, które muszą uporać się także z fizycznością przekształcanej na potrzeby sztuki materii. Do tak zarysowanej w skrócie koncepcji obrazu dodajmy jeszcze jeden czynnik, który pojawił się również w przypadku fragmentów ukazujących obrazy Eibischa, a mianowicie odbiorcę. W przypadku Eibischa co prawda odbiorcy jego sztuki również pojawiali się na ekranie, ale byli neutralizowani poprzez pośrednictwo instytucjonalne (muzeum) i społeczną hierarchię (autorytet komentatorów). Tymczasem odbiorcy w przypadku Maciąga zagląдают mu przez ramię, w trakcie jego pracy. Co charakterystyczne, są to młodzi chłopcy oraz starszy mężczyzna, chłopci wracający z pastwiska z bydłem. Sposób, w jaki wypełniając ich wizerunkami cały kadr pokazuje ich kamera: w zbliżeniu z żabiej perspektywy (starszy mężczyzna) lub w konfrontacji z płótnem, ale z twarzami zwróconymi ku filmowemu widzowi, czyni ich, przynależących przecież do natury, weryfikatorami malarskiej pracy, będącej właśnie usiłowaniem pochwylenia natury. Weryfikacja sztuki przez „prostego człowieka” ma także w sposób oczywisty w kontekście PRL-u swój sens ideologiczny. Kwestia trafiania ze sztuką do masowego odbiorcy była przecież istotna dla wszystkich zwolenników nowoczesności, niezależnie od tego czy przejściowo zaangażowali się w socrealizm, czy też od takiego zaangażowania się dystansowali. Sztuka dla mas, jej funkcja dydaktyczna (choć rozmaicie rozumiana), edukacja masowego widza do sztuki, swoisty sojusz chłopsko-proletariacko-artystyczny, to jedno z marzeń nowoczesnych artystów i jednocześnie ideologiczny postulat oficjalnego dyskursu o sztuce w czasach PRL-u. Twierdzenia o nieprzypadkowej roli wspomnianych widzów-świadków w wpisanej w film koncepcji sztuki, dowodzi fakt, że kwestię odbiorców rozszerzył reżyser także w odniesieniu do pozostałych malarzy będących bohaterami filmu. Ostatnie jego sekwencje ukazują bowiem wykonane w trakcie filmowego eksperymentu obrazy, ustawione na centralnym placu małego miasteczka, leżącego w pobliżu miejsca tego swoistego, zaaranżowanego przez reżysera pleneru. Przygląda się im tłum (choć niezbyt wielki) mieszkańców, a im z kolei przyglądają się malarze, widoczni dla filmowego widza w ramach (każdy z osobna) okien samochodu, który zapewne z tej eksperymentalnej sytuacji ich wywiezie. Ów obieg spojrzeń dla widza filmu staje się sygnałem szczególnej roli wi-

dza masowego, stykającego się ze sztuką okazjonalnie, we własnej przestrzeni i pozagaleryjnych warunkach. Jego reakcja, choć film już jej nie pokazuje, uwidaczniając raczej lekką niepewność w twarzach artystów, miałyby być zapewne swoistą weryfikacją nowoczesnego malarstwa – a zwłaszcza jego ekspresyjnej potencji.

