

Wstęp

Uwagi o kanonie i założenia metodologiczne

Polskie filmoznawstwo w znacznej mierze obraca się wokół zakłętego kręgu twórców i dzieł. Taki stan rzeczy potwierdzają choćby wyniki ankiety *12 filmów na 120 lat kina*, przeprowadzonej w 2015 roku przez Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego, we współpracy ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich oraz Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Teatralną i Telewizyjną w Łodzi¹. Należy pamiętać, że grono respondentów było jak najbardziej reprezentatywne. W jego skład weszli krytycy, filmoznawcy akademicy, popularyzatorzy kultury filmowej, aż wreszcie sami twórcy. Sądzę jednak, że ważniejszy od samego rezultatu (czy raczej rezultatów, ponieważ na podstawie 279 ankiet – a tyle dokładnie wpłynęło – można stworzyć co najmniej kilka rankingów) sondy jest szczegółowy raport na jej temat autorstwa Konrada Klejsy². Mianowicie, badacz wychodzi z założenia, że opublikowany wykaz nie jest „Kanonem Najlepszych Filmów”³. Można uznać, że podobna zachowawczość jest obecnie elementem obowiązkowym przy sporządzaniu tego rodzaju list, ponieważ pojęcie kanonu wymyka się klarownym definicjom i regularnie ulega mniejszym bądź większym przeobrażeniom⁴.

¹ Wyniki ankiety: *12 filmów na 120-lecie kina*, <http://kinomuzeum.pl/?p=14471>, dostęp: 9.03.2017.

² K. Klejsa, *Dlaczego 12 na 120? – czyli o kanonach i „listomanii”*, <http://kinomuzeum.pl/?p=16401>, dostęp: 3.01.2017.

³ Tamże.

⁴ Por. A. Assmann, *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, [w:] tejże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 85; Zob. *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2012.

Klejsa w swoim opracowaniu przedstawia krótką historię różnorodnych ujęć filmowego kanonu, wychodząc już od 1935 roku (chodzi o wydanie książki *Histoire du cinéma* pióra Maurice'a Bardèche i Roberta Brasillacha), aby doprowadzić wywód do czasów współczesnych. Wielość ścierających się koncepcji – na przykład Rogera Lundina i Haralda Blooma – powoduje, że spór o kanon pozostaje nierozstrzygalny. Rejestr „kanonicznych” filmów zależy czasem od gustu widza, innym razem od uniwersyteckich wymogów stworzenia odpowiedniego korpusu dzieł itd. Na polskim gruncie to drugie podejście zadecydowało o programach „Filmoteki Szkolnej” czy „Akademii Polskiego Filmu”, czyli dwóch projektów, które okazały się niewątpliwym sukcesem, ale wciąż będących tylko częścią nieogarnionej całości.

Klejsa uwzględnił również pewne paradoksy między innymi w – odbywającej się raz na dziesięć lat – ankiecie prestiżowego czasopisma „Sight and Sound”. W pierwszym plebiscycie (1952) zwyciężyli *Złodzieje rowerów* Vittorio De Siki, lecz nigdy więcej nie znalazły się w najlepszej dziesiątce. W kolejnych edycjach nastąpiła hegemonia *Obywatela Kane’a*. Arcydzieło Orsona Wellesa ustąpiło miejsca dopiero w 2012 roku *Zawrotowi głowy* Alfreda Hitchcocka i *Tokijskiej opowieści* Yasujirō Ozu. Liczba uczestników ankiety „S&S” wciąż rośnie, co oznacza, że prawdopodobnie znów dojdzie do przetarasowań w czołówce. Jest to symptomatyczna sytuacja, w której ujawnia się dynamika i otwartość kanonu. Wobec tego niektórzy badacze zajmują skrajne, ale warte namysłu stanowiska. Kristin Thompson uważa, że do nowych zestawień nie należy włączać ani jednego tytułu z wszystkich poprzednich edycji. Ma to sens, biorąc pod uwagę fakt, że przecież nieustannie według rozmaitych kluczy powstają nowe listy najlepszych filmów. Przypomnijmy sobie najróżniejsze popularyzatorskie leksykony w stylu prac Zygmunta Kałużyńskiego oraz Tomasza Raczka lub coroczne rankingi w formie „top ten”. Wśród nich Klejsa słusznie wyróżnia zestawienia tworzone przez Rogera Eberta, a w Polsce Michała Oleszczyka. Regularnie swoje „top ten” publikuje Quentin Tarantino, a lista ulubionych filmów Stanleya Kubricka zdążyła stać się legendą. Mamy więc do czynienia z tak dużą różnorodnością, że z punktu widzenia badacza być może lepiej jest używać pojęcia „klasyka”, zgodnie z poglądami Rogera Lundina⁵.

Niemniej, dyskusja o kanonie pozostaje jednym z zagorzałych sporów humanistyki, ponieważ – mimo wszystkich zastrzeżeń – sprawdza się on na

⁵ R. Lundin, *The Classics are not the Canon*, <https://www.catholiceducation.org/en/education/catholic-contributions/the-classics-are-not-the-canon.html>, dostęp: 3.01.2018.

przykład w szkolnictwie. Pragmatyczne cechy kanonu ułatwiają pracę nauczycielom i uczniom. Aleida Assmann twierdzi, że „choćby kanony się zmieniały, pozostają niezbędnymi narzędziami w procesie edukacji, bez których nie mogłyby zostać ustanowione dyscypliny naukowe ani programy nauczania”⁶. Funkcje, jakie pełni kanon na etapie edukacji szkolnej akurat w Polsce, mają też negatywny wymiar. Kanon narzuca uczniom pewien model kinematografii, ustala konkretne tropy interpretacyjne, w efekcie niekorzystnie wpływa na rozwój wiedzy o sztuce filmowej wśród młodzieży.

Podobne tendencje daje się zauważyć w dyskursie akademickim. Na potrzeby artykułu *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*⁷ Piotr Zwierzchowski i Krzysztof Kornacki sprawdzili bibliografię publikacji napisanych po 1989 roku. Autorzy skupili się na liczbie prac poświęconych danemu reżyserowi. Okazało się, że najwięcej tekstów powstało o Krzysztofie Kieślowskim. Tuż za nim uplasował się Kazimierz Kutz. Dalej pojawiają się między innymi: Andrzej Wajda, Wojciech Jerzy Has, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Jerzy Skolimowski, Jerzy Hoffman. Zwierzchowski z Kornackim wskazują, że podstawową tendencją polskiego filmoznawstwa jest – oprócz przyjmowania za punkt wyjścia kryterium estetycznego – opisywanie twórczości reżyserów zaangażowanych w kwestie narodowe, historyczne, polityczne. Skutkiem tego taki model kina uważa się za najważniejszy⁸. Większość autorów osobnych czy przedstawicieli kina gatunkowego nie ma w tym starciu większych szans. Taka wizja kanonu – stanowiącego wprawdzie fundamentalny segment pamięci kulturowej i narodowej tożsamości – zakłada, wszakże pomijanie w analizie dzieł „niekanonicznych”, co przekłada się na mocno zawężony obraz polskiej kultury filmowej. Czy artyści spoza kanonu nie zasługują na większą uwagę badawczą niż pojedyncze wzmianki prasowe i artykuły? Jak zauważają auto-

⁶ A. Assmann, dz. cyt., s. 79.

