

Recenzja osiągnięcia naukowego oraz całokształtu dorobku naukowego, dydaktycznego i organizacyjnego dr. Sebastiana Jagielskiego w związku z jego wnioskiem o nadanie stopnia doktora habilitowanego

Moja recenzja jest ekscesem. W obu znaczeniach, jakie dr Sebastian Jagielski w swojej książce habilitacyjnej proponuje: jako odejście od normy (wyjaśnię to później), a na pewno jako nadmiar (ilość stron o tym zaświadcza).

Ocena wcześniejszej działalności naukowej, dydaktycznej, organizacyjnej i popularyzatorskiej

Wysoko sobie cenię dotychczasowe osiągnięcia dr. Jagielskiego, w niektórych sferach tematycznych można je uznać za przełomowe dla polskiego filmoznawstwa. Myślę tu przede wszystkim o książce *Maskarady męskości*, ale także aktywności naukowej związanej z rozpoznaniem i propagowaniem kategorii kina transnarodowego (na marginesie: może przyszedł już pora na podjęcie tematu kina postnarodowego?). Także próby aplikowania teorii afektów do analiz kina polskiego (interesujące artykuły nt. *Córek dancingu* i *Idy*) wydają mi się perspektywiczne. Szczególnie dla mnie cenne, jako historyka rodzimego kina, są teksty poświęcone twórczości Andrzeja Barańskiego. Habilitant nie był pierwszy w docenieniu twórczości autora *Kobiety z prowincji*, ale najważniejszy, jeśli chodzi o analityczno-interpretacyjną głębię rozpoznania (z powodzeniem stosowałem teksty dr. Jagielskiego w dydaktyce, nie tylko zresztą poświęcone Barańskiemu, ale także z *Maskarad męskości*, czy artykuły o *Idzie* i *Córkach dancingu*). Zwraca też uwagę pokaźna ilość konferencji, w których Habilitant brał udział oraz skuteczne aplikowanie o granty MNiSW. W moim odczuciu dr Jagielski już wcześniejszą swoją działalnością naukową i dorobkiem (może ilościowo, „punktowo”, czy „wskaźnikowo” nie imponującym, ale na pewno znaczącym dla polskiego

filmoznawstwa pod względem merytorycznym, a to dla mnie najważniejsze) spełniał kryteria samodzielnego pracownika naukowego. W pozostałych sferach (dydaktycznej, organizatorskiej i popularyzatorskiej) dorobek Habilitanta jest wystarczający, aby kontynuować procedurę nadania stopnia doktora habilitowanego (warto tu zwrócić szczególną uwagę na dwa rozdziały o kinie polskim w dwóch tomach prestiżowego, „krakowskiego” podręcznika poświęconego historii kina powszechnego).

Ocena osiągnięcia naukowego będącego przedmiotem postępowania habilitacyjnego

Książka *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968 – 1982* to niewątpliwie ważne wydarzenie w polskim filmoznawstwie. Sebastian Jagielski dołącza do autorów publikacji, którzy „przepisują historię Polski” w ujęciu lewicowym, (neo)marksistowskim (Sowa, Leder i in.). Wychodząc od teorii queer autor nie ogranicza się do niej, ów Inny ma dla niego nie tylko płeć i seksualność, ale także pochodzenie rasowe i klasowe. Jako przedmiot badań wybiera filmy, które – jego zdaniem – były zapisem społecznego potencjału emancypacyjnego, ostatecznie niezrealizowanego. Jak w „prześlonej rewolucji” - obrazy te mają być zapisem „przerwanej emancypacji”, nieświadomionej przez kulturę nowej „struktury odczuwania”. Kierując się nade wszystko tym problemowym założeniem Autor nie baczy na artystyczną jakość obrazów, traktując je jako teksty kultury. Stąd – widziany z innej perspektywy – egzotyczny wydawałoby się zestaw filmów, by wymienić najważniejsze (w kolejności pojawiania się „na ekranie”): *Wszystko na sprzedaż*, *Debiutantka*, *Pilat i inni*, *Diabeł*, *Gra*, *Dzięcioł*, *Ziemia obiecana*, *Dzieje grzechu*, *Bluszczyk*, *Trędowata*, *Pałac*, *Wesele* (drobna, ale ważna „rola”), *Awans* i *Tańczący jastrząb* (również), *Płomienie*, *Gry i zabawy*.

Kolejność analiz poszczególnych filmów wyznacza konstrukcja rozprawy, podzielonej na trzy części (poprzedzone metodologicznym wstępem), które koncentrują się na kwestiach: rasowych (Marzec' 68), płciowych (feminizm) i klasowych (w tym PRL-owskiego klasizmu). Także czwarty aspekt emancypacyjny (kwestie seksualności) pojawia się w analizach, ale jako składowa rzeczonych rozdziałów (Autor wizerunkom homoseksualizmu poświęcił już wcześniejszą rozprawę, więc w tej kwestii wstrzeźliwość tematyczna była zrozumiała). Kwestia seksualności (a ostrożniej – cielesności) jest zresztą zwornikiem niemal wszystkich analiz, Habilitant bowiem – i jest to jedno z metodologicznych założeń książki – traktuje ciało i cielesność (resp. seksualność), jako element szczególnie nasycony potencjałem rewolterskim.

Obiecuje we wprowadzeniu przyglądać się „[j]ak ciała w ruchu – znajdujące się nieustannie między pozycjami - <<rozpychały>> tę [opresyjną dla opisywanej „przerwanej emancypacji”] rzeczywistość” (s. 18). I faktycznie - w niemal wszystkich analizach drobiazgowo opisuje ciała i cielesność bohaterów/aktorów (w różnych aspektach). Autor jest bowiem zdania, że „[t]o właśnie niespokojne ciała – ciała rzucone zdeorientowanemu widzowi prosto w twarz – ujawniają dokonujące się wtedy nagłe zerwanie społecznej ciągłości” (42). Habilitant przekonuje, że ciało to podmiot polityczny i jego aktywne oddziaływanie nie ogranicza się do seksualności czy gender, ale jest także narzędziem rewolty w sferach klasowych i rasowych (ma więc żal do Andrzeja Ledera, że ogranicza postulaty emancypacji społecznej do dwóch ostatnich, 163 - 164). Takie intrygujące założenie metodologiczne pozwala mu w każdej właściwie części (choć w trzeciej słabiej) i w każdym właściwie rozdziale odnosić się doń i łączyć ze sferą wspomnianych zjawisk klasowych czy rasowych. W ten sposób Autor opowiada się za poszerzaniem teorii queer na pola, które do niedawna nie były dla niej zarezerwowane. Jak pisze: „tożsamości nieustannie krzyżują się ze sobą i wzajemnie przecinają: projekty emancypacji klasowej często wzmacniają hierarchie genderowe, a te rasowe stabilizują hierarchie seksualne” (s. 163).

Do uprzywilejowania cielesności, jako elementu politycznego oraz łączenia jej z innymi aspektami emancypacji, dodajmy kolejne, poczynione przez Autora we wprowadzeniu, założenie. Otóż Habilitant sięga do takich filmów, w których może odnaleźć estetyczny eksces, w obu znaczeniach – jako wykroczenie poza normę oraz nadmiar. Zwraca więc uwagę w analizowanych filmach na pęknięcia narracyjne (elementy performatywne rozbijające fabularną strukturę, „nadmiar” stylu wizualnego itp.). Eksces traktuje także jako „strategię politycznego oporu” i osadza go w kontekście zwrotu afektywnego w humanistyce. Ów eksces jest bowiem - ze swej istoty – elementem afektywnym, wzbudza gwałtowną reakcję. Dlatego Autor nie waha się oznajmić, iż swoimi rozważaniami tworzy „kontrhistoriografię afektywną” (51).

Wspomniany eksces nie jest jedynie metodologicznym założeniem analiz i interpretacji. Kategoria ta – rozumiana jako „wybuch w czasie” - „zmusza nas do innej konceptualizacji historii (w tym historii kina polskiego): zamiast linearnej opowieści – ciąg pojedynczych, zapętlonych momentów, zamiast całości – szczegół, zamiast narracji – zanikające, efemeryczne zdarzenia” (44). Rzeczywiście, chronologia nie jest w książce tym, co łączy części rozprawy, ale wspomniane ujęcie problemowe; albo precyzyjniej: autor zachowuje chronologię w poszczególnych częściach, ale jest to chronologia epizodyczna, „przeskakująca” z jednego filmu do drugiego, bez próby wskazania ewolucji. Poza jednym wyjątkiem – są to filmy Wajdy

z okresu, w którym tworzył on „ekranowy projekt kontrkulturowy” (część pierwsza publikacji) i współpracował z Żuławskim (tu także analiza *Diabła*). W tej partii widać większą spójność konstrukcji i ewolucję wywodu. Co skłania mnie do przypuszczenia, że ów eksces, jako element organizujący wywód pojawił się raczej *ex post*, na etapie łączenia poszczególnych części studium (pięć tekstów wchodzących w skład książki zostało wcześniej opublikowanych). Ale może się mylę.

Chronologiczne granice analiz wyznaczają daty 1968 – 1982, przy czym czynnik wyodrębniający jest właściwie ten sam: „rewolucja konserwatywna”. Jak Marzec' 68 był oczyszczeniem „narodowego ciała” z elementów obcych, tak „Solidarność” i stan wojenny ponownie usankcjonowały, zdaniem Habilitanta, konserwatywną strukturę społeczną. Przy czym zwiastunów społecznej emancypacji szuka Autor w latach tuż powojennych i w okresie stalinizmu (zgodnie z tezami zawartymi choćby w *Prześlonej rewolucji* Ledera), bowiem wtedy najsilniej „wstrząśnięto” strukturą społeczną, głównie w sferze upodmiotowienia klas niższych (w tym poprzez ideę i praktykę awansu społecznego) oraz emancypacji kobiet. Później było już, zdaniem Jagielskiego, tylko gorzej, wobec czego zmuszony jest on szukać w przeszłości (w latach 1968 – 1982) „zaskakujących powrotów (do zaprzepaszczonych rewolucji), nagłych wybuchów i blokad (emancypacji), czasowych zerwań i niewidocznych powiązań”, szukać tego, „co ewidentnie anachroniczne, a zarazem ewidentnie nowoczesne” (44).

Dr Sebastian Jagielski, reinterpreting historię polskiego kina w kluczu lewicowym, ubogaca ją – po pierwsze - o filmy słabo obecne w kanonie (np. *Dzięcioł*, *Dzieje grzechu*, *Bluszcz*, *Trędowata*), albo w ogóle do niedawna nieobecne (*Pałac*, *Płomienie*, *Gry i zabawy*), wyinterpretowując z tych filmów – w sposób często imponujący i błyskotliwy - znaczenia zbieżne z ideowymi założeniami rozprawy (autorowi tych słów szczególnie spodobały się „szarże” interpretacyjne dotyczące *Trędowatej* i *Pałacu* – w tym ostatnim przypadku w partii odnoszącej się do filmu; ale i inne analizy są bardzo inspirujące, by wymienić np. te poświęcone Czyżewskiej, Villas, czy *Diabłowi*); po drugie – Autor poszerza, pogłębia (a jednocześnie profiluje pod kątem własnych założeń) interpretacje twórczości Wajdy oraz Żuławskiego z przełomu lat 60. i 70. Po trzecie – wyraźnie sprofilowane ideowo, a jednocześnie wnikliwie analizy zmuszają czytelnika do intensywnej pracy intelektualnej, często – jak wspomniany eksces – domagając się przepracowania dotychczasowych schematów poznawczych dotyczących historii polskiego kina. Już te, wymienione powyżej, efekty rozprawy Jagielskiego zasługują na szacunek.