To zagadnienie wydaje się szczególnie istotne w odniesieniu do tych sekwencji filmu, które poświęcone zostały działaniom Tadeusza Brzozowskiego, ponieważ artysta ten, co prawda malował, podobnie jak zaangażowani w filmowy eksperyment koledzy, w naturze, ale jednocześnie zupełnie obok niej. Rozstrzygała o tym głównie stosowana przez niego technika malarska, w której główną rolę odgrywał kontrolowany przypadek. Film pokazuje Brzozowskiego, który rozlewa farby i rozpuszczalniki na płótno, posługując się czymś w rodzaju pollockowskiego drippingu. Filmowy widz ma w tym przypadku dostęp do całości płótna, które samo z kolei jest elementem większej całości: leży płasko, na piachu, który wizualnie kontynuuje fakturę obrazu. W ten sposób obraz jeśli odnosi się do natury, to raczej przez tę wizualną przynależność, a nie stosunek naśladowania. Dzieje się tak tym bardziej, że przed obiektywem kamery obraz narasta właściwie samodzielnie, jako efekt automatycznego procesu, a artysta, którego stopy, czy ręce tylko od czasu do czasu pojawiają się w kadrze, jawi się w tej filmowanej od góry malarskiej akcji jedynie jako czynnik wprawiający materię w ruch. Łączność z naturą w żadnym razie nie oznacza tu jakiegokolwiek relacji mimetycznej pomiędzy obrazem a motywem. Dobitnie podkreśla to kolejny moment filmu, w którym artysta obrócony plecami do pejzażu ogląda uważnie efekty swojej pracy. Nie znaczy to jednak, że w omawianym tu filmowym wywodzie na temat różnych poetyk malarskich zerwana zostaje więź pomiędzy abstrakcyjnym obrazem Brzozowskiego a naturą. Wiąż tę podtrzymuje tytuł obrazu: *Morgenstern* nadany mu przez Brzozowskiego i komentarz artysty, w którym pojawiają się rozmaite skojarzenia ze słowem świt i woda. W tej perspektywie relacja pomiędzy naturą a obrazem nawiązuje się i utrzymuje na planie wewnętrznych odczuć artysty wobec natury. Obraz zaś staje się wehikułem ekspresji, przenoszącym owe odczucia i skojarzenia za pomocą abstrakcyjnych elementów stanowiących rodzaj osobistego kodu. Ta formuła obrazowa przywołuje wspomniane pojęcie ekspresji, ale także uogólnionej emocji, sięgającej poza nasuwający się oczom bieg zdarzeń, ku syntezie na poziomie uczuciowym i wspartej na nim refleksji nad rzeczywistością. Ten rodzaj związku malarstwa i natury obraz filmowy w przypadku Brzozowskiego wizualizuje najsilniej, kiedy za plecami artysty odwróconego tyłem do jeziora widoczna jest dla filmowego widza przesuwająca się zagłówek czy przelatujące ptaki. Dla nieświadomego jej

artysty z kolei taka powierzchowna i incydentalna zmiana nie ma żadnego znaczenia, a jedynie pozwala filmowi podkreślać kontrast pomiędzy mediami i sposobami pojmowania zadania pochwycenia rzeczywistości.

Podobnie zwrócony „tyłem do natury” maluje swój obraz Jerzy Nowosielski. Już jedno z pierwszych ujęć charakteryzuje właściwy jego koncepcji twórczej rodzaj dystansu do bezpośredniej notacji natury. Nowosielski ukazany zostaje bowiem na tle drewnianego budynku, w którym z kolei uwidocznione zostają wyraźnie jego konstrukcyjne pionowe i poziome podziały. Sylwetka artysty zostaje zatem wpasowana w rodzaj obrazowej ramy jako element kompozycji, co sygnalizuje ponownie pewnego rodzaju stałość – tym razem kompozycyjnych, czy właściwych medium malarstwu reguł, przez które pozbawione przypadkowego elementu zjawiska natury przefiltrowane zostaną w obraz. Proces sublimacji sugeruje także filmowy wizerunek procesu twórczego. Nowosielski pokazywany jest w ujęciu z góry lub z kamery usytuowanej za plecami artysty, kiedy siedzi pochylony nad ułożonym poziomo obrazem. Kamera śledzi też precyzyjną pracę pędzla, który starannie i dokładnie wypełnia kolorem poszczególne pola, kojarząc w ten sposób aktywność Nowosielskiego raczej z pisaniem niż malowaniem. W tym przypadku zatem kontakt z naturą również odbywa się na poziomie esencji, co skutkuje skondensowaną, wzorowaną na malarstwie ikon, hieratyczną wizją malarską, w której uproszczenie i deformacja są sposobem malarskiej transliteracji szyfru transcendencji.

Dodajmy, że w dialog pomiędzy naturą a jej obrazem film *Interpretacja* wchodzi w jeszcze jeden poza omówionymi sposób. Filmowe obrazy natury – wtedy, gdy przedmiotem prezentacji jest nie malarska praca, ale motyw, który był elementem eksperymentu – idą bez wątpienia śladem malarskich schematów pejzażowych – np. Friedricha (*Skaly Rugii*) czy Chełmońskiego (*Żurawie o poranku*). Film w tym kontekście wypełnia puste miejsce „pięknego obrazu”, opuszczone przez nowoczesne malarstwo.

PRACOWNIA – WYOBRAŻNIA

Toposowi natury jako źródła sztuki i właściwej przestrzeni tworzenia przeciwstawiano niemal zawsze w dziejach europejskiej kultury topos wyobraźni. Próba zwizualizowania jej przestrzeni jako miejsca właściwych narodzin sztuki i miejsca kreacji stała się przedmiotem innego filmowego eksperymentu z lat 70. Tym razem pod tytułem *Bykowi chwala*, a poświęconego twórczości intensywnie wówczas promowanego artysty – Franciszka Starowiejskiego.