⁷ P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 28–39.

⁸ Chodzi tu głównie o dzieła twórców polskiej szkoły filmowej i kina moralnego niepokoju. W tym kontekście bardzo ciekawie wypadają słowa Andrzeja Wernera, który podczas konferencji *O poprawie kina polskiego* (maj 2013) pokusił się o następującą konstatację: „Mam zawsze obawy, że dokonujemy pewnego kulturalnego gwałtu, nieustannie wam narzucając tę świadomość duchową, którą myśmy mieli w trakcie obcowania z tymi filmami”. Pełen zapis panelu można przeczytać w Internecie: *Polska nieopisana*, <http://magazyn.o.pl/2014/pawel-jaskulski-grzegorz-krolikiewicz-andrzej-werner-pawel-borowski-anna-tatarska-polska-nieopisana/4/>, dostęp: 3.01.2018.

W wersji papierowej rozmowa ukazała się w książce: *Rozmawiamy we wszystkich kierunkach*, red. M. Koryciński, K. Mendak, K. Sokołowska, Warszawa 2018, s. 233–251.

rzy artykułu: „Należy częściej przyglądać się mniej znanym i pozornie mniej ważnym filmom. Ich historia jest niekiedy równie, a często nawet bardziej fascynująca”⁹. Nic więc dziwnego, że pojawiają się alternatywne propozycje. Zmiana podejścia do „centrum”, bądź nieuznawanie go, skutkuje zainteresowaniem twórcami osobnymi, a także reinterpretacjami oraz redefinicją chociażby najśłynniejszego nurtu artystycznego w polskim kinie, czyli polskiej szkoły filmowej, co *de facto* potwierdza jak bardzo nieostre jest to pojęcie¹⁰. Przekonanie o trwałej wartości niektórych tekstów kultury znacznie się osłabia. Alina Madej sugeruje nawet więcej. Otóż, zdaniem badaczki:

Trzon historii filmu polskiego stanowią filmy złe, filmy nieznajdujące publiczności, filmy z obowiązku jedynie odnotowywane w filmografiach. Analiza poszczególnych dzieł wybitnych reżyserów odsłania tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda o polskiej kinematografii wyłania się z masy nie oglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych¹¹.

Wyjście poza kanon związane jest z koniecznością poznania całego spektrum polskiego filmu, co stawiam sobie za pierwszy cel tej pracy. Nie chcę jednak zajmować się najsłabszymi ogniwami naszego kina. Istnieje przecież liczna grupa reżyserów z bogatym i ciekawym dorobkiem, o których

⁹ P. Zwierchowski, K. Kornacki, dz. cyt., s. 34.

¹⁰ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 1992; *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Katowice 1994; E. Nurczyńska-Fidelska, *Szkoła czy autorzy? Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu*, [w:] *Kino – Film: Poezja Optyczna?*, red. J. Trzynadłowski, „Studia Filmoznawcze”, tom XVI, Wrocław 1995, s. 241–255; M. Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 120–130; *Szkoła Polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998; *Kino polskie: reinterpretacje: historia, ideologia, polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008; *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004; *Autorzy kina polskiego*, t. II, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007; *Autorzy kina polskiego*, t. III, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007; *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009; *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Kraków 2017. Taka tendencja jest też obecna w tekstach publicystycznych. Por. Ł. Maciejewski, *Nowy kanon polskiego kina*, „Film” 2010, nr 5, s. 57–63. Warto odnotować, że artykuł Maciejewskiego został przedrukowany przez portal Onet. Trafił więc do bardziej powszechnego obiegu: <http://film.onet.pl/wiadomosci/nowy-kanon-polskiego-kina/g1x0m>, dostęp: 10.01.2019.

¹¹ A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, [w:] *Filmoznawstwo, film, telewizja*, „Studia Filmoznawcze” t. XII, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1992, s. 49.

niekiedy ledwie wspomina się w literaturze przedmiotu. Oto lista twórców z „drugiej linii”, którzy nie mieszczą się w kanonie: Ewa i Czesław Petelscy, Jan Rybkowski, Janusz Nasfeter, Janusz Majewski, Aleksander Ścibor-Rylski, Leonard Buczkowski, Henryk Kluba, Edward Żebrowski, Stanisław Jędryka, Tadeusz Chmielewski, Janusz Zaorski, Witold Leszczyński, Andrzej Trzos-Rastawiecki, Leszek Wosiewicz, Jan Łomnicki i wielu innych. Do tej grupy zaliczali się również Stanisław Lenartowicz, Sylwester Chęciński, Janusz Morgenstern oraz Stanisław Różewicz, ale poświęcono im już obszerne książki¹². Ten ogrom materiału stanowi prawdziwe wyzwanie, któremu sprostają być może dopiero zespoły badawcze, co postulują Kornacki i Zwierzchowski¹³.

W związku z przewagą w polskiej myśli filmowej namysłu nad tą samą grupą artystów warto zająć odmienną pozycję wyjściową i powrócić do tych najbardziej zapomnianych – choć zasłużonych i w pewnej fazie odgrywających bardzo ważną rolę – reżyserów. Do reżyserów z „drugiej linii” zalicza się również Janusz Nasfeter, będący zarazem bohaterem tej pracy. Analiza jego dorobku twórczego jest drugim i najważniejszym celem mojej rozprawy.

Postać Janusza Nasfetera jest fascynująca, ponieważ został on zapamiętany głównie jako twórca filmu dziecięcego, a przecież przestrzeń jego twórczości okazuje się o wiele większa. Kolejne jego życiowego losu sprawiły, że jest on chyba najbardziej niedocenionym artystą spośród wymienionego wcześniej grona. Wspomnę tylko, że w ankiecie *12 filmów na 120 lat kina* na czterdzieści dwa tytuły, które uzyskały minimum dwanaście głosów (liczba ta była kryterium uczestnictwa), nie ma ani jednej produkcji Nasfetera. Co więcej, żadne jego dzieło nie figuruje nawet w kategorii „Inne wskazywane filmy polskie”, a w tym wypadku były brane pod uwagę utwory, które otrzymały od dwóch do pięciu głosów. Można to uznać za niezbity dowód tego, że Nasfeter jest twórcą zapomnianym, co ma też związek z usytuowaniem jego twórczości poza głównym nurtem kina. Małgorzata Hendrykowska w *Kronice kinematografii polskiej* kilkakrotnie odnotowała osobę Janusza Nasfetera, ale – co zna-

¹² M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999; tenże, *Morgenstern*, Poznań 2012. O dwóch pozostałych artystach powstały publikacje zbiorowe: *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011; *Sylwester Chęciński*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2015. Listę autorów z „drugiej linii” z pewnością uzupełniają Andrzej Barański i Grzegorz Królikiewicz, lecz oni udzielili z kolei wywiadów-rzek. P. Marecki, *Barański: Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009; P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz: Pracuję dla przyszłości*, Kraków 2011. Obszerne rozmowy ukazały się również z Tadeuszem Chmielewskim, Piotrem Szulkinem, Andrzejem Żuławskim.