Szczególnie cenne dla piszącego te słowa są rozważania o twórczości Andrzeja Wajdy. Jest on zresztą nie tylko wprost przywoływany w odpowiednich analitycznych partiach, ale patronuje niemal wszystkim opisywanym filmom/wydarzeniom/zjawiskom – najpierw jako „mistrz” (Żuławskiego, ale nie tylko), potem jako „zarządca pamięci” (w drugiej połowie lat 70.), starający się arbitralnie sterować polską kinematografią (symptomatyczny casus *Pałacu*). Autor wskazuje więc na niejednoznaczność roli, jaką pełnił Wajda w środowisku filmowym i życiu społecznym. To bez wątpienia duża wartość książki – każdy bowiem „wieszcz” wymaga przepracowania/reinterpretacji, by kultura mogła się rozwijać.

Z wielkim zainteresowaniem czytałem rozdział o performansie Czyżewskiej „przeciw światu” (choć myśl ta obecna już była w literaturze przedmiotu, to pod piórem dr. Jagielskiego nabrała pełni). Bardzo intrygującą jest też, o czym wspomniałem, interpretacja *Trędowatej* w kontekście klasizmu inteligencji epoki Gierka (niezależnie od tego, że bazuje w dużym stopniu na labilnym materiale źródłowym, czyli stylu filmu, zwłaszcza interpretacji fizyczności i zachowań aktorów). Przekonywająca jest dla piszącego te słowa analiza i interpretacja *Pałacu* (bez finału tych rozważań – wróć do tego), podobnie jest z *Diabłem* (tu również z wątpliwościami co do finału). Dwie pierwsze części rozprawy są bardziej merytoryczne zwarte, bowiem połączone jednym kulturowym kontekstem – rokiem 1968 traktowanym jako okres antysemickiej nagonki, a zwłaszcza – rewolucji obyczajowej 1968 roku, która zdestabilizowała (na Zachodzie) obyczaj w podejściu do seksualności. Tutaj Autor – podkreślając aspekt homoseksualny w filmach *Piłat i inni* i *Diabeł*, wątek performatywności płci w *Dzięciole*, emancypacji kobiecej przez seks (*Gra*, *Dzieje grzechu*) oraz konfliktu tego co rasowe i płciowe (*Ziemia obiecana*) - najbliżej jest założeń poczynionych we wprowadzeniu, traktowania ekscesu cielesnego, zarówno jako aktu politycznego, jak również spoiwa łączącego wszystkie analizy. W części trzeciej cielesny eksces nie jest już tak wyrazisty lub nie ma go wcale (jak w *Płomieniach*). Ta zresztą część, z punktu widzenia tego, co zostało z filmów wyinterpretowane (i sposobu, w jaki Autor to uczynił) jest nierówna – wróć do tego za chwilę.

Polemika

Powszechną praktyką w recenzjach naukowych jest to, że o silnych stronach publikacji pisze się krótko, o tym zaś, co dyskusyjne – długo. To zrozumiałe: autor recenzji chce w szczegółach odnieść się do tego, co wydaje mu się dyskusyjne. Siłą rzeczy tworzy się objętościowa nierównowaga. Nie chcę, aby ilościowe dysproporcje spowodowały, że czytelnik recenzji

zapomni o wcześniej przywołanych walorach aktywności Habilitanta, jego działalności naukowej oraz rozprawy habilitacyjnej.

Pisząc książkę Autor niezwykle konsekwentnie trzymał się wspomnianych wcześniej apriorycznych założeń lewicowych (marksistowskich). Ma to mocne (wyrazistość wywodu), ale – moim zdaniem - także słabe strony. Generalnie „skutkiem ubocznym” takich ideowych założeń i ich realizacji bywa w książce:

- manicheizm w opisie przeszłych zjawisk społeczno-politycznych (konsekwencja dialektycznych założeń teoretycznych); zbliżanie się do historii alternatywnej, zamiast opisywania historii marginalizowanej (kontrhistorii);
- modelowanie wywodu wyraźnie pod tezę/tezy, woluntaryzm w opisie przeszłości, zarówno kina polskiego, jak i rzeczywistości społeczno-politycznej; taki też wybór i sposób wykorzystywania źródeł;
- taktyka językowej supozycji i „insynuacji”;
- nadmierne wartościowanie (najczęściej objawiające się w leksyce).

To sprawia, że poszczególne, czasem – jak wspominałem – wnikliwe, wyrafinowane i erudycyjne analizy filmów i postaci prowadzą (niekiedy w zaskakujący, nieprzewidywalny sposób) do podobnych, generalnie tożsamyh interpretacji.

Oczywiście mam świadomość, jak mocno współczesne filmoznawstwo – w tym historia kina – zanurzone jest w dwóch dyskursach: kulturoznawczym i lewicowym. Ten pierwszy wpłynął m.in. na rodzaje i sposoby wykorzystania źródeł oraz konstruowania wywodu. Ten drugi – na wypracowanie w opisie przeszłości struktur głębokich (antytetycznych) oraz przyzwolenie na „zaangażowaną społecznie naukę” (przekraczającą, moim zdaniem, granice zobiektywizowanej refleksji naukowej). Swoje uwagi będę jednak czynił z odmiennej pozycji - badań bardziej zdystansowanych wobec swojego przedmiotu oraz postulatu opisu świata (przeszłości) w jego złożoności i bez ahistoryzmu. W tym sensie jest to wspomniany eksces – bowiem polemizuję z werdyktem Akademii, która przyznała książce Habilitanta dwie nagrody: Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk; których to nagród – niezależnie od moich wątpliwości – serdecznie dr. Sebastianowi Jagielskiemu gratuluję.

Największe moje wątpliwości budzi interpretacja styku tego, co filmowe, z tym co rzeczywiste, generalizacje, jakie czyni Autor w odniesieniu do rzeczywistości społeczno-politycznej PRL. Na początek kilka cytatów. Habilitant pisze we wprowadzeniu: „zawarta w tym filmie [Człowieku z marmuru] wizja lewicowego oporu została przechwycona przez wyznające wartości narodowe i katolickie środowiska opozycji demokratycznej” (31; te i następne podkreślenia - moje). Wątpię, czy na taką ideową identyfikację całego ówczesnego podziemia zgodziłby się np. Andrzej Friszke, badający historię opozycji demokratycznej w PRL, a także część członków KOR-u (o którym Autor w ogóle nie pisze, tymczasem *Człowiek z marmuru* przylegał, w moim mniemaniu, do jego ideowych założeń). Lewicowe nie musi oznaczać marksistowskiego, może oznaczać też socjalistyczne (np. z tradycji PPS-u).

Inny fragment: „Dominującą po upadku komunizmu narrację historyczną wyznaczają dychotomiczne podziały: komunizm oznacza nieodmiennie antypolskość i obcość, podczas gdy antykomunizm to swojskość ufundowana na wartościach narodowo-katolickich. Komunizm waloryzowany jest jednoznacznie negatywnie, podczas gdy antykomunizm zawsze pozytywnie. Ta dualistyczna narracja sprawia, że z pola badań historycznych znikają te ujęcia, które próbują komplikować i różnicować tę statyczną i jednoznaczną narrację” (45). Niezależnie od tego, jak rozumiemy nadawcę owej „narracji historycznej” (społeczeństwo, historiografowie?) nie wydaje mi się, że we współczesnym stosunku do przeszłości PRL obowiązuje manicheizm? Czy nie ma pośredniego (nazwijmy go - liberalnego) podejścia? Które nie „wylewa dziecka z kąpielą” (nie wszystko w realnym komunizmie było złe), ale też go nie gloryfikuje (zwłaszcza w relacjach władzy i społeczeństwa; nota bene takie podejście stosuje w swojej ostatniej książce Piotr Zwierchowski)? Autor pisze tak, jakby na temat przeszłości obowiązywała (nadal zresztą) narracja konserwatywna (aprioryczny antykomunizm i postkomunizm).

Bezwzględne kategoryzacje stosuje Autor wobec okresu stanu wojennego. Pisze o „łabędzim śpiewie” emancypacji w *Bluszczu* – gdy koleżanki głównej bohaterki domagają się od niej ustabilizowania życiowego (w tym seksualnego). „Oto żniwo konserwatywnej rewolucji: wielka pochwała życia rodzinnego (...) nad Polską, nawet tą inteligentką – zatriumfowały wartości narodowo-religijne i pochłonięły inne modele życia” (252). Nie mogę się z tym zgodzić. Jestem „dzieckiem Jarocina” i pamiętam wyraźnie kształtującą się w latach 80. „trzecią drogę” (później opisaną przez badaczy), zwłaszcza wśród młodych ludzi, który woleli przynależeć do subkultur, niż afirmować „czarnych” lub „czerwonych”, często też głosili anarchistyczne poglądy. Jak te uogólniające konstatacje mają się zresztą do wcześniejszych

ustaleń Habilitanta z książki *Maskarady męskości*, w której pisał, iż mizoginizm filmów Pasikowskiego (czy szerzej – nurtu bandyckiego) był odpowiedzią na emancypacyjne ruchy kobiet lat 80? Ponadto czy lata 80. można rzeczywiście tak jednoznacznie oceniać, jeśli chodzi o kwestie obyczajowe? Czy na pewno powstające wtedy filmy erotyczne (jako efekt zielonego światła, które dała władza) są „pochwałą życia narodowego” i „wartości narodowo-religijnych”? Cała złożoność tego okresu została uogólniona jednym, kategorycznie brzmiącym zdaniem.

O ile więc analizy tekstowe są wyrafinowane i wnikliwe, to nie można tego samego powiedzieć, jak wspominałem, o opisie rzeczywistości społeczno-politycznej, odnoszącego się właściwie - wbrew tytułowemu ramom czasowym – do okresu od końca II wojny (a nawet wcześniej) do czasów dzisiejszych (to różnica między „sjuzetem” a „fabułą” autorskiej narracji). Habilitant posługuje się więc oderwanymi od złożonego kontekstu społeczno-polityczno-ekonomicznego (choć charakterystycznymi dla marksizmu) kategoriami „lud” i „klasa robotnicza” (jakby można było przerzucić pomost pomiędzy „pierwszym” marksizmem a np. robotniczą „Solidarnością”, nie dostrzegając modyfikacji); w wielu miejscach synonimicznie traktuje takie pojęcia jak „narodowe”, „konserwatywne”, „katolickie”, „mieszczańskie”, „opozycyjne” i kryjące się za nimi desygnaty. Ponadto, bardzo często w rozprawie dochodzi do utożsamienia interesów władzy komunistycznej, opozycji demokratycznej, społeczeństwa i Kościoła, tak, iż zdają się tworzyć jeden „zblatowany” podmiot polityczny skoncentrowany na represjonowaniu ruchów emancypacyjnych.

