

Wstęp

Przeostrzenie to zabieg filmowy koncentrujący uwagę na konkretnym obiekcie. Z niewyraźnego dotąd obrazu stopniowo wyłaniają się kształty, które pozwalają skierować uwagę w dane miejsce, a następnie prowadzić wzrok widza poszukującego ostrości, jednoznacznej i stabilnej wizji. Słowo „przeostrzenie” wskazuje jednak na swoisty nadatek czy też przekroczenie normy, być może konieczne do rzucenia światła na rzeczy pozostające do tej pory blisko, ale z jakiegoś powodu poza naszą uwagę. Taka idea przybliżania nieoczywistych podobieństw stała za projektem edukacyjno-naukowym „Przeostrzenia. Kino wobec transformacji ustrojowych 1945 i 1989”, dotyczącym filmowych obrazów dwóch radykalnych przełomów historycznych. Zarówno polityczno-gospodarcze przemiany towarzyszące powstaniu Polski Ludowej, jak i transformacja ustrojowa z jej kulminacją w 1989 roku należały do wydarzeń, które gwałtownie przeobraziły wszystkie dziedziny życia społecznego. Opracowania skoncentrowane na tych dwóch momentach historycznych często starają się wskazywać na bezpośredni ich związek z dzisiejszą sytuacją społeczno-polityczną w Polsce czy też z postawami i wartościami, które są efektem tych przemian. Rzadko jednak spoglądają na opisywane transformacje szerzej, skupiając raczej uwagę w jednym miejscu i traktując te przeobrażenia jako osobne procesy.

Celem projektu była próba namysłu nad tymi dwiema transformacjami równoległe. Zakładałyśmy, że gest powrotu do momentów historycznych, w których doszło do drastycznego przewartościowania

dotychczasowego układu sił politycznych oraz uruchomienia nowej logiki historycznej, stanowi konieczny element diagnozy nie tylko współczesnego obrazu wspólnoty narodowej, ale również innych wyłaniających się obrazów potencjalnych wspólnot. I odwrotnie – dynamika teraźniejszych zmian determinuje bowiem to, w jaki sposób rekonstruowane i oceniane są historyczne zwroty transformacyjne. Dotychczasowa praktyka badawcza koncentrowała się zwykle na jednym z wybranych przełomów ustrojowych. W obszarze filmoznawstwa była to przede wszystkim cezura 1989 roku, czego świadectwem są liczne publikacje ostatnich lat, jak choćby *Kino – postkomunizm – polityka. Film w krajach Europy Środkowo-Wschodniej wobec procesów transformacji politycznej i konsekwencji roku 1989* pod redakcją Marty Brzezińskiej-Pajak czy *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* Michała Piepiórki. Wciąż brakuje prób bardziej całościowego uchwycenia mechanizmów transformacji rządzących polską historią ostatniego stulecia, zwłaszcza w interesującej nas perspektywie kinematografii polskiej, ale i sąsiedzkiej. Jak słusznie zwrócił uwagę jeden z recenzentów naukowych tej książki, sygnalizowane w podtytule daty mają wymiar tyleż historyczny, co symboliczny. Na płynność czy nieostrość granic związaną ze zmianami politycznymi, instytucjonalnymi, estetycznymi i społeczno-kulturowymi, które znalazły swoje odbicie w kinematografii, wskazują zresztą sami autorzy tekstów. Pytają o zasadność datowania, pokazują znaczące przesunięcia i zerwania, ale też ciągłość zjawisk czy biografii.

Interesowały nas te obszary kina, gdzie zarejestrowano nieoczywiste aspekty dwóch przełomów, gdzie niewyraźne, wypierane poza sferę społecznej świadomości konsekwencje dominujących narracji modernizacyjnych tamtych czasów uzyskiwały konkretny, wizualny wymiar. Projekt starał się więc nie tylko wyostrzyć wzrok na te dwa momenty historyczne, koncentrując uwagę na wydobywaniu konkretnego z mglistych kadrów, ale także pozostawić wystarczająco dużo miejsca na dostrzeżenie tego, co nieoczywiste czy przeoczone, również przez organizatorki konferencji. Pozostając w kręgu metafor

wizualnych, chodziło o zastosowanie szczególnej soczewki, która pozwoliłaby zarówno na rzucenie ostrego światła na dwie transformacje ustrojowe, by zobaczyć je wyraźniej, jak i na utrzymanie rozmytych obrzeży wyłaniających się obrazów. Ten miękki fokus dotyczył części naukowej projektu – konferencji i publikacji, którą trzymają Państwo w ręce – oraz poprzedzającej ją części edukacyjnej. Warsztaty filmoznawcze – zorganizowane przez Sylwią Borowską-Kazimiruk we współpracy z Patrycją Muchą, skoncentrowane na kilku wybranych filmach, szczególnie trafnie tematyzujących czy problematyzujących transformacje życia społecznego w Polsce – miały na celu dosłowne wyjście z akademii¹. Trudno o lepsze miejsce dla otwarcia dyskusji niż Osiedle Jazdów, które nie tylko symbolicznie wpisuje się w interesujący nas obszar refleksji, ale również w kolejach swoich losów dosłownie odzwierciedla powojenne przemiany i kondensuje współczesne dyskusje, pozwalając zobaczyć w dłuższej perspektywie społeczne życie idei.