¹³ P. Zwierzchowski, K. Kornacki, dz. cyt., s. 38.

mienne – tylko w spisach premier filmowych za dany rok i rubryce „Wydarzenia filmowe w skrócie”, w której podana jest informacja o śmierci reżysera¹⁴. W publikacji Hendrykowskiej znajdują się również dwa zdjęcia: jedno z filmu *Kolorowe pończochy*, drugie z *Mojej wojny, mojej miłości* z podpisami: „Tylko pozornie błahe dramaty dzieciństwa”¹⁵ i „Wrzesień 1939...”¹⁶. Badaczka nie zdecydowała się na dłuższy opis któregośkolwiek z filmów czy krótką charakterystykę dorobku Nasfetera, co jednak nie powinno dziwić, ponieważ z punktu widzenia kronikarza było wielu reżyserów, pojedynczych dzieł, zjawisk, które odegrały większą rolę w historii kina polskiego. Wystarczy porównać premiery z 1975 roku, kiedy *Moja wojna, moja miłość* rywalizowała z takimi tytułami jak *Noce i dnie* i *Ziemia obiecana*.

Janusz Nasfeter zrealizował ostatni film pt. *Śnić we śnie* w 1979 roku. Telewizyjna adaptacja powieści Marii Nurowskiej *Po tamtej stronie śmierć* została mocno ocenowana, poprzez co dzieło ledwo wyrabia normę długiego metrażu. Ciąg dalszy nie pasuje do człowieka, który zdążył brylować na salonach festiwali w Cannes, San Sebastian, Wenecji, Moskwie, Gdańsku. Odejście na emeryturę w pierwotnym zamierzeniu nie miało wcale oznaczać rezygnacji z pracy twórczej¹⁷. W następstwie niespodziewanych komplikacji osobistych, finansowych i zdrowotnych, Nasfeter porzuca ostatecznie kino, słuch o nim powoli zanika, aż do kwietnia 1998 roku, kiedy ukazały się informacje prasowe o jego śmierci. Przeżył niespełna siedemdziesiąt osiem lat. Doczekał się kilku nekrologów, wzmianek i krótkiego żalu po stracie jednego z nielicznych piewców kina dziecięcego. Łuka po Nasfeterze nie została zresztą wypełniona do dzisiaj. Najbardziej znaną kontynuatorką Nasfetera, a także Stanisława Jędryki, Wojciecha Fiwka, Ryszarda Rydzewskiego, Marii Kaniewskiej, Anetty Olsen (duńskiej absolwentki reżyserii w Łodzi), Anny Sokołowskiej, jest obecnie Dorota Kędzierzawska; podobnie jak poprzednicy osamotniona w ekranowym upominaniu się o godność dziecka.

Na 39. Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni odbyła się retrospektywa Janusza Nasfetera. W ramach sekcji „Klasyki mniej znani” oprócz długich metraży (*Kolorowe pończochy*, *Motyle*, *Mój stary*, *Małe dramaty*, *Abel, twój brat*)¹⁸ zostały zaprezentowane edukacyjne krótkometrażówki reżysera, zre-

¹⁴ M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1985–2011*, Poznań 2012, s. np. 236, 525.

¹⁵ Tamże, s. 243.

¹⁶ Tamże, s. 339.

¹⁷ W. Mikołajczyk, *Dlaczego pan nie kręci*, „Tygodnik Tak i Nie” 1987, nr 34, s. 8.

¹⁸ Zabrakło filmów: *Ten okrutny, nikczemny chłopak*; *Nie będę cię kochać*; *Królowa pszczół*.

alizowane w latach 1950–1956 dla Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi: *Koledzy*, *Staś spóźnialski*, *Brudasek* oraz *Obrazki 1/55*¹⁹. Michał Oleszczyk trafnie spostrzegł, że w latach ogromnej popularności kina dziecięcego i coraz większej ilości filmów tworzonych przez dzieci, ta część filmografii Nasfetera znakomicie się broni²⁰.

Kręcenie kina dla dzieci i młodzieży to obecnie niemal osobna gałąź kinematografii światowej, celebrowana takim sekcjami jak choćby berlińskie Generation. Chciałem tą retrospektywą przypomnieć, że mieliśmy w Polsce prawdziwego mistrza tego rodzaju kina: autora filmów przemawiających równie mocno do wszystkich grup wiekowych, których delikatność, mądrość i formalna elegancja stawiają Nasfetera w czołówce światowych twórców, adresujących swoje kino do młodego widza²¹.

W 2004 roku podobny przegląd odbył się w Wołominie. Pokazy urozmaiciła projekcja dokumentu *Życie ludzkie w twoim ręku*. Pozostałe tytuły to: *Koledzy*, *Abel, twój brat*, *Nie będę cię kochać*. Zwróćmy uwagę, że oba cykle upamiętniły tylko jedno oblicze artysty: twórcy filmów dziecięcych. Nie wolno jednak zapominać o potrzebie wyodrębnienia innego oblicza Nasfetera. Drugi blok wśród jego spuścizny tworzy grupa filmów wojennych: *Ranny w lesie*; *Długa noc*; *Weekend z dziewczyną*; *Moja wojna, moja miłość*. Nasfeter był jednym z prekursorów gatunku partyzanckiego w polskim kinie. *Ranny w lesie* pozostaje równocześnie kameralnym dramatem młodzieńczego bohatera (debiut 18-letniego Daniela Olbrychskiego), a *Długa noc* przeszła do legendy jako film, którego pierwszy oficjalny pokaz odbył się dwadzieścia jeden lat po planowanej premierze.

I wreszcie trzeci blok, który określam mianem „intymistycznego”, a w szczególności zaliczam doń: melodramat *Niekochana*, *Moją wojnę, moją*

¹⁹ E. Borkowska, *Klasyki mniej znani – Janusz Nasfeter na 39. Festiwalu Filmowym w Gdyni*, <http://www.rp.pl/artykul/1137605-Klasyki-mniej-znani---Janusz-Nasfeter-na-39--Festiwal-Filmowy-w-Gdyni.html#ap-1>, dostęp: 10.10.2016.

²⁰ W maju 2015 r. w Warszawie odbyła się konferencja międzynarodowa *Edukacja filmowa i medialna w Polsce i świecie – rozwiązania systemowe oraz studia przypadków*. Większość referentów podkreślała rolę edukacji filmowej wśród najmłodszych, np. poprzez liczne festiwale filmów dla dzieci, cieszące się coraz większą popularnością. Link do interaktywnego tomu pokonferencyjnego pt. *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*: <http://come.uw.edu.pl/peam/publikacja2015.php>.