Mam oczywiście świadomość tego, co pisali współcześni metodologowie historii: że o przeszłości pisze się przez pryzmat przyjętych kategorii historiozoficznych (takich np. jak postęp, naród czy klasa), w różnych gatunkach pisarstwa historycznego, w różnych stylach itp. Myślę jednak, że akurat metoda marksistowska (nawet z przedrostkiem „neo”) - ów materializm historyczny na fundamencie dialektycznego - upraszcza rzeczywistość w sposób wyjątkowo radykalny. Zwłaszcza tę przeszłość, która idee marksizmu „przećwiczyła” w praktyce. Próbowałem zresztą wielokrotnie iść za (neo)marksistowską wizją przeszłości – jako rozwinięcia „prześnionej rewolucji” - i wyobrażać sobie, jak mogłaby wyglądać historia Polski po 1956 roku, gdyby rewolucja się nie zatrzymała (Stalin zbyt wcześnie nie umarł?): czy cały „lud” byłby uwolniony/wyemancypowany? Część pewnie tak – zwłaszcza robotnicy i robotnice (oczywiście, po usunięciu wszystkich katolickich resentymentów, jak trzeba to – jak wskazuje praktyka - pewnie siłą); ale co z innymi, np. chłopami, o których Autor pisze albo w kontekście mordowania panów (*Pałac*), albo w kontekście ciemnego ludu otumanionego przez Kościół

(analizy *Płomieni*, *Sztygara na zagrodzie*, *Milioner*). Tymczasem ci chłopci otrzymali ziemię – można więc zapytać: wyemancypowali się czy nie? Czy np. uwłaszczony chłop-katolik jest „wyemancypowanym”, czy „katolikiem”? No chyba że zakładamy postulatywnie formułę funkcjonowania rolnictwa, jaką był kolchoz/PGR. A co miałoby się dziać z inteligencją, rzemieślnikami? I czy Autor jest pewien, że w takiej Polsce (lub ponadnarodowym tworze) miejscowi „czarni” (czyli Żydzi) mogliby żyć godnie? Praktyka stalinowska pokazała, że nie zawsze – zwłaszcza w odniesieniu do tych, którzy chcieli zachować swój etnos (czyli nadal mieć tożsamość żydowską, a nie internacjonalistyczną). Nie wspominając już o stosunku do gender i seksualności – można oczywiście sięgać do tekstów Kołłontaj i przywołać lata 20. (co Autor czyni), ale pomiędzy nimi a latami 60-tymi był jeszcze stalinizm, który – jak Autor wie i o czym pisał odwołując się m.in. do Bułgakowej – był konserwatywny obyczajowo (przynajmniej w praktyce) i patriarchalny w stosunku do kobiet. Czy sądzi Autor, że w tej wyabstrahowanej, ahistorycznej strukturze społecznej także ludzie seksualnie nienormatywni żyliby w aurze powszechnego zrozumienia i akceptacji? Próbowałem sobie dalej wyobrazić, jak miałyby wyglądać rewolucja społeczna dokonana pod sztandarami „komandosów”, gdyby przyłączyli się do nich w 1968 roku robotnicy - i nie mogłem. Słowem: gdy czytałem książkę niejednokrotnie miałem wrażenie, że Autor nie pisze o historii marginalizowanej (jak to było w przypadku *Maskarad męskości*), ale ociera się o historię alternatywną: „co by było, gdyby rewolucja z lat 1945 – 1956 została doprowadzona do końca?”; że odwołuje się w tle do ahistorycznego, utopijnego projektu. Jedyne, co mi podpowiadała wyobraźnia to to, że przemiana taka miałyby wymiar globalnego terroru.

Mam zresztą wątpliwość i pytanie do Habilitanta: czy w jego założeniach ideowych nie doszło do nałożenia różnych paradygmatów marksistowskich, np. „klasycznego” marksizmu skoncentrowanego na walce klas; nowej lewicy, zwłaszcza spod znaku Marcuse'a i współczesnego neomarksizmu? I czy takie nałożenie paradygmatów – nawet jeśli lewicowych - pomaga w wyjaśnianiu złożoności zjawisk społecznych i filmowych? Miałem też wrażenie, że Autor spogląda raz „z dołu” (zwłaszcza w części trzeciej, odwołującej się do klasycznych ustaleń marksizmu), jakby nie dostrzegając ewolucji stosunku „ludu” do idei wyzwolenia klas (np. mieszczenia robotników), innym znów razem „z góry” (teoria queer) nieadekwatnych z kolei, moim zdaniem, do ewolucji myśli marksistowskiej w podejściu do nieheteronormatywności? Pytam, bo mam wątpliwości (Autor zna się na tym na pewno lepiej).

W nawiązaniu do tego, co powyżej: o ile, jak pisałem, analizy z dwóch pierwszych części książek mogę uznać za przekonujące (choć nie wszystkie, wróć do tego), o tyle część

trzecia - o klasyzmie PRL-u – już mnie tak nie przekonuje. Nie żebym uważał, że nie było podziałów społecznych w tym okresie. Chodzi raczej o to, że Habilitant na realne społeczne stratyfikacje okresu PRL narzuca – niewiele moim zdaniem wyjaśniającą – wspomnianą kategorię walki klas rodem z „twardego” marksizmu. Będzie więc Autor miał żal do Wajdy, że się „wystraszył” i nie sfinalizował *Wesela* wątkiem rzezi (która, jak wiadomo, w filmie się pojawia). Habilitant wypomina też Wajdzie (zresztą słusznie) cenzorskie zapędy (*Pałac*), sugerując jednocześnie, że się bał filmu *Junaka*, ponieważ atakował narodową jedność. Nawet jeśli Wajda tak myślał, to warto było, moim zdaniem, wyjaśnić, jakiego potencjalnego konfliktu unikał. Raczej nie obawiał się - jak możemy się domyślać - sytuacji, w której chłopci staną przeciw arystokracji? Kto więc miał ich zastąpić? Chłopci przeciw nowej arystokracji, czyli działaczom partyjnym? Tych ostatnich Wajda nie oszczędza, choćby w *Człowieku z żelaza*. Robotnicy przeciw inteligencji? Pewnie bliżej... Ale te wątpliwe kwestie dobrze byłoby sprecyzować; tym bardziej, że kolaudacja filmu odbyła się jeszcze przed Sierpniem, a to po nim doszło do „narodowego wzmożenia” - że posłużę się kategorią zaproponowaną przez Autora. (Przy okazji pomyślałem sobie, że intencje Wajdy można było spróbować wyjaśnić, sięgając do jego notatników...). Ale, niezależnie od ewentualnych obaw Wajdy, *Pałac* wszedł na ekrany i społecznej dyskusji nie wywołał (wbrew temu co Autor sugeruje – ostracyzm filmu - dla mnie jedną z zasadniczych przyczyn była jego eksperymentalna, brechtowska forma). Kolejna sprawa: zgadzam się z Autorem, że w latach 70. doszło do odnowienia snobizmów inteligenckich (jak pisze o tym w ciekawym rozdziale o *Trędowatej*), ale czy idea awansu społecznego została rzeczywiście tak doszczętnie spostponowana, jak Habilitant próbuje to udowodnić (jestem admiratorem bardzo popularnego w tamtym czasie serialu *Daleko od szosy*, w którym ocena tej idei i praktyki nie jest, w moim mniemaniu, tak jednoznaczna)?

**

Wszystkie te zbyt proste, moim zdaniem, uogólnienia, ta ekspansja znaczeniowa („rozpychanie”, by użyć kategorii stosowanych przez Autora), która zmierza niejednokrotnie w kierunku tworzenia manichejskiej wizji świata, objawia się także w odniesieniu do zjawisk filmowych. W tytule swojej książki Habilitant ostrożnie pisze o „polityce ekscesu w polskim kinie”, ale w książce używa już niejednokrotnie kategorii „kina ekscesu”. Niby tylko słowny zabieg, niewielka zmiana – ale przecież znacząca. Tych kilkanaście filmów, które Autor analizuje (z czego tylko część dogłębnie) jawi się w tej optyce jako - bez mała – jakiś bardzo ważny, zapomniany nurt kina polskiego. Niezależnie od czynionych przez Autora prób, tego co różni zarówno biografie filmowców, jak i zrealizowane przez nich filmy (na poziomie tematu,

fabuły, stylu, problematyki i wymowy) jest na tyle dużo, że trudno je wtłoczyć w kategorię „kina ekscesu”. Czy nie wystarczył więc „eksces w kinie”?

Ale stworzywszy taką kategorię („kina ekscesu”) Autor dalej ekspanduje i wciąga ją w retoryczny wywód: „Kino ekscesu rozjatrza uśpione konflikty społeczne, a kino normy je ukrywa w imię porozumienia społecznego. Kino ekscesu tworzy utopijne projekty zmiany społecznej, podczas gdy kino normy opowiada o etycznych zobowiązaniach i moralnych nakazach. Kino ekscesu manifestuje brak zaufania do norm, a kino normy upomina się o kodeks. Kino ekscesu – wrażliwe na różnicę – walczy o społeczną wielość, podczas gdy kino normy agituje za społeczną jednością. Kino ekscesu to kino wypartych antagonizmów społecznych, podczas gdy kino normy to reportażowe filmy konsensusu społecznego. Kino ekscesu burzy dawne i testuje nowe relacje społeczne, kino normy chce powrotu do uniwersalnych prawd. Kino ekscesu szokuje i prowokuje, kino normy poucza i rozgrzesza. Kino ekscesu przygląda się ludzkiej cielesności (...) a kino normy przed nim ucieka”. (32 – 33). Pozostawię na razie na boku te radykalne opozycje (*tertium non datur*). Autor, jak widać, przez taki retoryczny zabieg lewaruje wątlą ostatecznie ilościowo reprezentację tekstów filmowych na poziom poważnego aktora społecznego. Z drugiej strony – nie precyzuje, co znaczy owo „kino normy”. Całe kino lat 1968 – 1982? Kino moralnego niepokoju i kino młodej kultury (tak by wynikało z późniejszych rozważań)? Ale jeśli tak, to zarówno pierwsze, jak i drugie ilościowo nie dominowało w swoim czasie, nie „wypełniało” całej kinematografii. A co z resztą filmów? Ale gdyby nawet ograniczyć się do tych dwóch nurtów – czy wszystkie wymienione opozycje pasowałyby do nich (np. do kina młodej kultury)? Wróć do tego za chwilę.