Publikacja ta jest efektem trzech dni intensywnych obrad zorganizowanych we współpracy Instytutu Kultury Polskiej i Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Składa się na nią jedenaście autorskich, ułożonych chronologicznie ujęć tematu transformacji w kontekście kinematografii, nie tylko polskiej. Pierwsza jej część pokazuje okres po wojnie z perspektywy twórców, którzy starają się odnaleźć w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej, a ponadto na różne sposoby w nią angażować i krytycznie ją komentować. Piotr Śmiałowski powraca do projektów scenariuszy i prozy Aleksandra Ścibora-Rylskiego z lat 50. i 60., rekonstruując przez ich pryzmat przełom polityczny 1945 roku. Cel tym ciekawszy, że, jak zauważa autor, trudno szukać u Ścibora „jednolitej znaczeniowo i światopoglądowo optyki na wydarzenia 1945 roku. Czasem wręcz wymowa różnych jego utworów na ten temat stoi ze sobą w jawnej sprzeczności”. Tekst ukazuje również ciągle negocjacje twórcy z tym, co można powiedzieć,

¹ Warsztaty filmoznawcze były współfinansowane ze środków budżetu partycypacyjnego Warszawy w ramach Otwartego Uniwersytetu Jazdów.

a tym, co chce się wyrazić w perspektywie osobistych przekonań i zawodowych ambicji. Inne spojrzenie na cezurę w polskim kinie prezentuje często pomijana w historiografii sylwetka Stanisława Urbanowicza, twórcy o ponad dwadzieścia lat starszego od Ścibora, którego kariera filmowa jest rzadkim przykładem ciągłości między kinem przedwojennym i powojennym. Jędrzej Kościński nie tyle porównuje te dwa okresy, ile raczej pokazuje drogę, jaką Urbanowicz przechodzi od lat 30. do 50., czyli od premiery jego reportaży dokumentalnych z Ameryki Południowej, przez dokumenty z nowych Ziem Zachodnich i Północnych, aż po filmy oświatowe o wyraźnie użytkowym charakterze. Na tle tego łagodnego przełomu prawdziwie rewolucyjną atmosferę kreśli Tomáš Hučko, skupiając się na działalności Otakara Vávry i Elmara Klosa, którzy odegrali kluczową rolę w powojennych przemianach. Proces nacjonalizacji kina czechosłowackiego poznajemy zatem nie tylko przez konkretne dzieła filmowe tych reżyserów, ale również wczesne wypowiedzi obu twórców. Zarówno dają one bliski wgląd w ich osobiste „motywacje, idee, oczekiwania i późniejsze rozczarowania”, jak i „wyrażają przedwojenne oraz tuż-powojenne postawy i działania osób związanych z kinematografią”.

Moment przejścia, dosłownie i w przenośni, stanowi tekst dotyczący nowych mediów pojawiających się w schyłkowym PRL, czyli, jak pisze Jerzy Stachowicz, „w momencie, w którym trwają lub dopiero zaczynają się przemiany” technologiczno-kulturowe. Autor przygląda się im jednak ze szczególnej perspektywy – bardzo młodej publiczności – biorąc na warsztat techniki komputerowe w filmie dla dzieci. *Pan Kleks w kosmosie* jest tutaj symbolem kształtowania się nowej wizualności epoki przełomu ustrojowego wraz ze społecznymi nadziejami i lękami w nią wpisany. Kolejne dwa teksty wprowadzają już w pełni refleksję o transformacji ustrojowej 1989 roku w polskiej kinematografii, proponując perspektywę instytucjonalną – z jednej strony dystrybucji, z drugiej produkcji filmowej. Zamiast skupiać się na filmach i ich treści, Grzegorz Fortuna pokazuje strukturalne uwarunkowania kultury kinowej na przełomie lat 80. i 90. Dyskutuje jednocześnie z kinocentrycznym spojrzeniem, nieadekwatnym – jak argumentuje –

do zrozumienia czasu, w którym ogromną popularnością cieszą się kasety wideo i powoli rozwija się rynek prywatnych telewizji. Ten obraz, niejako z drugiej strony, dopełnia tekst Emila Sowińskiego pytającego o warunki wejścia młodych twórców i twórczyń na rynek filmowy. „Jak wyglądała sytuacja debiutantów w okresie schyłkowym, gdy obowiązywały jeszcze dotacje podmiotowe? Jak poradzili sobie oni w nowej rzeczywistości produkcyjnej?” – pyta i odpowiada w swoim artykule autor.