²¹ J. Armata, *Janusz Nasfeter – dramaty male i duze*, http://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,310,20301,1,1,Janusz-Nasfeter-dramaty-male-i-duze.html, dostęp: 10.10.2016; Zob. Tęgoż, A. Wróblewska. *Polski film dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2014.

miłość, *Śnić we śnie*, jak również elementy *Długiej nocy* oraz *Zbrodniarza i panny*. W tym wcieleniu Nasfeter obierał tematykę złożonych relacji rodzinnych, miłosnych. Interesowała go – czasem karkołomna – walka bohaterów o prawo do osobistego szczęścia.

Nasfeter spełniał się też – chociaż zdecydowanie rzadziej – w twórczości literackiej. Był wszak autorem utworów zebranych w tomie *Najpiękniejszy dzień*, opowiadania *Mustang* i powieści *Łowca kangurów*, którą drukował w odcinkach w młodzieżowym czasopiśmie „Świat Młodych”. Warto wyróżnić już w tym miejscu dwie nowele: *Młody, dziki ptak* oraz *Oskarżony*. Pierwszy utwór otrzymał główną nagrodę w konkursie Wydawnictwa Harcerskiego w 1964 roku, natomiast na podstawie *Oskarżonego* Nasfeter nakręcił *Tęgo okrutnego, nikczemnego chłopaka*. Sfilmował również opowiadania z *Najpiękniejszego dnia*, a Wadim Berestowski przeniósł na ekran *Mustanga* i *Młodego, dzikiego ptaka* w ramach telewizyjnej serii *Dzieci z naszej szkoły*. Jak widać, większość dzieł literackich Nasfetera została zekranizowana. Fakt ten sam w sobie podkreśla, że własną literaturę traktował on zawsze jako materiał przeznaczony do adaptacji. Wobec tego działalność pisarską należy w tym przypadku uznać za tło dla aktywności filmowej. Sprawność reżysera w tym zakresie nie ulega wątpliwości, dlatego nie należy całkowicie pomijać i bagatelizować tej części jego dorobku. Ważne, że proza Nasfetera ogranicza się – przynajmniej ta drukowana – wyłącznie do problematyki dziecięco-młodzieżowej. Dlatego można ją osadzić tylko w kontekście jego kina dziecięcego.

Struktura pracy

Rozdział pierwszy stanowi przypomnienie sylwetki twórcy. Opisuję w nim filmową przeszłość rodziny reżysera, okres studiów w szkole filmowej w Łodzi, epizody socrealistyczne, pracę w Wytwórni Filmów Oświatowych, tematykę oraz recepcję kolejnych filmów fabularnych. Diachroniczny spis działalności Janusza Nasfetera służy nie tylko odpowiedniemu wprowadzeniu. Przy okazji podjąłem próbę zarysowania różnych kontekstów, które nie pozostawały bez wpływu na konkretne etapy twórczości autora *Niekochanej*, czy też jego niektóre decyzje, dotyczące chociażby odchodzenia i powrotów do tematyki dziecięcej. Wpływ na to miały zarówno zamierzenia samego artysty, cenzura, jak i chęć tworzenia w gatunkach akurat promowanych lub cieszących się

popularnością. Mowa o kryminale *Zbrodniarz i panna*, a także filmach wojennych: *Ranny w lesie*, *Weekend z dziewczyną*.

Wykorzystanie literatury pedagogicznej, psychologicznej i seksuologicznej w rozdziale drugim pozwoliło z kolei na nowo przyjrzeć się fabułom Nasfetera, w których podjął on problematykę dziecięcą. Dzięki temu analiza filmów sprzed kilku dekad pozwala na ich odczytanie w nieoczywistych – dla krytyków współczesnych reżyserowi – kontekstach. O Nasfeterze jako twórcy dziecięcym niby wiadomo wiele, ale na dobrą sprawę tylko Beata Stefaniak w artykule *Zdradzone przez dorosłych: cierpienie dzieci w wybranych filmach Janusza Nasfetera* i Ewelina Konieczna, pisząc w swojej książce o *Ablu*, przybliżyły współczesnemu czytelnikowi w sposób poważny kilka pozycji z jego filmografii. Okazuje się, że wciąż są to dzieła umożliwiające badaczom pisanie o relacji kino – pedagogika. Nasfeter porusza w swoich filmach niemal każdy aspekt funkcjonowania dziecka w społeczeństwie: związki z rodziną, pozycję jaką w niej zajmuje itd. Istotnym elementem jest w nich także szkoła, dzięki czemu można zaobserwować pierwsze zetknięcie się bohatera dziecięcego z instytucją, wobec której należy się podporządkować. W niedocenionym – ze względu na uchybienia fabularne chyba słusznie – *Tym okrutnym, nikczemnym chłopaku* Nasfeter opowiada z kolei o niechcianym macierzyństwie, o kobiecie, która odczuwa nienawiść do własnego syna. Spojrzenie na te filmy z dzisiejszej perspektywy, z wykorzystaniem współczesnych kontekstów naukowych, jak również odniesień do codziennych sytuacji, powoduje, że dzieła Nasfetera zyskują na znaczeniu i w przyszłości mogą inspirować badaczy także spoza – a może zwłaszcza – filmoznawczego kręgu.

W rozdziale trzecim poddałem analizie filmy wojenne Janusza Nasfetera. Istotną częścią tego rozdziału jest tło historyczno-polityczne. Warunki powstawania tych dzieł – zwłaszcza *Długiej nocy* – były bardzo specyficzne. Trudno w oderwaniu od tych uwarunkowań pisać o filmach powstałych w epoce PRL. Dlatego zostały zrekonstruowane okoliczności towarzyszące pracy Nasfetera nad wyżej wymienionymi tytułami. Z tego powodu wiodące źródło stanowią materiały archiwalne: protokoły z posiedzeń komisji kolaudacyjnych, różne wersje scenariuszy. Pozwalają one na pełniejsze zrozumienie ostatecznego kształtu tych filmów (*Ranny w lesie*; *Moja wojna, moja miłość*) a także przyczyn niedopuszczenia do eksploatacji *Długiej nocy*. Ważnym wnioskiem wynikającym z analizy jest zachowanie przez reżysera autorskiej odrębności, poprzez co jego twórczość wojenna wyróżnia się w polskim kinie historycznym. Analiza *Długiej nocy* – po publikacji wyczerpującego artykułu Romana Włodka na

temat tego filmu – nie przynosi zbyt wielu nowych tropów, ale lektura pierwszej wersji scenariusza jest jednak cennym źródłem informacji odnośnie kryształowania się ostatecznego kształtu dzieła, które prawdopodobnie, gdyby reżyser zdecydował się na wersję z ukryciem nastoletniej Żydówki, byłoby jeszcze ciekawsze. Istotnym wątkiem jest fragment dotyczący *Rannego w lesie*, który mimo upływu czasu broni się jako film partyzancki.