Autor - polemizując z tezą o pokoleniowej zgodzie pomiędzy „młodymi” a „starymi” w kinie moralnego niepokoju - stara się przekonać, że należy mówić o „ewidentnej pokoleniowej niezgodzie” (30). Można zapytać – czemu tak radykalnie? Nie da się chyba zaprzeczyć, że większość filmów powstała w zespole „X” (Wajdy) i zespole „Tor” (Stanisława Różewicza, z ważną rolą Zanussiego – mimo wszystko jednak o dekadę starszego choćby od Holland czy Zaorskiego i mającego już wtedy utrwaloną pozycję „starszego brata”), nawet jeśli owa jedność, to historiograficzny mit. I nawet jeśli część szefów zespołów nie angażowała się w realizację takich obrazów (choć przecież z wyraźnie politycznych powodów, jak Kawalerowicz, Poręba, Petelski czy Hoffman). Jak można sądzić, taki radykalizm ma służyć temu, aby uznać kino moralnego niepokoju za – samozwańczego - stabilizatora konserwatywnego porządku. Można się zastanowić, czy rzeczywiście wszystkie filmy

zaliczane do tego nurtu spełniają tę funkcję? *Barwy ochronne* pewnie tak (ale przecież sam Autor pokazał w poprzedniej książce, że można je czytać w innym kluczu). A *Amator* z jego zakończeniem domagającym się komplikowania rzeczywistości (o czym też w „krakowskim” podręczniku Autor pisał)? *Przypadek*, ze zrozumieniem partyjnego losu i „wyjściem poza historię” w stronę Egzystencji? *Indeks*, z jego anarchiczną energią? *Aktorzy prowincjonalni*, z ich - mimo wszystko - kobiecą perspektywą (którą Autor swego czasu afirmował)? Nie mówiąc już o *Kobiecie samotnej*... Pojawia się refleksja, że filmy tego nurtu - owszem, w wielu przypadkach nawołujące do jakiegoś kanonu bezwzględnych wartości etycznych, przecież niekoniecznie chrześcijańskich (równie dobrze świeckich, jak u Kotarbińskiego) - są dla Autora negatywnym punktem odniesienia, ponieważ stabilizują życie społeczne, a nie je rozsadzają, zgodnie z rewolterskim (rewolucyjnym) założeniem ideowym rozprawy.

Gdy Maria Kornatowska - w znanej diagnozie z książki *Wodzireje i amatorzy* - atakuje to kino za odwołanie się do „wspólnoty narodowych przekonań”, Autor pisze już o wspólnocie „ufundowanej na wartościach narodowych (i - dodajmy - katolickich)”, a więc wkłada w „usta” krytyczki coś, czego nie napisała, „sklejając” kategorie. Zastanawiam się, na ile twórcy kina moralnego niepokoju (np. Kijowski, Holland, Falk itp.) podpisaliby się pod stwierdzeniem, że realizowali filmy prokatolickie (powtórzę - odwołanie się do kanonu wartości nie musi oznaczać filiacji z religią).

Autor wyraźnie głównym wrogiem tendencji emancypacyjnych w drugiej połowie lat 70. na gruncie kina czyni kino moralnego niepokoju (łącznie z tym, co powstało po Sierpniu). Co by nie mówić o znaczeniu tego nurtu, przecież nie był on jedynym „aktorem” kształtującym w tamtym czasie wyobrażeń o rzeczywistości społeczno-politycznej. Sam Autor o tym pisał w podręczniku kina, sprzeciwiając się - i słusznie - totalizującej tendencji monografistki tego nurtu. Zresztą, w innym miejscu swojej rozprawy Habilitant kwestionuje z kolei siłę społecznego oddziaływania tego nurtu (pisząc, że nie miało powodzenia u widzów, nie było cenione przez niektórych krytyków oraz twórców) - co stoi w sprzeczności z uczynieniem z niego głównego wroga polemicznej narracji. Zgodziłbym się z Autorem, gdyby pisał, że stosunkowo niewielka ilość filmów kina moralnego niepokoju była szczególnie hołubiona przez ówczesnych krytyków (przecież nie wszystkich), a jeszcze bardziej - że zdominowała późniejszą historiografię rodzimej sztuki filmowej. Ale Habilitant nie atakuje opracowań przeszłości, tylko samą przeszłość - jej praktykę, dynamikę i preferowane teksty kultury.

W innym miejscu w odniesieniu do kina moralnego niepokoju znowu mamy do czynienia z nadmiernym - moim zdaniem - „przeciąganiem” kategorii. Autor pisze: „Kino moralnego

niepokoju (antycypowane przez kino młodej kultury) proponowało publiczności kontrakt oparty na społecznej jedności pod znakiem wartości etycznych (niepostrzeżenie przedzierzgniętych w wartości narodowe i religijne)” (36). Można spytać w jaki sposób to „niepostrzeżone przedzierzgnięcie” się dokonało? Kto lub co go dokonał(o)? Czy rzeczywiście filmowcy byli tak „otumanieni” tym, co narodowe i religijne (zwłaszcza po Sierpniu 80 roku – Holland, Kieślowski?). No chyba że nieświadomie – na pomoc przychodzi w takiej sytuacji psychoanaliza...

Agnieszka Holland jest zresztą celem kolejnego kategorycznego uogólnienia. Oto – jak stwierdza Autor - w filmach kina moralnego niepokoju obowiązuje patriachalizm (nawet z tym można by polemizować); jak się okazuje także w *Aktorach prowincjonalnych*. „Mimo że – pisze Jagielski – Holland uderza w patriachat, to w finale podkreśla, że miejsce żony jest przy idealistycznym mężu (w kryzysie)”. Nie wydaje mi się, aby tę otwartą na niejasną przyszłość, przesiąkniętą tragiczną ironią i poczuciem egzystencjalistycznego absurdu scenę można było tak łatwo zidentyfikować w kluczu genderowym. A czy - dla odmiany w kluczu emancypacyjnym nie można było zinterpretować ważnej postaci graną przez Ewę Dąbkowską? A co zrobić z „kobietą samotną”, raczej nie należącą do owej społecznej „jedni”? Habilitant stwierdza jednak dość kategorycznie: „Holland i Kijowski [w *Kung-fu*] źródeł męskiej historii szukają w niszczącym i degradującym nonkonformistów systemie. Dzisiaj widać jednak wyraźnie, że uchwycony w tych filmach kryzys męskości jest przede wszystkim reakcją na silną pozycję wykształconych i niezależnych kobiet” (247). Ja nie mam takiej pewności...

W innym miejscu Autor pisze: „W dyskursie publicznym promowano [w epoce Gierka] tradycyjny wizerunek kobiety jako odpowiedzialnej za prowadzenie domu żony i matki...” (220) (tu znów nie mam pewności...). I dalej: „Wytyczne te realizowało także kino polskie, przede wszystkim dwa nurty związane z opozycją antykomunistyczną: kino młodej kultury i kino moralnego niepokoju” (221). Po czym Habilitant wymienia po jednym filmie: *Iluminację* (w której, jak pisze Autor, bohaterka „wciąż upomina się o pieniądze” - przyznając, że inaczej to zapamiętałem: najpierw upomina się o pieniądze, aby dokonać aborcji, a odwiedziona od tej myśli przez bohatera – oczekuje wsparcia) oraz *Amatora* („wredna” żona Mosza). Filmy generacji roczników 30. z przełomu lat 60. i 70. nie zawsze potwierdzają tę diagnozę, są niejednoznaczne w tej materii, a czasem chyba nawet progresywne. Przypomnę twórczość Romana Załuskiego, Andrzeja Kondratiuka, Andrzeja Piotrowskiego, Witolda Leszczyńskiego, Królikiewicza (*Na wylot*), czy takie filmy jak *Życie rodzinne* i *Uciec jak najbliżej*. A gdyby poszerzyć listę o filmy twórców z innych generacji, to można by dorzucić te tytuły i

rozpoznania, które w książce (recenzowanej przez Autora) przywołuje Justyna Jaworska (w tym *Trzeba zabić tę miłość*), a także filmy Jerzego Stefana Stawińskiego; poza tym *Poślizg*, *Seksolatki*, *Drzwi w murze*, *Zazdrość i medycynę*, *Linie* (o „partyjnej” niewierności) czy *Dulskich* – to jeśli chodzi o filmy powstałe w pierwszej połowie lat 70. Raczej nie są to atrakcyjne konserwatywne wzorce małżeństwa i/lub rodziny. Podobnie jak te z okresu kina moralnego niepokoju: *Indeks*, *Tańczący jastrząb*, *Wodzirej*, *Bez znieczulenia*, *Dyrygent*, *Kobieta i kobieta*, *Bez miłości*, *Ćma* a nawet *Aktorzy prowincjonalni* (pisało się, że jednym z kosztów społecznego dojrzewania bohaterów był właśnie rozpad małżeństw, rzadko zresztą dietnych).

W innym miejscu Jagielski pisze: „Kino moralnego niepokoju zaprezentowane w 1979 roku na festiwalu w Gdańsku – jak większość filmów tworzących ten nurt – nie cieszyło się powodzeniem wśród publiczność...” (284) - po czym przywołuje trzy tytuły (*Amator*, *Dyrygent* i *Kung-fu*) oscylujące wokół 400 tys. widzów filmów. Weźmy najpierw owego *Amatora* (445 tys. widzów), który zajął w box-office'ie 38 miejsce. Wyprzedzają go 23 filmy zagraniczne, niemal wszystkie zachodnie i niemal wszystkie gatunkowe i/lub skandalizujące (typu *Imperium namiętności* czy *Mroczny przedmiot pożądania* – co chyba nie dziwi, polska publiczność zawsze w swej masie wołała kino popularne) oraz 9 filmów polskich (*Zmory* – 980 tys., *Panny z Wilka* - 800 tys., *Biały mazur cz. I i II* - 744 tys., *Placówka* - 694 tys., *Colargol zdobywcą kosmosu* - 592 tys., *Bilet powrotny* - 534 tys., *Roman i Magda* - 531 tys., *Sekret Enigmy* - 490 tys.). „Żenująco” słaby *Amator* przegrał więc z zagranicznymi hitami i 9 polskimi filmami. Ale gdyby sięgnąć do zestawienia z roku 1978 albo 1980 - co znajdziemy? Wyniki, które na pewno nie są tak jednoznaczne. W 1978 roku *Bez znieczulenia* obejrzało ponad 1 mln (22 miejsce w box-offic'e i 5 miejsce wśród filmów polskich, na 28 wprowadzonych do dystrybucji), *Wodzirej* 860 tys. (odpowiednio: 26 i 6 miejsce). A w 1980? *Constans* - 715 tys. (18 miejsce, 3 miejsce wśród filmów polskich), telewizyjny *Kontrakt* – 705 tys (20 miejsce, 4 miejsce); *Dyrygent* - niecałe 500 tys. (29 miejsce, 7 miejsce na liście filmów polskich) i *Kung-fu* (400 tys; 34, 9 miejsce). Czy podane liczby rzeczywiście potwierdzają tezy o braku zainteresowania widzów? Wątpię. Dodam, że w innym miejscu Autor z satysfakcją notuje, że „widzowie nie posłuchali (...) krytyka” i poszli na film *Trzecią część nocy* (wspomina także o sukcesie finansowym tego obrazu). Uściślijmy więc: debiut Żuławskiego przyciągnął 800 tys. widzów zajmując 32 miejsce w 1972 roku, a 5 miejsce wśród filmów polskich. Wynik rozpowszechniania podobny do filmów kina moralnego niepokoju. Może nie rozbijały one box office'u, ale na pewno nie były pomijane przez widzów. Fakt, że oglądała je głównie inteligencja nie dziwi – robotnicy wybierali zwykle popularniejszy repertuar (potwierdzając przy okazji diagnozę Gramsciego o mieszczaństwie klasy robotniczej). Do box-office'u trzeba zresztą – jak wiadomo – podchodzić

ostrożnie, ważna była bowiem nie tylko ilość widzów, ale także liczba kopii i seansów (a tym samym widzów na jedną kopię czy seans); a to było zależne od strategii dystrybucji, którą dziś trudno precyzyjnie zidentyfikować. Zresztą sam Autor ucieka od „niewoli box-office'u”, gdy podkreśla wagę *Płomieni* czy *Tańczącego jastrzębia* (minimalna ilość widzów w kinach) oraz filmów Warsztatu Formy Filmowej (generalny brak widowni w kinach ze względu na eksperymentalny charakter twórczości)?