Interesującą, a zarazem symptomatyczną biografię transformacji szkicuje Piotr Pławuszewski w tekście analizującym *Autoportret* Marcela Łozińskiego. Bliskie spojrzenie na ten zaledwie dziewięćminutowy dokument – w wymiarze narracyjnym, operatorskim i kompozycyjnym – pozwala zobaczyć dwutorową narrację, w której reżyser snuje z pozoru prostą opowieść o Longinie Frankowskim, założycielu prywatnej firmy śmieciarskiej, oraz zagospodarowuje miejsce również dla siebie. Z tym obrazem, „najpierw niesłusznie zlekceważonym, a następnie niesłusznie zapomnianym”, jak pisze autor, silnie kontrastuje tekst Pauliny Gorlewskiej, o prawdopodobnie najbardziej jaskrawych i najmocniej zapamiętanych obrazach polskiego kina tego okresu. Badaczka proponuje odczytanie trzech pierwszych filmów Władysława Pasikowskiego (*Kroll, Psy i Psy II: Ostatnia krew*) w perspektywie genderowej, umieszczając je jednak nie tyle w kontekście rodzimego kina, ile przede wszystkim radzieckiego i rosyjskiego kina lat 90. Wczesne filmy Pasikowskiego i bandyckie kino rosyjskie, jak argumentuje autorka, łączy bowiem heroiczna melodramatyczność, podkreślająca różnice płciowe, nienaruszalne zasady moralne i próby zbudowania swoistej męskiej wspólnoty.

To transnarodowe przejście gruntują dwa teksty poświęcone transformacji ustrojowej w sąsiedzkich kinematografiach. Denis Viren pisze o heterogenicznej pod względem gatunkowym i stylistycznym produkcji filmowej pierwszej połowy lat 90. w Rosji, gdzie reżyserzy na różny sposób dokonują artystycznego rozliczenia z komunistycznym systemem. Artykuł proponuje nową typologię tych słabo znanych – nie tylko w Polsce – filmów, zastanawiając się nad możliwościami artystycznej

refleksji o historii w ogóle. Za swoistą kontynuację tego tematu, choć w zupełnie innym kontekście, można uznać tekst Marty Brzezińskiej-Pająk, która skupia się na wybranych filmach niemieckich z tego okresu dotyczących problematyki zjednoczeniowej. Przyjmując soczewkę kultury materialnej, autorka mapuje istotne punkty odniesienia dla obrazów przeszłości, dyskutuje z dotychczasowymi ujęciami, poszukuje też alternatywnych kategorii analitycznych wobec dominującej od lat w humanistyce kategorii nostalgii. Kwestię przełomu w kinie domyka tekst Michała Piepiórki, który proponuje ujęcie biograficzne, chcąc wytłumaczyć artystyczną fascynację polskich twórców filmowych tym samym okresem najnowszej historii Polski: „Czasem dla nich formacyjnym, który przypadł na ich wczesną młodość i moment wchodzenia w dorosłość”. Autor zastanawia się nad mechanizmami tych filmowych powrotów współczesnych reżyserów do czasów dzieciństwa – to retromania, nostalgia czy rewizja?

Zebrane w tym tomie prace pokazują różne strategie mierzenia się twórców filmowych z narracjami tożsamościowymi, politycznymi, historycznymi, przyglądają się, jakie ich elementy przedostały się do tych polskich filmów, które dowodzą dziś polityczno-społecznych wstrząsów i ciągłości składających się na skomplikowaną genealogię III Rzeczypospolitej. Teksty autorek i autorów śledzących to zagadnienie w kinie niemieckim, rosyjskim i czechosłowackim pozwalają zobaczyć oba przełomy w polskim kinie w kontekście transnarodowym. Przedstawiony wybór nie pretenduje do pełnego uchwycenia mechanizmów transformacji w ujęciu kinematografii i wymaga z pewnością istotnych uzupełnień. Jak choćby perspektywy kobiecej, czy szerzej – uwzględnienia bogatej twórczości reżyserek odnoszących się do tematyki dwóch transformacji, która stanowi chyba największe przeoczenie organizatorek konferencji. Proponujemy zatem pierwsze próby zmapowania terenu, jednocześnie wypatrując bliższych szkiców i studiów wypełniających kolejne białe plamy.