W rozdziale czwartym zająłem się najmniej znanym obliczem kina Janusza Nasfetera. Analiza i interpretacja między innymi takich filmów jak *Niekochana*; *Moja wojna, moja miłość*; *Długa noc* dowodzi, że tematyka obyczajowa, miłosna fascynowała artystę w równym stopniu co tematyka dziecięca. Dość istotną rolę odgrywa w tym rozdziale kryminał *Zbrodniarz i panna*, którego okołoseksualnej tematyki dowiódł już Karol Jachymek w książce *Film – ciało – historia*. Po latach właśnie takie odczytanie oraz kontynuacja analizy – zapoczątkowanego przez krytyków w latach sześćdziesiątych – wątku nietypowych okoliczności awansu społecznego głównej bohaterki pokazują, że kryminalna fabuła mogła zostać potraktowana przez reżysera pretekstowo.

Jednym z najciekawszych wniosków płynących z analizy jest fakt, że znaczna część filmów Nasfetera nie mieści się tylko w jednej z podanych kategorii, np. *Niekochana*, która spełnia poniekąd także wymogi filmu wojennego lub *Moja wojna, moja miłość* ukazująca symultanicznie obraz kampanii wrześniowej, rozpad dotychczasowego świata i rodzące się uczucie pomiędzy Markiem i Elżbietą (zawiera cechy dystynktywne melodramatu). Scenę nalotu dywanowego, podczas której para ukrywa się w dole, można zaliczyć do piękniejszych obrazów inicjacji erotycznej w polskim kinie. Dzieła te okazują się więc niejednorodne i bardziej skomplikowane niż przedstawia to część badań. Są to powody, dla których warto skupić się na twórczości Janusza Nasfetera, przypomnieć ją, a także osadzić w kontekście historii kina polskiego.

Stan badań

Przekrojowego ujęcia dorobku Janusza Nasfetera dokonał Roman Włodek²². Warto zauważyć, że już przez sam tytuł jego artykułu następuje swoista unifikacja tej twórczości. Włodek, także ze względów objętościowych, sygnalizuje jedynie złożoność problematyki podejmowanej przez autora *Motyli*. Co

²² R. Włodek, *Janusz Nasfeter – dziecko też człowiek*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 9–27.

ważne, prawie pomija strukturę jego filmów, poza wskazaniem elementów baśniowych w *Małych dramatach*, skupiając się głównie na treści. Czyni tak, ponieważ w dużej mierze koncentruje się na ewolucji twórczości Nasfetera: stosowaniu nowych środków wyrazu w filmach o tematyce dziecięcej w latach siedemdziesiątych w porównaniu do obrazów z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz świadomym wyłamaniu się z nurtu polskiej szkoły filmowej. Włodek bynajmniej nie tworzy peanu na cześć Nasfetera. Akcentuje pojawiający się w niektórych jego dziełach nadmierny dydaktyzm i treściową publicystykę. Dyskusji podlega jedynie stawianie zarzutu wobec swego rodzaju obsesji reżysera, który jak cała rzesza twórców stworzył na własny użytek hierarchię ulubionych motywów, aktorów, środków artystycznego wyrazu. O tych ostatnich Włodek napomina, ale nie czyni ich głównym wątkiem, wskutek czego walory formalne nie zostają wyeksponowane w dostateczny sposób. W efekcie nie otrzymujemy zbyt wielu informacji o warsztacie Nasfetera, ale nie było to celem autora.

Kilkadziesiąt lat wcześniej bardzo interesujący artykuł napisała Krystyna Kuliczowska²³. Badaczka zwróciła uwagę na fakt, że od realizacji *Abla* reżyser upatrywał swoich bohaterów głównie wśród 10 i 11-latków, co z kolei według autorki powinno zobowiązywać artystę do zmodyfikowania obranej konwencji, wprowadzenia do niej wątków tradycyjnej przygody.

Roman Włodek wrócił do twórczości Nasfetera w artykule *Trzy filmy – jeden los*, w którym zestawiał *Długą noc* z *Naszymi dziećmi* (1951, reż. N. Gross) oraz z *Kołybanką* (1986, reż. S. Efraim)²⁴. Choć cała trójka różni się między sobą, to jednak wszystkie filmy poruszają tematykę żydowską. Pomysł i wybór Włodka jest bardzo oryginalny, przy czym Nasfeter znów nie zyskuje jako rzemieślnik, ponieważ pomysł autora zasadza się na kwestiach historycznych.

Długa noc jest także przedmiotem znakomitej i obszernej pracy opublikowanej przez Włodka w serii *Gefilte film*²⁵. Autor szczegółowo omawia splot skomplikowanych wydarzeń, które zadecydowały o wstrzymaniu premiery dzieła. Cytaty ze stenogramu posiedzenia komisji kołaudacyjnej przybliżają czytelnikowi realia kulturalne PRL. Co najważniejsze, Włodek, porównując film z oryginałem literackim, dowodzi, że o wiele ostrzejsza wymowa charakteryzuje powieściowy pierwowzór Wiesława Rogowskiego. Z kolei zestawienia wybranych – nośnych dramaturgicznie – scen umożliwiają prześledze-

²³ K. Kuliczowska, *Dziecko – temat piękny i trudny*, „Kino” 1973, nr 4, s. 12–19.

²⁴ R. Włodek, *Trzy filmy – jeden los*, „Tygiel Kultury” 2004, nr 4–6, s. 153–157.

²⁵ Tegoż, „*Ten strach, ciągly strach...*”. „*Długa noc*” Janusza Nasfetera, [w:] *Gefilte film. Wątki żydowskie w filmie*, t. 2, red. J. Preizner, Kraków 2009, s. 179–206.

nie zmian, jakie zaszły między powieścią a finalnymi wersjami scenariusza i scenopisu.

W cyklu redagowanym przez Joannę Preizner – która także napisała tekst na temat *Długiej nocy*²⁶ – bardzo ważną rozprawę o *Niekochanej* zamieściła Daria Mazur²⁷. Badaczka wnikliwie przedstawia złożony problem adaptacji tzw. „niefilmowej” prozy Adolfa Rudnickiego. W swoich rozważaniach odnosi się do różnych wydań powieści, wskazuje nieoczywiste tropy, wątki oraz epizody, które poświadczają istnienie w warstwie wizualnej filmu Nasfetera znaków nadchodzącej II wojny światowej i eksterminacji Żydów.

Wyjątkowa historia *Długiej nocy* stała się kanwą rozbudowanego artykułu Iwony Kurz²⁸. Jego tytuł zaczyna się od słów Krzysztofa Teodora Toeplitza wypowiedzianych w czasie obrad komisji kolaudacyjnej. Badaczka dzięki archiwom pokazuje od kulis pokrętne losy filmu. Poszczególne kwestie kolaudantów posłużyły za śródtytuły w artykule, co regularnie kieruje uwagę czytelnika na niesprzyjające *Długiej nocy* głosy i podkreśla rolę archiwalnych zasobów w pracy filmoznawcy. Tekst Iwony Kurz uświadamia ponadto, przed jaką szansą stanąłby Nasfeter, gdyby adaptacja powieści *Noc* Rogowskiego weszła na ekrany według pierwotnego planu.