Kolejne uproszczenie (jako efekt modelowania pod tezę), to identyfikacja przez Autora sposobów pisania o przeszłości kina polskiego. Zdaniem Habilitanta dziś pisze się generalnie albo tradycyjnie (autorzy, pochod arcydzieł itp.), albo nowohistorycznie, czyli jedynie o zewnętrznym, produkcyjnym kontekście twórczości (i choć Autor łagodzi ten sąd w przypisie, to wrażenie pozostaje). Czy rzeczywiście Autor ma takie wyobrażenie o współczesnej polskiej historiografii? Czy nie powstają rozprawy oderwane od estetycznego klucza (wykorzystujące np. kategorie kulturoznawcze)? Albo sięgające po archiwalia i kulisy produkcji po to, by jednocześnie dokonywać analiz tekstowych (dla piszącego te słowa pionierskimi, ale też mistrzowskimi – łączącymi opis kontekstu społeczno-politycznego i produkcyjnego z wyrafinowanymi interpretacjami filmu - były rozprawy Aliny Madej *Kino-władza-publiczność* oraz *Mitologie i konwencjach*; książek łączących oba paradygmaty mógłbym podać dużo więcej)? Przemawia natomiast do mnie to, co Autor pisał - nawiązując do myśli Enzo Traverso – we wprowadzeniu: „nie sposób sprowadzić przeszłości do dualistycznej narracji, zgodnie z którą kaci postawieni są naprzeciwko ofiar. Przeszłość jest bowiem złożona, zwłaszcza ta wypełniona utopiami, które zbankrutowały” (47).

**

Skoro „emancypacja została przerwana”, to analizowane filmy lub osoby Autor prezentuje w roli ofiary, niejednokrotnie „podkręcając” ich ostracyzm. Tak jest np. z *Grą* Kawalerowicza. Oczywiście, film spotkał się z restrykcjami (w PRL-u nie on jeden), ale ostatecznie wszedł na ekrany, nawet jeśli z opóźnieniem; skrócono scenę miłości lesbijskiej, ale sugestii relacji homoseksualnej całkowicie nie usunięto. Autor pisze, że po *Grze* ślad zaginął (często używa tego sformułowania w odniesieniu do analizowanych filmów). Tymczasem z 22 filmów polskich prezentowanych w 1969 roku *Gra* była na 10 miejscu pod względem box office'u (blisko 350 tys. widzów) więc chyba nie tak źle, biorąc pod uwagę fakt, iż *Struktura kryształu* (objaw owego „kina normy”, o którym Autor wspomina) miała 63 tys., a *Przygoda z piosenką* (komedia Barei!) ledwie 100 tys. więcej widzów (a w przeliczeniu na seans mniej niż *Gra*). Autor nie próbuje przyjąć założenia, że *Gra* została odebrana chłodno także ze względów

estetycznych, a może również socjologicznych (jako zapis doświadczeń oderwanego od większości społeczeństwa „Księstwa Warszawskiego”, beneficjentów „małej stabilizacji”, na których krytykę Autor godził się we *Wszystko na sprzedaż*). Nie muszę chyba dodawać, że *Gra* nie zniknęła z radarów historyków kina...

Habibitant jeszcze kilkakrotnie wykorzystuje niepełne dane (tytułów filmów lub box office'u), by przeforsować tezę o krzywdzie wyrządzonej opisywanym przez niego filmom lub nieatrakcyjności tych, z którymi polemizuje. Gdy przekonuje, że to starsi twórcy (Wajda i Kawalerowicz) walczyli o kontrkulturę, a kino młodej kultury „upomniało się o kodeks” (etyczny – zamiast wejść na drogę rewolty) wymienia Zanussiego, Piwowskiego, Żebrowskiego i Krauze. A pomija Kondratiuka (i jego neosocrealistyczną *Dziurę w ziemi* czy film *Skorpion, Panna i Łucznik*), Żuławskiego i Królikiewicza (bo nie należą do „kina normy” - ale byli z tej samej generacji i tworzyli w tym samym czasie) oraz Leszczyńskiego (ten ostatni przypadek jest symptomatyczny – *Żywot Mateusza* wpisywał się w kontrkulturowe, zachodnie nastroje – ale bez cielesnego ekscesu, więc Autor je pomija; *Rewizja osobista* jakiś eksce cielesny już miała). Represje/wykluczenie miały dotknąć także innych filmów. „*Dzieje grzechu* (1975) Borowczyka i *Tańczący jastrzęb* (1977) Królikiewicza – chociaż dobrze przyjęte w czasie kinowej premiery – w okresie rewolucji konserwatywnej zostały głęboko ukryte”. Chętnie dowiedziałbym się, na jakiej podstawie Autor tak myśli (dane dystrybucyjne z lat 1980 – 1981?). I czy rozważa możliwość, że film – który zszedł z ekranu – nie jest już później forsownie dystrybuowany (i kto miałby być tym „kontrolerem niewygodnych obrazów” w okresie „Solidarności”)? A może zgodziłby się z opinią, że *Tańczącego jastrzębia* nie trzeba było ukrywać, bowiem sam się „ukrył” przez swoją hermetyczną formę (jak wiadomo filmy Królikiewicza miały minimalną frekwencję w kinach). Podobnie w odniesieniu do pierwszego filmu Junaka Autor pisze: „*Pałac* pojawił się na chwilę w kinach, zdobył na festiwalu w Gdańsku kilka nagród i słuch o nim zaginął” (290). Chętnie bym się dowiedział, co znaczy owo „na chwilę”; oraz czy Habibitant zna może inne filmy (dość skomplikowane w warstwie estetycznej) o których „słuch zaginął”? I czy „zdobywanie nagród” jest metodą symbolicznego wykluczenia?

Na marginesie chciałbym odnieść się do przywoływanej przez Autora kategorii „kina młodej kultury”. Mam właściwie pytanie: czy nie sprawiała ona Habibitantowi kłopotu (miałem wrażenie, że tak było, gdy pisał rozdział o kinie polskim do trzeciego tomu historii kina powszechnego)? Kategoria ta, jak wiadomo, wskazuje na filmy powstające na zapleczu nurtu Młodej Kultury, której postulaty dotyczyły głównie opisu „świata nieprzedstawionego”

(książka Kornhausera i Zagajewskiego z 1974 roku) i to głównie poprzez strategię „mówienia wprost”, w poetyce realistycznej. Te postulaty realizowane były równolegle przez twórców dokumentalnej „nowej zmiany” (roczniki 40.), a potem – przez te same roczniki – w kinie moralnego niepokoju (takie przynajmniej ujęcie proponuje w swoim artykule *Fałszywa inicjacja bohatera* Mariola Jankun). W tekście napisanym do podręcznika Autor przywołuje niewielką reprezentację filmów Młodej Kultury (łącznie z „nie młodym” filmem *Trzeba zabić tę miłość*), nie dołącza też filmów tzw. stronnictwa kreacji (jak go nazywa w swoim podręczniku Tadeusz Lubelski). Rozumiem tę wstrzemięźliwość – w okresie, w którym miała symbolicznie panować owa Młoda Kultura (początek lat 70.) w kinie twórców z roczników 30. powstawały takie filmy, jak eksperymentalne (nie mówiące „wprost”) obrazy Królikiewicza (*Na wylot, Wieczne pretensje*), Kondratiuka (*Hydrozagadka, Dziura w ziemi, Skorpion, Panna i Łucznik*), Żuławskiego (*Trzecia część nocy, Diabeł*), Leszczyńskiego (*Żywoł Mateusza, Rewizja osobista*), Solarza (*Molo, Wezwanie*), filmy Żebrowskiego (*Ocalenie*), Krauzego (*Palec Boży*), ewentualnie Zaorskiego (*Uciec jak najbliżej, Awans*). Komunikowanie się większości wymienionych filmów z rzeczywistością społeczno-polityczną („światem nieprzedstawionym”) w formule realistycznej jest dyskusyjne (a jeśli przyjmujemy konwencję nierealistyczną, to czy nie zakwestionujemy jednego z najważniejszych postulatów Młodej Kultury – bezpośredniego, bez mowy ezopowej, opisanie tego, co jest?). Na „placu boju” z twórców zbliżonych wiekiem i debiutujących w tym czasie - których można by ewentualnie zidentyfikować kategorią Młodej Kultury - pozostaje Marek Piwowski (*Rejs*, choć zrealizowany kilka lat wcześniej), może Andrzej Trzos-Rastawiecki (*Trąd, Zapis zbrodni*) oraz Zanussi – ale przecież i jego filmy równie silnie co na rzeczywistość społeczną otwarte są na metafizykę i problemy egzystencjalne (krótkie metraże; *Struktura kryształu, Za ścianą, Życie rodzinne, Iluminacja, Bilans kwartalny*). Powtórzę pytanie: czy Habilitant uważa, że tę kategorię – wobec uniwersalnej w dużym stopniu tematyki i/lub kreacyjnej poetyki wymienionych filmów - da się utrzymać?

Wracając do głównego nurtu rozważań: jak wspominałem Habilitant modeluje narrację w taki sposób, aby filmy czy postacie występowały w roli ofiary. Miałem takie odczucie w odniesieniu do *Diabła*, podczas analizy którego Autor pytał: „Dlaczego Wajda nie walczył o film Żuławskiego?”. Ale zanim spytał, pozostawił taki passus: „Na posiedzeniu komisji kolaudacyjnej [Wajda] mówił wprawdzie: już <<materiał przeglądany w trakcie realizacji wydał mi się (...) porywający>>. A film – przekonywał dalej – może liczyć na szeroką publiczność, na co wskazuje sukces frekwencyjny *Trzeciej części nocy* (...) *Diabeł* jednak został odesłany na półkę, o czym Wajda dowiedział się podobno z opóźnieniem. Wysłał wprawdzie

telegram do Naczelnego Zarządu Kinematografii, prosząc o wyjaśnienie, dlaczego kolaudacja nie została przyjęta, oraz wskazanie <<kierunku, jaki trzeba podjąć, aby film ten wprowadzić na ekrany>>, ale nie wydaje się, by sprawa ta szczególnie go angażowała” (133). Po takim wywodzie Autor pisze rzeczzone: „Dlaczego Wajda nie walczył o film Żuławskiego?” - czy to co napisane wcześniej nie powinno skłaniać do większej wstrzemięźliwości sądu, niechby chociaż w duchu: „nie walczył zbyt mocno”, „walczył bez przekonania” itp.? Dwie strony dalej Autor sam już chyba się trochę gubi: „Wajda nic nie zrobił (inna sprawa, że być może niewiele mógł zrobić)” (135). Nie kwestionuję tymi cytatami ewentualnego braku zaangażowania Wajdy w proces ratowania filmu, ale sposób modelowania wyводу, wyraźnie pod tezę. Skoro jesteśmy przy Wajdzie, warto wskazać, jak „pod piórem” Autora zmienia się wizerunek twórcy *Brzeziny*: ten z pierwszej połowy lat 70. to przenikliwy mistrz, czujący kontrkulturowe drgania sejsmiczne (nawet jeśli zazdrosny o dorobek ucznia, czy jego urodę); ale przy okazji Autor pomija w analizach *Brzezinę* i *Polowanie na muchy* – raczej nie pasowałyby do emancypacyjnej narracji. Ten drugi Wajda – z II połowy lat 70. – to zdrajca idei emancypacyjnej (a tu z kolei Autor pomija *Panny z Wilka*, o których kiedyś pisał).