Zasadniczy sposób organizacji filmowych obrazów ma tutaj również malarską proveniencję. Przywołajmy choćby *Melancholię* Jacka Malczewskiego, w której właśnie z wyobraźni siedzącego przed sztalugą artysty wysnuwa się cały korowód postaci, formujących symboliczny pochod historii. Tym razem jednak mamy do czynienia z inną koncepcją sztuki. W zakreślonej dzięki postprodukcyjnym zabiegom w przestrzeni wyobraźni artysty przepływają, nakładając się na siebie i przenikając wzajemnie, obrazy starych barometrów, zegarów, zagadkowych mechanizmów i wykresów. Siedzący zaś w nieokreślonej przestrzeni przy biurku artysta, ubrany w stylizowaną na XVIII-wieczną modę koszulę, przegląda grube foliały i anatomiczne atlasy, w czym towarzyszy mu muza. W ten sposób pojawiła się swoista redakcja forsowanej w końcówce lat 50. w oficjalnym dyskursie koncepcji sztuki jako dziedziny pokrewnej nauce – o tyle może zaskakująca, że związana wówczas z abstrakcyjnym malarstwem w typie informel i malarstwem materii. W przypadku Starowiejskiego nie szło jednak o to, by jak niegdyś wizualny idiom nowoczesnej sztuki umieścić w obrębie socrealistycznego paradygmatu, a o atrakcyjność historycznej tradycji, funkcjonującej jako powierzchowna moda na historię zarówno w obszarze wizualnej sztuki, *dizajnu*, kultury masowej, architektury, a nawet w zakresie swoistej mody na rekonstrukcję rodzinnych genealogii. Związane było to oczywiście ze zmianą strategii propagandowej za czasów Edwarda Gierka (lata 70.), kiedy politycznie eksploatowano, zakazany w trakcie rządów poprzednich ekip, sentyment do przeszłości, a zwłaszcza do okresu międzywojennego.

Dodajmy, że w swojej uwznioślającej szarzy reżyser zdecydował się wprowadzić do charakterystyki statusu twórczej przestrzeni i samego artysty motyw chrystologiczny, filmując Starowiejskiego umieszczonego na potrzeby filmu i odzianego jedynie w perizonium na czymś w rodzaju sekcyjnego stołu.

Konkurencyjna w tym filmie przestrzeń obecności sztuki jest także w pewnym sensie tradycyjna. Oto naprzeciwko biurka artysty pojawia się biurko muzealnika z działu inwentarzy. Przepływające przed oczyma widza obrazy – rysunki i grafiki Starowiejskiego – są tym razem konfrontowane ze schematycznym językiem katalogowego opisu, procedurami rejestracji i przybijania muzealnych pieczętek. Tradycja, jaką mam tu na myśli, to wielokrotne wskazywanie w oficjalnym dyskursie na biurokrację jako czynnik odpowiedzialny za kolejne kryzysy w dziejach powojennej polskiej kultury. Innymi słowy, to biurokracja obciążana była winą na przykład za bezmyślne wypaczenie słusznego w intencjach socrealizmu, czy stwarzanie instytucjonalnych ograniczeń krępujących artystyczne ambicje i możliwości.

PRACOWNIA – WIEJSKA CHAŁUPA

Niemalý procent polskich dokumentalnych filmów o sztuce stanowią realizacje poświęcone sztuce ludowej i ludowym artystom (np. *Ceramika Ilżecka* 1951; *Kantyczka z drewna* 1958; *Rytmy spiskie* 1966; *Frasobliwy* 1968; *Łęczyckie świątki i demony* 1973; *Z tradycji rzemiosł i sztuki ludowej: W garncarskim rodzie* 1976; *Kowal z Gutanowa* 1971; *Kto garnki lepi* 1983; *Ceramika malowana z Łysej Góry* 1984; *Kapliczki* 1985). Fakt ten związany jest z podwójnym ideologicznym węzłem, w którym jeden z kluczowych aspektów nowoczesności splatał się z oficjalnym dyskursem ideologicznym komunistycznego państwa. Słowo „lud”, choć niezbyt ortodoksyjne z marksistowskiego punktu widzenia, było nieustannie obecne w ideologicznym języku, określając socjalistyczny charakter państwa, instytucji i domniemane źródło władzy. W tym kontekście naturalne było eksponowanie wagi sztuki ludowej, często prezentowanej jako przeciwieństwo elementów obcej, zachodniej, często niezrozumiałej kultury. Z drugiej zaś strony owa waga podnoszona była przez wyrosłe jeszcze z tradycji XIX w. środowiska inteligenckie, w których żywa była idea „opieki nad ludem”, wspierana rozwijającą się nauką etnografią²⁵. Nie mniej istotny był wszakże fakt, że jednym ze źródłowych aspektów nowoczesności, w terminach której myślały wspomniane środowiska, było przekonanie o konieczności regeneracji świata, możliwej do przeprowadzenia z wykorzystaniem tego wszystkiego, co naturalne, pierwotne, a zapomniane i porzucone przez współczesną cywilizację.