Ciekawe uwagi można znaleźć w artykule Beaty Stefaniak²⁹. Autorka analizuje motyw cierpienia dziecka w twórczości Nasfetera. Ogranicza się tylko do trzech utworów: *Małych dramatów*, *Kolorowych pończoch* oraz *Abla*. Stefaniak postępuje tak m.in. dlatego, że osadza problem w kontekście *mobbingu* (określenia prawdopodobnie obcego dla Nasfetera, choć już w latach 60. XX wieku szwedzki lekarz Peter-Paul Heinemann użył go do opisu terroru psychicznego i agresji w szkołach). Autorce udało się dowieść, że nurt dziecięcy filmografii Nasfetera poddaje się nowym ujęciom.

²⁶ J. Preizner, *Egzamin z człowieczeństwa. „Długa noc” Janusza Nasfetera*, [w:] też, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Kraków/Budapeszt 2012, s. 181–210.

²⁷ D. Mazur, *Miłość – obojętność – śmierć w cieniu Zagłady. „Niekochana” Janusza Nasfetera*, [w:] *Gefilte film. Wątki żydowskie w filmie*, t. 3, red. J. Preizner, Kraków/Budapeszt 2010, s. 75–105.

²⁸ I. Kurz, „Ten obraz jest trochę straszliwy”. *Historia pewnego filmu, czyli naród polski twarzą w twarz z Żydem*, „Zagłada Żydów: Studia i Materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN”, Warszawa 2008, nr 4, s. 466–483.

²⁹ B. Stefaniak, *Zdradzone przez dorosłych – cierpienie dzieci w wybranych filmach Janusza Nasfetera*, [w:] *Lęk, ból, cierpienie. Analizy i interpretacje*, red. G. Różańska, Pruszc Gdański-Słupsk 2015, s. 207–215.

Kolejny godny uwagi artykuł napisał Maciej Maniewski³⁰. Krytyk docieka, jak mogła potoczyć się kariera reżysera, gdyby premiera *Długiej nocy* odbyła się według planu (dziesięć lat później podejmie ten wątek Iwona Kurz). Wydaje się, że Maniewski wierzy, iż Nasfeter mógł stać się jedną z reżyser-skich legend – może nawet na równi z twórcami polskiej szkoły filmowej – a podpira ową wiarę konkretnymi przesłankami (nie tylko mitem narosłym wokół *Długiej nocy*), ale przede wszystkim analizą całokształtu twórczości.

W *Historii kina polskiego* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego i Konrada Zareńskiego o *Długiej nocy* w kontekście politycznym pisze Bartosz Kwieciński³¹.

Za jedną z podstawowych lektur należy też uznać książkę Marka Hendrykowskiego *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*³², w której autor nobilituje Nasfetera. Wyróżnia go fakt, że „po raz pierwszy w naszej kinematografii pojawia się na ekranie świat widziany z punktu widzenia dziecięcego bohatera”³³. W *Mojej filmotece* osobne i niezwykle cenne, pełne wnikliwych uwag karty poświęcił Nasfeterowi Aleksander Jackiewicz³⁴. Każdy z tych tekstów opublikował wcześniej w dziale recenzji „Filmu” i „Życia Literackiego”.

W czasopiśmie „Warmia i Mazury” znajdziemy pełen błyskotliwych diagnoz artykuł Konrada Lenkiewicza³⁵. Publikacja potwierdza, że inspiracji należy poszukiwać także poza prasą branżową. Lenkiewicz podtrzymuje tendencję do normalizacji. Interesuje go wyłącznie tematyka dziecięca, ponieważ Nasfeter stale do niej powracał. Zakończenie tekstu przedstawia interesującą informację o planowanej realizacji kolejnego filmu o dzieciństwie. Lenkiewicz przytacza słowa reżysera: „I myślę, że w tym naszym szarym, smutnym, dojrzałym życiu udało mi się ocalić coś najbardziej poetyckiego, czym jest dzieciństwo. Być może do tematu powrócę jeszcze w tym roku”³⁶.

Bardzo ważny tekst wyszedł spod pióra Elżbiety Dolińskiej³⁷. Tytuł *Dzieci, dorośli, wojna* stawia artykuł w opozycji do większości omawianych, ponie-

³⁰ M. Maniewski, *Czysty ton*, „Kino” 1998, nr 7/8, s. 50–52.

³¹ B. Kwieciński, *Rachela Auerbach nie otrzymuje polskiej wizy*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. Zareński, Warszawa 2007, s. 140–142.

³² M. Hendrykowski, *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1994.

³³ Tamże, s. 17.

³⁴ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 242–259.

³⁵ K. Lenkiewicz, *Artysta pełen wrażliwości*, „Warmia i Mazury” 1983, nr 12, s. 10.

³⁶ Tamże.

³⁷ E. Dolińska, *O filmach Janusza Nasfetera. Dzieci, dorośli, wojna*, „Film. Magazyn Ilustrowany” 1980, nr 22, s. 10–11.

waż autorka dzieli twórczość Nasfetera na kilka części. Dolińska docenia pierwszy okres twórczości, który obejmuje lata 1958–1962. Dzieła: *Małe dramaty*, *Kolorowe pończochy*, *Mój stary* określa mianem tryptyku. Autorka stawia tezę, że Nasfeter antycypował kino rodzinne, służące wzajemnemu porozumieniu. W tekście zastosowano również klarowny podział filmografii. Podobne ujęcie – choć tytuł na to nie wskazuje – charakteryzuje artykuł Urszuli Bielewskiej³⁸.

Autorami publikacji książkowej w całości poświęconej Nasfeterowi (a właściwie Nasfeterom) są Jolanta Boguszewska oraz Grzegorz Dudzik³⁹. W zasadzie była to jedyna szansa na monograficzne ujęcie dorobku reżysera. Autorzy nie postawili jednak przed sobą takiego celu. W gruncie rzeczy zamiar Boguszewskiej i Dudzika opierał się na wypełnieniu misji innego kalibru: upamiętnienia sławnego warszawskiego rodu związanego niegdyś z Wołominem. Nie należy jednak odrzucać tej pozycji jako źródła naukowego. Zgromadzono w niej bowiem liczne wypowiedzi bliskich współpracowników reżysera. Są wśród nich aktorzy i aktorki: Henryk Gołębiewski, Filip Łobodziński, Krystyna Feldman, Ewa Wiśniewska, Laura Łącz, scenarzysta Janusz Anderman. Wypowiedź Andermana, który pracował z Nasfeterem nad jego ostatnim filmem, zwraca szczególną uwagę. Czytamy słowa człowieka patrzącego na – jak pokazała przyszłość – pożegnanie Nasfetera z kinem. Anderman przytacza fakty, świadczące o postępującym wypaleniu zawodowym reżysera, ale też o zachowaniu przez niego empatii, otwarcia na drugiego człowieka. Reżyser na planie *Śnić we śnie* wybrał do epizodycznych – napisanych naprędce – ról kobietę z dziećmi, które samotnie wychowywała⁴⁰. Upierał się przy zatrudnieniu dopiero co poznanych osób tylko ze względu na chęć niesienia finansowej pomocy potrzebującym. Ostatecznie kobieta została żoną reżysera i zamieszkała z nim wraz z dziećmi w nowym domu na warszawskim Mokotowie. Aby zaznajomić się z wybranymi faktami z nietuzinkowej historii rodziny Nasfeterów oraz elementarną wiedzą z zakresu twórczości najbardziej znanego reprezentanta klanu, konieczne trzeba sięgnąć po omawianą pracę.