**

Zarówno Wajda, jak i inni przywołani „pozytywni bohaterowie” wyvodu (Wajda do połowy) nie odpowiedzą już na pytanie, jak się odnaleźliby w następującym cytacie: „Czy twórcy zainspirowani zachodnią kontrkulturową rewolucją – Andrzej Wajda i Jerzy Kawalerowicz, Walerian Borowczyk i Andrzej Żuławski, Grzegorz Królikiewicz i Tadeusz Junak – nie próbują w latach 70. - budować na podstawie narracji emancypacyjnych nowego pola symbolicznego, odrzucając zarówno ideologię komunistyczną (ale nie marksizm), jak i wartości narodowe i katolickie?” (29) Takie sformułowanie nie musi oczywiście oznaczać, że byli marksistami... Ale czy na pewno? (Przy okazji warto dodać, że Kawalerowicz podobne projekty jak *Gra* podejmował już wcześniej, przez „wybuchem” kontrkultury, tylko nie otrzymał zielonego światła; zastrzeżenie poczynię do owej inspiracji „zachodnią kontrkulturową rewolucją” w twórczości Królikiewicza – czy na pewno?).

Czasem jednak wspomniani bohaterowie wprawiali chyba Autora w konfuzję i musiał jakoś wybrnąć. Tak jest w tym „dobrym” okresie Wajdy, gdy wieńczy *Piłata i innych* sceną, w której pojawiają się meble w kształcie kobiecych modeli. W takiej sytuacji wyrażane przez krytyczki zarzuty mizoginizmu Wajdy Autor interpretacyjnie neutralizuje, by nie zburzyć jego progresywnego wizerunku (który – przypomnijmy – sam Wajda częściowo burzy *Brzeziną* czy *Polowaniem na muchy*). Podobnie jest w przypadku twórców Warsztatu Formy Filmowej,

którzy atakowali Wajdę, namawiając, aby nie oglądać jego filmów. Autor przywołuje te ataki, bowiem jest to ten drugi – „zły” – Wajda, ale jednocześnie pragnie uratować tego pierwszego; więc dochodzi do wniosku, że twórcy WFF jego filmów z pierwszej połowy lat 70. zapewne nie widzieli. Warto jednak rzecz skomplikować – swoje hasło „Nie oglądaj filmów Wajdy!” Wojciech Bruszewski rzucił w przestrzeń publiczną w 1973 roku, w środku kontrkulturowego okresu Wajdy...

Podobne wrażenie „ratowania” wywołał mój wywód czytając finał (interesujących, jak wspominałem) analiz poświęconych *Pałacowi*. Fakt, iż bohater spłonął razem z pałacem wymykał się diagnozie. Idąc za tekstem filmowym (fabułą) *Pałacu* Habilitant pytał: „Dlaczego jednak kres pańszczyźnianej niewoli oznacza dla Jakuba kres jego świata? Dlaczego w chwili wyzwolenia chowa się w ramionach księżnej, a nie szuka swojego miejsca wśród własnej klasy? Dlaczego nowy początek ma zmienić chłopów w trupy?” (307). Autor nie chce pozwolić na symetryzm ofiar (autorska interpretacja jest o emancypacji ludu, a nie o „zaginionym świecie” feudalnym – choć akurat to drugie tłumaczyłoby zakończenie: ostatecznie wraz z II RP skończyło się to „kwantowe związanie” pana i chłopu). Na pomoc przychodzi Judith Butler, którą Autor cytuje - muszę przyznać, że akurat w tym fragmencie jej rozważania są mętne i nieprzekonywujące, generalnie o „upodmiotowieniu przez uprzedmiotowienie”.

**

Autor stara się, zgodnie z założeniem, nakładać różne sfery dyskryminacji, w związku z tym interpretacje seksualną łączy np. z rasową (w naszym przypadku – z doświadczeniem żydowskim). Czasem jednak woluntaryzm wywołu jest zbyt duży i szarża interpretacyjna prowadzi do ewidentnej nadinterpretacji. Tak jest np. w partii dotyczącej filmu *Piłat i inni*. Podczas kręcenia zdjęć zrealizowano, jak wiadomo, happening na ulicach Frankfurtu (Jezua/Pszoniak dźwigający krzyż) oraz na wysypisku śmieci pod Wiesbaden (filmowa Golgota). Przypatrują się temu mieszkańcy lub kierowcy, których filmuje kamera. Jakie wnioski z patrzenia niemieckich, przypadkowych przechodniów wyciąga Autor? Zacytuję: „Jezua na ulicach Frankfurtu nad Menem, po pierwsze, ożywia zbiorową pamięć o nieprzepracowanym przez polskie społeczeństwo doświadczeniu bycia świadkiem eksterminacji Żydów, po drugie zaś wyraźnie zostaje wpisany w ówczesny horyzont doświadczeń społecznych: wydarzenia Marca '68 sprawiły, że uśpione w społeczeństwie negatywne emocje – wstręt, nienawiść, pogarda – eksplodowały ze wzmożoną siłą”. I dalej kontynuuje: „Społeczeństwo – jak niegdyś – nie zdobyło się na gest solidarności czy empatii wobec wykluczanego Innego (...) Ludzie, widząc go [Jeszu/Pszoniaka na Golgocie] przez

okna swoich samochodów, nie podejmują żadnego działania” (124 – 125). Przypominam: chodzi o gapiów przyglądających się happeningowi. Mam więc pytanie do Autora: czy widząc zainscenizowany pochód (działanie artystyczne) lub happening na śmietniku podbiegłby do aktora, by mu pomóc, czy zrozumiałby jednak, że to działania artystyczne, sztuczne i że lepiej mu się przyglądać? Habilitant nie zastrzega, że liczy się ekranowy wizerunek (jako metafora obojętności), ale wprost odnosi swoje interpretacje do happeningu; happeningu z udziałem przypadkowych niemieckich przechodniów. Czy z tego „dowodu” można wyciągnąć taki oto wniosek: „Czy to Niemcy bawią się na trupach zagazowanych Żydów? Czy też w ujęciach tych powinniśmy raczej dostrzec powidoki Polaków świętujących wydalenie sąsiadów poza granice kraju?” (125). Jakkolwiek haniebne były wydarzenia marcowe związane z antysemitką nagonką, powinno się – moim zdaniem – zachować umiar w tworzeniu sieci relacji pomiędzy różnymi elementami rzeczywistości. Inaczej wszystko zaczyna się kojarzyć z jednym i tym samym (uzasadnione były nawiązania do Marca '68 we *Wszystko na sprzedaż*, *Krajobrazie po bitwie* czy nawet w *Diable*, choć w analizie odnoszącej się do tego ostatniego obrazu porównanie upadku Rzeczypospolitej z Marcem '68 także ociera się, moim zdaniem, o granice nadinterpretacji).

**

Piszący te słowa – przeglądając bibliografię - z satysfakcją skonstatował obecność materiałów archiwalnych oraz otwarcie się na różne źródła identyfikujące kontekst, na „plotki, listy, anegdoty, reportaże, biografie, wywiady, porzucone w archiwum prywatne zapiski, ale też przecież zapiski cenzury czy kolaudacje” (35). Czytając rozprawę nabierałem jednak wątpliwości, czy są one wykorzystywane we właściwy sposób. Częściej miałem wrażenie, że traktowane są selektywnie, woluntarystycznie, że bardziej służą do podparcia narzuconej tezy, niż czerpania z nich źródłowych informacji. Dobrym przykładem „zarządzania” źródłami jest opisany przeze mnie powyżej fragment książki, mówiący o braku popularności kina moralnego niepokoju. Punktem wyjścia była, jak wspominałem, wypowiedź jednej osoby podczas kolaudacji (Janusza Morgensterna, niechętnego temu nurtowi), potem Autor wplata jeszcze refleksję Kornatowskiej (która ma w czytelniku wywołać zaskoczenie – dlaczego kino moralnego niepokoju nie cieszyło się popularnością, skoro „rozgrzeszało” i uspokajało widzów?), a następnie (o czym wspominałem) selektywnie spogląda na box office. Habilitant – gdy chce opisać kontekst filmu (produkcyjny, odbiorczy, społeczno-politycznego), czyli *de facto* wejść w buty historyka - nie różnicuje źródeł pod względem ich wartości (wiarygodności), na równi traktując wszelkiego rodzaju wypowiedzi (wspomnienia, wywiady

itp.), jak i archiwalia; nie dokonuje krytyki źródeł, nie konfrontuje źródeł ze sobą. Czym innym bowiem jest „plotka”, „anegdota” czy „wywiad”, czym innym zaś archiwalne dokumenty czy dane liczbowe. Za dobrą monetę przyjmuje Autor wspomnienia (zwłaszcza te, które odnoszą się do krzywdy „jego” bohaterów, jak np. Długoleckiej), czy jedną wypowiedź – jak np. tę „trzydziestolatka”, która uogólnia seksualne obyczaje polskich mężczyzn (220). Miałem wrażenie, że Habilitant na ogół nie czerpie ze źródeł dla zdobycia wiedzy, ale buduje ze źródeł swój wywód (czyli ilustruje go źródłami dla zwiększenia jego wiarygodności). Mam oczywiście świadomość przełomu konstruktywistycznego w metodologii nauk historycznych, ale nawet konstruktywiści (a wcześniej marksistowscy historiografowie) nie negowali obowiązku krytyki źródeł.

Poszerzając kontekst: nie jest to tylko problem Habilitanta, ale, moim zdaniem, „skutek uboczny” charakterystycznej metody tworzenia narracji o przeszłości w dyskursie kulturoznawczym. Dla budowania wyводу stawia się często na równi teoretyczną refleksję (najczęściej sprofilowaną pod konkretnym kątem, np. queer, feministycznym, postkolonialnym itp.), informacje płynące z analizy tekstu kultury (np. filmu) z innymi źródłami historycznymi (o różnym ich statusie, bez weryfikacji). Tworzy się specyficzna hybryda gatunkowa w opisie przeszłości, umożliwiającą łatwe przeskakiwanie z jednego rodzaju źródeł (np. teoretycznej literatury przedmiotu czy tekstu filmowego - jeśli ma być dowodem w opisie kontekstu) do historycznych źródeł *sensu stricto*. Co daje możliwość łatwego przemieszczania się między tym, co historyczne (*hic et nunc*) i uniwersalne/pozahistoryczne (aprioryczne założenia teoretyczne). W takiej sytuacji dokumenty i archiwa mogą przynieść skutek odwrotny od zamierzonego – zwiększyć zaufanie czytelnika do wyводу, ale nie zwiększyć jego merytorycznej poprawności. (W tym kontekście zapytam raz jeszcze: skoro tak wiele wątpliwości budziło zachowanie Wajdy i jego intencje, to czy nie można było w sposób efektywny wykorzystać wspomnianego krakowskiego archiwum?).