W tym kontekście twórców ludowych pokazywano we wnętrzach wiejskich chałup, w których ich prace pojawiały się obok domowych sprzętów, czasem i domowych zwierząt, sygnalizując integralny związek sztuki i życia w wiejskim świecie, o którego równowadze decyduje harmonijna koegzystencja z jego żywiołami – ziemią, ogniem, wodą, które obłaskawione służą człowiekowi. Często także prezentowano, zapewne na potrzeby filmów, ludowych twórców na zewnątrz budynków, rzeźbiących czy malujących na tle chałup, czy kwiatów w ogrodzie – otwierając zatem specyficzną przestrzeń twórczą, jakimi były wiejskie domy, na naturę. Ludowy twórca był zatem artystą ulokowanym w przenikającej się przestrzeni własnego domu i przestrzeni natury, u podstaw niejako wzajemnej relacji bazowych żywiołów i równie bazowych impulsów pierwotnej kultury. Nierzadko jednak ten harmonijny świat konfrontowany był z nowoczesnym otoczeniem – nowymi budynkami szkół czy fabryk, siecią asfaltowych dróg, czy elektrycznych kabli – jako ten fragment rzeczywistości, który odchodzi w przeszłość.

²⁵ P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013.*

PRACOWNIA – HALA FABRYCZNA

Kontrastowo różną reprezentację przestrzeni tworzenia prezentuje natomiast film *Żelazne kwiaty* z 1965 roku, w reżyserii Jerzego Afanasjewa²⁶. Jest to rodzaj reportażu nagranych w trakcie głośnego w Polsce w latach 60. wydarzenia artystycznego, a mianowicie I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. U podstaw tej inicjatywy legło przekonanie, że jedną z powinności nowoczesnej sztuki powinna być wizualna organizacja przestrzeni miejskiej za pomocą abstrakcyjnych metalowych form przestrzennych. Tak pojęta inicjatywa, będąca swoistą redakcją awangardowej idei przekształcania życia przez sztukę, zakładała zarówno ze względów ideologicznych, jak i praktycznych, współdziałanie artystów i robotników z wielkiego zakładu przemysłowego (ZAMECH), który ponosił przy tym znaczącą część kosztów przedsięwzięcia.

Przestrzenią artystycznej aktywności, pokazywaną w filmie, jest zatem przede wszystkim przestrzeń fabrycznych hal wypełnionych maszynami produkcyjnymi, pokazywana w panoramicznych ujęciach i wielokrotnych najazdach kamery na pozostające w ruchu najczęściej detale tych maszyn. Przy czym spokrewnienie pracowni i fabrycznej hali ma tu znaczenie podwójne. Po pierwsze, film wydobywa wizualne analogie pomiędzy kształtami urządzeń fabrycznych, czy produkowanych przez nie technicznych detali, i prezentowanych filmowemu widzowi (często na tle nowoczesnej architektury) dzieł zaproszonych na biennale artystów. W ten sposób pojawia się wykładnia wizualności prac – tworzonych, jak przemysłowe produkty z metalu, w tym samym otoczeniu przestrzennym, wypełnionych podobnym sensem determinowanym funkcjonowaniem artystów w tym samym otoczeniu cywilizacyjnym co robotnicy, inżynierowie, naukowcy. Niekiedy owe analogie są wzmagane poprzez ruchy kamery, która w ten sposób wprawia z kolei w ruch, pozorny oczywiście, wspomniane prace. Po drugie, jedną z sekwencji ujęć otwiera scena pokazująca tłum wchodzących do fabryki robotników, którzy wypełnią przestrzeń hal. W ten sposób wskazany zostaje właściwy adresat artystycznych wysiłków – zwykły człowiek, który potrzebuje korekty spojrzenia na otaczającą rzeczywistość. Przy czym jest on nie tylko odbiorcą sztuki, ale i niezbędnym partnerem artysty w procesie twórczym. W przestrzeni pracowni-fabrycznej hali przed oczyma widza pojawiają się bowiem nieustannie artyści w towarzystwie mechaników czy spawaczy, z którymi naradzają się oni nad technicznymi aspektami kompozycji lub współdziałają z nimi przy ich wykonywaniu. Niewiele się różnią wówczas od robotników pod względem wizualnym – ubrani w kombinezony, kitle, rękawice