Konkludując, literatura przedmiotu dotycząca Janusza Nasfetera nie jest bogata, lecz zauważmy, że jeżeli już dany badacz pochylał się nad twórczością autora *Niekochanej*, to bywało, że stanowiła ona dla niego punkt wyjścia do

³⁸ U. Bielewska, *Portrecista dziecięcej społeczności*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 139, s. 6.

³⁹ G.P. Dudzik, J. Boguszewska, *Nasfeterowie*, Ząbki 2004.

⁴⁰ Tamże, s. 85.

szerszych rozważań. Wśród wymienionych przeze mnie autorów znaleźli się przecież nie tylko filmoznawcy. Okazuje się, że Nasfeter jest interesujący dla przedstawicieli rozmaitych dyscyplin naukowych, którzy wpisują jego dzieła w szerszy kontekst kulturowy lub dyskurs wykraczający poza kino (pedagogika, socjologia, historia). Z rzadka mamy jednak do czynienia z opisami zawierającymi wszystkie pola problemowe, jakie można zarysować w przypadku tego twórcy. W przytoczonych tekstach panuje swoisty trend pisania naprzemiennie o problematyce dziecięcej oraz wojennej, ale zazwyczaj z ograniczeniem do *Długiej nocy*. Tym bardziej powrót do jego dorobku wydaje się konieczny. Kontynuacja „nasfeterologii”⁴¹ wpisze się ponadto w obecne w polskim filmoznawstwie nastawienie rewizjonistyczne. Ten powrót będzie wiarygodny, jeżeli zostanie wykorzystany potencjał archiwalny.

Twórczość Nasfetera zamyka się w dobie PRL. W badaniach nad kinem tej epoki i relatywizmem kanonu przydatne mogą okazać się niektóre z założeń nowego historycyzmu zaproponowanego przez Stephena Greenblatta. Stanisław Wójtowicz w recenzji zbioru *Poetyka kulturowa* podkreślił, że nowy historycyzm nie jest w Polsce metodą w pełni znaną⁴². Zyskuje ona jednak coraz większą popularność, co potwierdzają prace filmoznawców⁴³. Zastosowanie znajdują w nich następujące założenia: podważenie hierarchii źródeł, zniesienie podziałów na kanoniczne – niekanoniczne, kulturę wysoką i niską⁴⁴. Ponadto jak pisze Dominik Wierski: „Obce dla badaczy z kręgu poetyki kulturowej jest także przekonanie, że przeszłość i tradycję należy otaczać czcią”⁴⁵, dzięki czemu badacz nie musi unikać sądów wartościujących, ani bać się rzetelnej krytyki. W polskim piśmiennictwie filmowym znajdziemy kilka innych ciekawych potwierdzeń, że obrana ścieżka metodologiczna jest słuszna. Pierwszy przykład dokumentuje niedostateczne rozpoznanie poetyki

⁴¹ Używam tego określenia, rzecz jasna, w sensie umownym, ponieważ „nasfeterologia” jako taka nigdy nie zaistniała.

⁴² S. Wójtowicz, *Służąc dwóm panom*, „Podteksty” 2007, nr 3 (9), <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=10&dzial=6&id=239>, dostęp: 1.03.2018.

⁴³ Np. D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004; I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005; K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004; P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000; tenże, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005; tenże, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013; D. Wierski, *Sport w polskim kinie 1944–1989*, Gdańsk 2014.

⁴⁴ D. Heck, *Wokół nowego historycyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 2, s. 106.

⁴⁵ D. Wierski, dz. cyt., s. 13.

kulturowej przez filmologów. W tekście *Konstruując Alfredów Hitchcocków* Marcin Adamczak porównuje *Historię myśli filmowej* pod redakcją Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego z *Teoriami literatury XX wieku* Michała Pawła Markowskiego i Anny Burzyńskiej⁴⁶. Adamczak dochodzi do wniosku, że te dwa popularne podręczniki akademickie są w gruncie rzeczy książkami o zbliżonej tematyce. Autorzy prezentują w nich wiele takich samych metod badawczych. Podobieństwa urywają się w ostatnich rozdziałach przy poetyce kulturowej, o której piszą Markowski i Burzyńska, ale w *Historii myśli filmowej* nie ma o niej ani słowa. Fakt ten nabiera nieco paradoksalnego wymiaru, jeśli weźmie się pod uwagę ustalenia Tadeusza Lubelskiego, który wspólnie z Andrzejem Gwóździem oraz Tadeuszem Szczepańskim ogłosił w *Raporcie o stanie polskiego filmoznawstwa*, że wciąż najważniejszą część dorobku naukowego w tym zakresie stanowią prace historyczne⁴⁷. A właśnie w takich przypadkach strategia opracowana przez Greenblatta jest bardzo użyteczna. Mimo że raport pochodzi z 2010 roku, a badacze chętniej kierują swoje zainteresowania w stronę nowatorskich – osadzonych bardziej w konkretnych potrzebach współczesnego widza – zjawisk⁴⁸, równocześnie można zaobserwować potrzebę pisania – czy raczej „przepisania”, jak to określa Tomasz Majewski⁴⁹ – historii kina wciąż na nowo, czego dowodem jest powstanie czterotomowej syntezy pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski⁵⁰.

Według jednej z podstawowych tez nowego historycyzmu najpełniejsze zrozumienie tekstu kultury jest możliwe wyłącznie dzięki odtworzeniu okoliczności i warunków jego powstania⁵¹. W przywołanej już przeze mnie recenzji Stanisław Wójtowicz zwrócił uwagę, że podobne sensy można znaleźć w pismach Michela Foucaulta:

⁴⁶ M. Adamczak, *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 56–78.

⁴⁷ T. Lubelski (współpraca: A. Gwóźdź, T. Szczepański), *Raport o stanie polskiego filmoznawstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71/72, s. 306–312.

⁴⁸ Np. M. Kozubek, *Filmoterapia*, Gdańsk 2016.

⁴⁹ T. Majewski, *Kino po liftingu*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/15_tomasz_majewski_-_historia_kina_po_liftingu.pdf, dostęp: 27.12.2019.