**

Autor analizując *Pilata i innych* stwierdza w pewnym momencie: „Ale historycy kina polskiego nie seksualny eksces zobaczyli w filmie Wajdy, lecz pojedynek między <<diabelskimi siłami państwa>> (Afraniusz), a bezsilnością buntującego się społeczeństwa (Mateusz). Jeśli zatem *Pilat i inni* rzeczywiście opowiada tradycyjną historię walki niewinnej jednostki z autorytarnym (komunistycznym) systemem, to dlaczego tak rozzłościł wiernych i hierarchów Kościoła katolickiego” (114). Dokonajmy rozbioru tego fragmentu, bo dobrze ilustruje obecne w rozprawie tendencje woluntarystyczne w tworzeniu wyводу. Po pierwsze,

Autor pisze o historykach kina polskiego, a cytuje jednego (Paula Coatesa); po drugie – uznaje, że antykomunistyczna interpretacja Coatesa jest oczywista, niemal alegoryczna (śmiem wątpić). A z tego wyprowadza wniosek w stylu „dlaczego film rozzłościł Kościół”. A może przedstawiciele Kościoła nie dostrzegli tej paraboli i „rozzłościło” ich co innego? A co tak naprawdę, to bez źródeł – i nie jest nim cytowany anonimowy list – można tylko domniemywać. Ale chyba nikogo nie dziwi, że na tak dalece apokryficzny obraz Kościół zareagował z niechęcią.

Habilitant niejednokrotnie stosuje taktykę supozycji i „insynuacji”. Oto przykłady. Odnosząc się do krytycznej recenzji filmu *Lotna* autorstwa Alicji Helman (nota bene – ówczesnej przeciwniczki „rozbuchanej” stylistyki Wajdy, a zwolenniczki zdystansowanej i ironicznej Munka) Autor zadaje pytania: „Czy źródeł tego niepokoju należy szukać w lęku przed zanieczyszczeniem narodowej sztuki perwersyjnymi obrazami zainspirowanymi zachodnią awangardą? (...) Czy też niepokój miał swoje źródło w wydźwięku tych obrazów, gdyż znaczenia w nich zaszyfrowane (kastacja lub impotencja męskiego podmiotu polskiego, rozpacz i/lub rozkosz jako reakcja na upadek przedwojennej Polski) miały wzbudzać w widz(k)ach skrajnie afektywne reakcje?” (92). Przy takiej figurze retorycznej odpowiedź jest oczywista (później jeszcze wzmocniona wypowiedzią Caesa odnoszącą się także do recenzji Helman). Gdy Ryszard Kosiński na kolaudacji *Diabła* mówi o obsesji plastycznej Żuławskiego, Habilitant pyta: „Czy aby na pewno Kosiński <<obsesje plastyczną>> miał na myśli?” (151). W innym zaś miejscu: „Kolaudanci – mężczyźni – dostrzegli w *Grze* głównie seks. Innymi słowy, tylko seks w *Grze* ich uwierał. Co stało za tą wrogością? Lęk przed kobiecym (także seksualnym) wyzwoleniem? Lęk przed seksualną niestabilnością i innością? Zazdrość o to, czego sami musieli się być może wyrzec?” (180). Ten przykład – i wiele innych – wskazuje na, charakterystyczne dla myśli lewicowej, w tym psychoanalizy (którą Autor w cytowanym przypadku aplikuje kolaudantom), widzenie czyjegoś zachowania w kontekście „fałszywej świadomości”. Habilitant wielokrotnie sugeruje – gdy odnosi się do recepcji i kontekstu społecznego – że zarówno jednostki, jak i grupy społeczne nie były świadome: symbolicznej opresji, prawdziwych mechanizmów ich zachowań, manipulacji itp. To już jest aprioryczne założenie antropologiczne. Moim zdaniem mocno upraszczające (psycho)społeczną rzeczywistość.

Kolejna supozycja/insynuacja: oto w przypisie 244 Habilitant pisze: „Swoją drogą, niemal wszyscy utalentowani twórcy, którzy zaczynali swoje kariery u Wajdy, opuszczali kraj: Roman Polański, Jerzy Skolimowski czy Agnieszka Holland. Żaden uczeń nie mógł zagrozić pozycji

mistrza”. Czy stwierdzenie o zaborczym i zazdrośnym podejściu Wajdy do swoich wychowanków nie ma podstaw? Oczywiście ma. Ale w takim kształcie, jak zapisane powyżej jest jedynie nieuzasadnioną supozycją. Każdy z ww. twórców nie wyjechał z Polski przez Wajdę. Inny fragment: „Obrazy te [sceny seksu i dzieciobójstwa w *Dziejach grzechu*] musiały wpłynąć na wiedzę seksualną społeczeństwa w latach 70. Tymczasem ani w recenzjach, ani w opiniach widzów po seansie nie ma po owym wpływie żadnego śladu” (235). Czyli, choć dowodów nie ma, rzeczony sceny i tak wpłynęły na społeczeństwo (w domyśle: prawdopodobnie nieświadomie). Chętnie bym się też dowiedział, jakie kulisy kryją się za zapisami dotyczącymi filmu *Gry i zabawy*: „Warto dodać, że do dzisiaj FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny broni do niego dostępu”; „nie jest udostępniany nawet do celów badawczych”; „Dlaczego zniknął? Dlaczego został wykluczony z pola widzialności? Dlaczego historycy kina polskiego go dotąd omijali? Skąd jego widmowy status?” (340). Dodam dla porządku, że analizy tego filmu pojawiają się w najnowszej książce Piotra Zwierzchowskiego, co by świadczyło, że FINA – jeśli broniła dostępu – to już nie broni. Gdy Autor kończy passus poświęcony konfliktowi między Wajdą a Warsztatem Formy Filmowej robi to tak: „Wiadomo, że historię piszą zwycięzcy (twórcy kina moralnego niepokoju). Wiadomo też, że z kart historii kina polskiego nie dowiemy się niczego o *Palacu* i Warsztacie Formy Filmowej” (290). O tym ostatnim czytałem w tekstach Ryszarda Kluszczyńskiego czy Lechosława Olszewskiego (nie darmo badaczy penetrujących pogranicza kina i sztuk wizualnych), a zwięźle o nim pisze w swoim podręczniku kina polskiego Tadeusz Lubelski.

Autor pisze dalej: „Bo ci, którzy głośno krzyczeli, by <<nie oglądać filmów Wajdy>>, niczego w oficjalnej kinematografii nie zrobili: Robakowski i Kwiek po tym, jak zostali zwolnieni ze Szkoły Filmowej po wprowadzeniu stanu wojennego, znaleźli dla siebie miejsce na polu sztuki; Rybczyński dostał Oscara za *Tango* (1980) w 1983 roku (rok po tym, jak w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny nominowano *Człowieka z żelaza*) i wybrał emigrację...” (290). Zawsze mi się wydawało, że Robakowski i Kwiek od początku swojej fascynacji kinem tak naprawdę dryfowali w stronę sztuk wizualnych; podobnie Rybczyński (nie darmo chyba robił zdjęcia do eksperymentalnych filmów Królikiewicza czy Dziworskiego). W innym z kolei miejscu Autor pisze o „ukrywanej przed środowiskiem filmowym Uchwale Sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku” (66). Uchwała nie była ukrywana, tylko transmitowana „do użytku wewnętrznego” środowiska; w przeciwnym wypadku - na co byłaby w niej cała partia postulatywna.

**

Na uwagę zasługuje także czasem zbyt mocne, moim zdaniem, emocjonalne zaangażowanie Autora w opisywany problem, co przejawia się w silnym wartościowaniu opisywanych zjawisk, głównie – choć nie tylko – poprzez dobór leksyki. Habilitant cytuje Judith Butler: „Robimy rzeczy słowami, wytwarzamy skutki za pomocą słowa (...) Język jest (tym), co wywołujemy, aktem i jego następstwami” (76). Przytacza tę opinię w odniesieniu do agresji słownej, jaka stała się udziałem Czyżewskiej (po zawarciu związku z Halberstamem i przyjazdem na plan *Wszystko na sprzedaż*). Trzy zdania po cytacie z Butler Autor – opisując upokorzenie Czyżewskiej przed odlotem – pisze: „Potraktowano ją jak (transnarodowy) odpad wydalony przez narodowe ciało...”. „Wydalające narodowe ciało” - czy ten zwrot nie pozostaje w sprzeczności z ostrzegawczą opinią Butler o użyciu języka? Wyraźne wartościowanie opisywanych poprzez leksykę podmiotów dokonywane jest z dużą częstotliwością. Dlatego np.: „<<Demaskatorskiej>> sile tych [kina moralnego niepokoju] nie dała się uwieść Maria Kornatowska” (34); „tak oto idealne dotąd ciało narodowe (i socjalistyczne) zostało przekształcone w transnarodowe antyciało” (72); „Wajda – niczym wzorcowy bohater kina moralnego niepokoju – przejrzy na oczy i zostanie orędownikiem rewolucji konserwatywnej” (126); „taki obraz w społeczeństwie, które histerycznie usiłowało zapomnieć o (biernym) udziale w Zagładzie (...) musiał wzbudzić ogromne emocje” (226); „w nauki Kościoła wśluchiwał się uważnie także Wajda” (249); „oto źniwo konserwatywnej rewolucji: wielka pochwała życia rodzinnego (252); „zatriumfowały wartości narodowo-religijne i pochłoneły inne modele i style życia”; „W latach 70. Swinarski, Tomaszewski i Wajda myśleli o teatrze podobnie: teatr był dla nich przestrzenią cielesnego przekroczenia i afektywnego ekscesu, raczej prowokowali widzów, niż ich zbawiali” (295); „zachłanny i nigdy nie nasycony dyskurs narodowy” (310); Wajdzie w Weselu „zabrakło odwagi” (310); i na koniec: dla Autor *Człowiek z żelaza* to „film z krypty”, „ponury efekt grobu”, „afektywny zastój i nastrój śmierci” (niezależnie od tego, że cytuje innych).