²⁶ *Żelazne kwiaty*, reż. J. Afanasjew, 1965.

czy okulary ochronne, co dodatkowo akcentuje realizację wymarzonego przez artystów nowoczesnych i zarazem słusznego ideologicznie w czasach PRL sojuszu robotniczo-artystycznego.

Zarysowany tu krótki katalog sposobów wizualizacji różnorodnych przestrzeni tworzenia nie wyczerpuje, rzecz jasna, całego repertuaru rozmaitych wcieleń artystycznych pracowni pokazanych w polskich filmach dokumentalnych. Wskazuje jedynie na rodzaj i kierunek interpretacyjnych wysiłków nakierowanych na powiązanie wizualnych impulsów niosących pożądaną wizję pracowni, artysty i jego sztuki z rozwijanym na ich temat dyskursem, a dokładniej rzecz biorąc, na rekonstrukcję swoistej wizualnej *episteme* skupionej na kwestii miejsca, sensu i procedur tworzenia.

OFFICE, NATURE, IMAGINATION, HUT, ENGINE ROOM. REPRESENTATIONS OF ARTIST'S STUDIO IN THE DOCUMENTARY FILM ON ART IN COMMUNIST POLAND

Summary

Artists' studios turned into museums are always specific representations of the past – spatial images reflecting some idea of art and the artist, as well as his or her works, and even the position of the spectator imagined as a visitor, admirer, insider, outsider or pilgrim.

When a studio is shown through a film, its status of representation comes to the foreground very distinctly just because of the properties of the medium. A filmic representation of the studio is a result of combining images into a sequence, while individual images attract the spectator's attention to particular places, areas or aspects of the space of creation, thus making him or her follow a certain trajectory of meaning. What is more, such a sequence does not have to be limited to the studio's interior since the cinematic montage allows the director to expand it freely by adding some historicizing or contextualizing frames. Finally, film allows one to meet the artist in his or her space through an interview, representation of the creative process or an actor-impersonator.

In the first I discuss briefly three issues: the general idea of the present paper and its historical and theoretical contexts.

First, my objective is to provide information on my research on Polish documentary film on art in 1948–1989, which was financially supported by the Ministry of Science and Higher Education. I was doing this research with help of a small team of young scholars – phd students and a younger colleague from Institute of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań. In this article I will not address general problems related to the filmic representation of artists' studios, but discuss several individual cases.

Second, the historical context is connected with the hopes of totalitarian states to use mass culture, and particularly film, to manipulate the masses. Even though in particular decades of the 20th century, and in different countries, those hopes were put into practice in different ways, their ideological and practical implementation had a common basis. That basis can perhaps be best described by Walter Benjamin's idea that a modern wish to regenerate the world requires the destruction of the auratic art and influencing the masses with some other kind of artistic creation that could organize them according to a fixed political purpose. Benjamin believed that the most useful in that respect would be film, which in his opinion was both technical and mass-oriented. The masses could receive film with little effort so that it would imperceptibly form their mental and imaginative habits, and therefore also a political bias.

My point is that the filmic representations of artists' studios must be approached in the general context of the role assigned to film in the communist Poland, even though one should also remember that artists had various attitudes and censors kept changing their criteria of appropriateness. Still, the research focused on the representation of the artist, his or her studio, and the ideas of art will reveal an officially accepted picture to be transmitted into the public space. On the other hand, one should remember that within precisely defined political limits Polish documentary (and other) filmmakers could ignore commercial aspects and refer to the acknowledged high position of art, experimenting in different ways with a relationship between film and the visual arts.

Third, my theoretical context is related to the status of the documentary or, that of reality represented in documentary films. In my view, shared also by a number of scholars, documentaries have an element of creation and their reality is always processed in one way or another. My examples will include studio as office, nature, space of imagination, village hut or cottage, and engine room.