⁵⁰ *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2014; *Kino klasyczne*, red. jw., Kraków 2011; *Kino epoki nowofalowej*, red. jw., Kraków 2015; *Kino końca wieku*, red. jw., Kraków 2019.

⁵¹ S. Greenblatt, *Kultura*, tłum. A. Rajca-Salata, [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 147–148.

Nim orzekniemy z całą pewnością, że mamy do czynienia z nauką, powieścią, z rozprawą polityczną, z dziełem jakiegoś autora, czy nawet z książką, stajemy wobec materiału, który winniśmy potraktować w jego pierwotnej neutralności – jako populację zdarzeń ogólnej przestrzeni dyskursu. W ten sposób zjawia się zamysł opisu zdarzeń dyskursywnych jako podstawy badania jednostek, które wśród nich się kształtują. Opis ten łatwo odróżnić od analizy językowej (...). Pytanie, jakie stawia analiza języka, gdy chodzi o jakikolwiek fakt dyskursywny, brzmi zawsze tak: według jakich reguł dana wypowiedź została zbudowana (...). Opis zdarzeń dyskursu stawia zupełnie inne pytanie: jak to się dzieje, że zjawia się właśnie ta wypowiedź, a nie żadna inna na jej miejsce?⁵².

Do takiej rekonstrukcji wydarzeń potrzebne jest zbadanie szerszej perspektywy społecznej (w przypadku PRL przyjrzenia się zwłaszcza kontekstowi politycznemu), korzystanie ze źródeł archiwalnych (lektura protokołów komisji kolaudacyjnych, komisji ocen scenariuszy, kolejnych wersji scenariuszy i scenopisów, scenariuszy niezrealizowanych⁵³ etc.). Analogiczne nastawienie prezentują zwolennicy Nowej Historii Filmu, w której równorzędne miejsce wobec znaczenia warstwy narracyjnej zajmuje szereg innych czynników, np. grupy kinofilskie i fanowskie⁵⁴. Treściwie charakteryzuje założenia *nouvelle histoire* Marek Hendrykowski w artykule *Metodologia nowej historii filmu*⁵⁵. Wymienia on dwanaście aspektów, które definiują ten nurt refleksji historycznofilmowej. Wystarczy spojrzeć na kilka z nich, aby zrozumieć, jak programowo rewizyjni chcą być jego przedstawiciele. Przede wszystkim, Nowa Historia Filmu odrzuca kryterium estetyczne jako dominujące w ocenie wartości poszczególnych zjawisk na przestrzeni dziejów kina. Takie podejście zazwyczaj kończy się arbitralnym spisem reżyserów, których kariery warto śledzić, oraz stworzeniem listy arcydzieł, jakie należy – a nawet wypada – obejrzeć. Odejście od kategorii arcydzieła znacznie rozszerza spektrum działania filmoznawcy. „(...) nowa historia kina dąży do pełnego rozpoznania alterna-

⁵² M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977, s. 51.

⁵³ Zob. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL-u*, Kraków 2012; P. Śmiałowski, *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Kraków 2018.

⁵⁴ Recenzja książki *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, red. J. Chapman, M. Glancy, S. Harper znajduje się w „Kwartalniku Filmowym”. Zob. T. Rutkowska, *Dynamika historii*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 310. Warto dodać, że w *The New Film History* pobrzmiewają echa dawnej pracy Roberta Allena i Douglasa Gomery’ego. Por. R. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985.

⁵⁵ M. Hendrykowski, *Metodologia nowej historii filmu*, „Images” 2015, nr 26, s. 311–316.

tywnych zjawisk uczestniczących w jego przemianach”⁵⁶. W efekcie na znaczeniu zyskują zjawiska dotychczas marginalne, między innymi twórcy spoza kanonu. Tak więc poetyka kulturowa, Nowa Historia Filmu, rozważania nad kanonem są czynnikami sprzyjającymi badaniom nad twórczością Janusza Nasfetera.

Kontynuując rys metodologiczny, muszę podkreślić wpływ, jaki wywarła na moje ujęcie dorobku artystycznego Janusza Nasfetera książka Mirosława Filiciaka pt. *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*⁵⁷. Autor sporo miejsca poświęca wątkom autotematycznym, refleksjom dotyczącym samego procesu pisania, tworzenia tekstu naukowego, który jak podkreśla Filiciak (i wydaje się dążyć do popularyzacji takiej tezy) – przynajmniej częściowo – ma zawsze charakter osobisty⁵⁸. W tym kontekście autor porusza zagadnienie „autoetnografii”, czyli metody eksponującej doświadczenie badacza i wpływ jego działań na efekt badań⁵⁹. Za granicą powstaje na ten temat coraz więcej publikacji.

Autoetnografia stawia sobie za cel wykorzystanie (...) jednostkowego przeżycia jako impulsu do reinterpretacji wcześniejszych założeń, a w szerszym znaczeniu – uwrażliwienie na uwikłanie badacza w kategorie teoretyczne i społeczne. Analiza własnego doświadczenia staje się tu narzędziem dla zrozumienia doświadczenia kulturowego. Równocześnie autoetnografia wpisuje się w refleksyjny zwrot w badaniach, eksponujący ich subiektywizm (...). (...) Dlatego, jak pisze Wojciech Kruszelnicki, «trudno jest obstawać przy depersonalizującej konwencji uprawiania i utrwalania badań w humanistyce. Konwencja ta polega na eliminowaniu z przedstawianego badania wszelkich elementów mogących nasuwać skojarzenia z odsłoniętą subiektywnością autora, w tym zaś osobistych nastawień, preferencji i uprzedzeń»⁶⁰.

Ustalenia Filiciaka – oparte na stosownej literaturze przedmiotu, do której zaliczają się głównie opracowania obcojęzyczne – są metodologicznym uzasadnieniem nie tylko prawa do finezji interpretacyjnej, ale też jednym z czynników wyjaśniających wybór tematu, mającym przecież związek z pry-

⁵⁶ Tamże, s. 314.

⁵⁷ M. Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Gdańsk 2013.

⁵⁸ Tamże, s. 43.

⁵⁹ Tamże, np. s. 129–130.

⁶⁰ Tamże.

watnym gustem filmowym, jak również odzwierciedlającym zainteresowania naukowe.

Książka *Niewygodna zagadka. Twórczość Janusza Nasfetera* jest zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej napisanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. Krzysztofa Kopczyńskiego, któremu składam serdeczne podziękowania za wszystkie lata dotychczasowej współpracy. Równie szczere podziękowania kieruję w stronę dyrektora Instytutu Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego – prof. Grzegorza Bąbiaka, prof. Sławomira Buryły i doc. dr. Tomasza Wroczyńskiego. Dziękuję także rodzicom za stworzenie komfortowych warunków do pracy oraz Ninie Kmak za projekt grafiki na okładkę. Osobne podziękowania składam Agnieszce Czarneckiej za uczestnictwo w tej przygodzie od samego początku do końca.