**

Wszystkie opisane „skutki uboczne” metody znajdują swoją egzemplifikację w – dla mnie najślabszym – rozdziale o *Grach i zabawach*. Są w nim sugestie jakiejś zmowy (Autor zaczyna od opisywanego przeze mnie rzekomego zakazu udostępniania przez FINA filmu; jeśli tak rzeczywiście było, to chętnie poznałbym kulisy - wtedy usunę przymiotnik „rzekomy”). Są też supozycje - Habilitant pisze: „Zdjęcia do *Gier i zabaw* rozpoczęły się we wrześniu 1981 roku (...) A zatem Junak i autor zdjęć, Ryszard Lenczewski, musieli już widzieć *Człowieka z żelaza*. Wydaje się, że *Gry i zabawy* miały być otwartą polemiką z filmem Wajdy” (343). Wiadomo, że

leksykalne łagodzenia wniosków („wydaje się”) nie neguje postawionej tezy, którą zresztą Autor później rozwija. Inna sprawa, że Habilitant – i tu ja pozwolę sobie na supozycję – wie z pewnością, że etap zdjęć poprzedza tworzenie scenariusza; premiera *Człowieka z żelaza* miała miejsce pod koniec lipca 1981 roku, mało więc prawdopodobne, aby autorzy w tak krótkim czasie (do września) uwinęli się z napisaniem scenariusza i jego zatwierdzeniem; ale nawet jeśli oglądali film wcześniej, gdzieś na przełomie maja i czerwca (Autor nic o tym nie pisze), to i tak okres do rozpoczęcia zdjęć byłby bardzo krótki. A jeśli z kolei dokonali korekt w już istniejącym scenariuszu, to można było go skonfrontować z gotowym filmem i dostrzec ewentualne elementy polemiki z filmem Wajdy. Ten przypadek wskazuje zresztą na instrumentalne traktowanie źródeł archiwalnych: Autor sięga do kolaudacji, ale do scenariusza (w celu sprawdzenia swojej hipotezy) już nie. Wskazałbym także w odniesieniu do tego rozdziału na woluntarystyczne, intencjonalne czytanie fabuły. Dla zatarcia różnicy między dziećmi „czerwonej burżuazji” a robotnikami Autor nie wspomina, że to właśnie wśród robotników (fakt, że nie przeanielonych, co nie znaczy, że zdeprawowanych, jak ich rówieśnicy) znajdzie się mężczyzna otwarcie krytykujący stan państwa późnego Gierka; że wśród nich znajdzie się także osoba, która w godzinie próby wykaże się odwagą. Czyli, to, co wydaje się w trakcie oglądania filmu prawdopodobne - pamflet na „czerwoną burżuazję” (tak to odebrałem, tak odebrał to Piotr Zwierzchowski w swojej książce o wizerunkach partii) - okazuje się pamfletem na obie strony (bo, jak stwierdza Autor, robotnicza młodzież „oczywiście zazdrości im komfortu życia”). Kolejna rzecz to intencjonalne narzucanie odbioru (sformułowania typu: „widz nie odnosi wrażenia, że jest to film zwalczający system komunistyczny” - nie wiem jak inni, ale ja tak ten film odebrałem; w innym miejscu Autor pisze: „to z kolei każe nam wrócić nie tylko do kontrkultury lat 60. i 70., lecz także do studenckich protestów z Marca 68”; ja nie wracałem do tych wydarzeń); mam oczywiście świadomość, że często używa się takich zwrotów mechanicznie, ale akurat w tej rozprawie – „zaangażowanej” - nie jest to już niewinny chwyt retoryczny. Ponadto odnaleźć można w tej partii błędne, moim zdaniem, filmoznawcze i historyczne uogólnienia. Habilitant pisze: „Junak odslania konflikt klasowy [tu zgoda] i uświadamia nam, że rzekomą jedność – jak w *Człowieku z żelaza* – ukrywa antagonizmy społeczne trudne do przezwyciężenia” (344). Potem jako argumentu używa informacji, że w tej „zjednoczonej” Polsce było 3,5 mln członków partii. Ale co to ma wspólnego z filmem Wajdy? Akurat w *Człowieku z żelaza* funkcjonariusze partyjni (i esbecy) nie zostają włączeni do tej „jedni”, o której Autor wspomina. Na potwierdzenie tezy, że jedność była rzekoma, Habilitant przywołuje jeszcze jeden argument – że w „Solidarności” było około milion członków partii. Ale czy to akurat nie jest argument za tym, że budowano

jedność ponad politycznymi podziałami? Dalej: Autor pisząc, o czym wspominałem, iż widz „nie odnosi wrażenia, że jest to film zwalczający system komunistyczny” konstatuje: „Być może stąd ta przeszywająca kadry (lewicowa) melancholia” (348). Abstrahuję od tego, że mamy tu ponownie do czynienia z narzucaniem odbioru; ważniejsze jest, że Autor stosuje tu charakterystyczną dla wielu miejsc rozprawy strategię podpierania tezy odwołaniem do mocno spekulatywnych teorii (tak, jak było to choćby na okoliczność finału *Palacu*) – oto, jak zostaje wytłumaczona owa lewicowa melancholia (to będzie dłuższy cytat): „Czytający Benjamin Samuel Weber pisze, że historia pod wpływem reformacji zaczęła być rozumiana jako <<pęd nieodkupionej 'natury' bądź 'immanencji' ku pozbawionemu znaczenia lub przynajmniej zupełnie zaciemnionemu końcowi>>. Toteż barok usiłuje <<powstrzymać tę postępującą falę przez stworzenie przestrzeni, która – właśnie dzięki swojej nieautentyczności – może spowolnić, jeśli nie zahamować nieodpartą siłę ciągnącą w kierunku katastrofalnego kresu>>. Tym <<nieautentycznym miejscem>> jest u Webera scena teatralna. Junak wie, że katastrofa jest nieunikniona, obnaża hipokryzję i przemoc komunistycznych prominentów bardziej niż ktokolwiek wcześniej, a jednocześnie za sprawą konstruowania <<alegorycznej teatralności>>, obrazów skrajnych, ostentacyjnych i niejednoznacznych, próbuje ten świat w pewien sposób zachować. Jak u Webera: <<Widok tych obrazów ma zrekompensować zanikanie świata. Pozostają one jednak alegorycznymi maskami, a co za tym idzie, <<reanimowany>> przez nie świat jest raczej światem żywych trupów, duchów i upiórów niż wskrzeszonych” (348 – 349). Muszę przyznać, że mnie ten mocno spekulatywny dowód – na lewicową melancholię filmu Junaka – jakoś nie przekonał. Gdy Autor odnosi się do sceny, w której młodzież czyta podręczniki do marksizmu na kościelna modłę i wylicza możliwe jej znaczenia (generalnie w każdym z czterech odczytań kompromituje się Kościół katolicki), mnie nasunęło się jeszcze jedno, sądziłem że oczywiste (ale nie chcę narzucać interpretacji) – że marksizm, to też religia. Jeszcze jedna rzecz, która została w tym rozdziale, moim zdaniem, zinstrumentalizowana – styl filmu. Autor wyciąga kategoryczne wnioski z niejednoznacznych rozwiązań estetycznych (interpretowanych, jak choćby w powyższym nawiązaniu do Webera). A zaraz po kończącej książkę analizie Habilitant – nawiązując do Marcina Kuli - dopisuje passus, w którym „rewolucję konserwatywną” w Polsce zestawia z rewolucją islamską w Iranie w 1979 roku. Nietrudno odgadnąć intencję. Ale to jest niestety ta słaba strona rozprawy – ujednolicanie całej złożoności historii do kategorycznych, apriorycznych założeń.

Konkluzja

Po tym, co napisałem pewnie nie będzie zaskoczeniem, że bardziej sobie cenię poprzednią monografię dr. Jagielskiego. Pewnie dlatego, że *Maskarady męskości* sprofilowane były pod kątem jednego wiodącego zagadnienia (a nie zachodzących na siebie, ale też rozmywających precyzję wywodu kategorii); że Habilitant pisał o historii marginalizowanej (prawdziwie istniejącej), a nie tej, która ociera się o alternatywną (pomijając realne uwarunkowania i postulatywną); że Autor koncentrował się bardziej na tekstach filmowych analizując je dogłębnie pod konkretnym kątem (i prezentując je w „otulinie” dobrze na ogół dobranej literatury przedmiotu); że rzeczywiście w zdecydowanej większości przypadków stosował metodę „close reading”; i że stronił od pochopnych, socjologicznych i politycznych uogólnień i uproszczeń. Choć muszę przyznać, że już w tamtej publikacji niektóre elementy wzbudziły moją wątpliwość. Chodzi mi o łatwość w synonimizowaniu, zacieraniu dystynkcji między pojęciami, np. pomiędzy kategoriami „homospołeczne” i „homoerotyczne” (jeszcze na dodatek „pragnienie”); wiem, to kategoria zapożyczona od Kosofsky Sedgwick, ale nie zmienia to faktu, iż niejednokrotnie miałem wrażenie zbyt łatwego zacierania różnic między - jednak mocno odmiennymi - desygnatami kryjącymi się za tymi słowami (np. w rozdziale o *Psach*). Czasem też miałem wątpliwości, co do metody „close reading”. Np. wtedy, gdy w analizie *Wśród nocnej ciszy* Jagielski nie wyciągnął wniosku ze zmiany zakończenia względem powieści Fuksa (którą przywołuje). Pozostał w obrębie konstatacji o ojcu jako symbolu homofobicznej opresji – a przecież ten ojciec popełnia samobójstwo. Czy nie był to przynajmniej ślad ekspiacji za homoterror? Podobne wątpliwości dotyczące metodologii budowania dyskursu miałem w odniesieniu do rozdziału o kinie polskim w czwartym tomie „krakowskiego” podręcznika; z satysfakcją przyjmowałem poszerzenie interpretacji rodzimych filmów o wątki gender i queer (najczęściej jako efektu ustaleń z doktoratu), ale już te uogólniające, manichejskie, pisane z pozycji neomarksistowskich rozpoznania tła społeczno-politycznego początków III RP budziły mój opór. *Przerwane emancypacje* potwierdziły niektóre obawy pojawiające się przy lekturze *Maskarad męskości*.

**

Reasumując: w książce dr. Sebastiana Jagielskiego jest wiele, jak wspominałem (bardzo) dobrych analiz i interpretacji filmów. Ale gdy Autor wkracza w kontekst, w sferę kinematografii i życia społeczno-politycznego, nie mogę pozbyć się wrażenia, że z badacza przedziera się w eseistę i aktywistę zarazem (wielu partiom tekstu bliżej do zaangażowanego

eseju), stosując woluntarystyczną i wartościującą narrację, w której źródła (czasem wątle) służą temu, by dowieść założonej tezy.

Niemniej, jeśli to naukowy paradygmat, który znajduje uznanie Akademii (przypomnę o rzeczonych prestiżowych nagrodach), to negatywna ocena publikacji byłaby donkiszoterią. Zresztą nieuzasadnioną, bowiem, jak wspominałem, na poziomie analiz filmowych wiele partii tej książki jest bardzo dobrych (czasem błyskotliwych). Pamiętam też o tym, ile już wniósł dr Sebastian Jagielski do polskiego filmoznawstwa (o czym wspominałem na początku).

Na podstawie powyższej recenzji dorobku, na którą składa się ocena osiągnięcia naukowego (spełniająca, pomimo moich wątpliwości, warunek „znacznego wkładu w rozwój danej dyscypliny”), ocena pozostałego dorobku naukowego osiągniętego po doktoracie, a także dorobku dydaktycznego, organizacyjnego i popularyzatorskiego oświadczam, iż dr Sebastian Jagielski spełnia wymogi stawiane Habilitantowi w ubieganiu się o stopień doktora habilitowanego.

Krzysztof Kowalczyk