

## ARTYSTA — PRZESTRZEŃ — KOMUNIKACJA. PRZYKŁADY FILMOWE

*Jeśli człowiek współczesny mówi: „Ja jestem, a świat jest dla mnie”,  
to nyznanawca geopoetyki powie: „Jestem w świecie — słucham, pa-  
trzę; nie mam tożsamości,  
jestem grą energii, zbiorem możliwości”.*

Kenneth White

„Zwrot geograficzny” sprzyja odchodzeniu od myślenia o przestrzeni tylko jako kategorii „abstrakcyjnej... w stronę miejsca i konkretnych lokalizacji<sup>1</sup>. Jednocześnie proces zmiany, wszelkie redefinicje, synergie, mobilność, tygle... są rozpoznawane po czasie, jakby z dystansu, z oddali. Przyspieszenie pozwala niektóre z nich zaobserwować, odkryć podobieństwa i różnice, ulotności, efemeryczność granic i epizodyczność wspólnotowości<sup>2</sup>. Ciągłe otwartym pozostaje jednak pytanie o „przestrzeń artysty”.

Wiele jest „języków” przy pomocy których możemy mówić o przestrzeni. Każda sztuka kształtuje ją — jak pisała Alicja Helman i Andrzej Pitrus — w sposób sobie właściwy<sup>3</sup>. „Przestrzeń artysty” niewątpliwie jest jednym z miejsc szczególnych. Z punktu widzenia poznania, szczególnie ważne jest wpisywanie jej „w siatkę waloryzacji i uczynienie zeń tematu godnego uwagi, choćby przez to, że artysta i dzieło sztuki przekazują w ten sposób świadectwo rozumienia

<sup>1</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć* <http://www.bsl.uwb.edu.pl/download/bsl2/02-Rybicka.pdf> [dostęp: 6 X 2020]. Por. też m.in. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markiewicz, R. Nycz, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2006; P. Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 19; P. Piotrowski, *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki (on-line)*. [http://rcin.org.pl/Content/62041/WA248\\_79092\\_P-I-2524\\_piotrow-od-global\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/62041/WA248_79092_P-I-2524_piotrow-od-global_o.pdf) [dostęp: 6 X 2020]; T. Gęsina, *Co było przed geopoetyką? Kategoria przestrzeni w literaturze polskiej — rekonesans*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1, s. 167-178. Zob. też J. Frąckowiak, *Przestrzeń ekskluzywna i inkluzyjna. Rzecz o różnych formach traktowania przestrzeni publicznej w mieście turystycznym*, „Metropolita” 2018, nr 2(10), s. 41-51.

<sup>2</sup> Zob. m.in. K. Chmielecki, *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe KATEDRA, Gdańsk 2017.

<sup>3</sup> A. Helman, A. Pitrus, *Podstany wiedzy o filmie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 65-82. Por. m.in. T. Miczka, *Przestrzeń*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, t. 9.

roli przestrzeni w konkretnej historycznej fazie rozwoju naszej cywilizacji”<sup>4</sup>. „Przestrzeń artysty” jest tą, która nadaje niepowtarzalną jakość pozostałym analizowanym przestrzeniom, a więc: przestrzeni geograficznej i przestrzeni filmowej.

Granice się zacierają, zmieniają, centra się wymykają, a peryferia są nieustannie wytyczane. Jak widzą to artyści filmowcy i bohaterowie ich filmów? Czy w ogóle to widzą? Jak utrwała to sztuka ruchomych obrazów? Jakie są więc „przestrzenie artystów” we wskazanych filmach: *Bodo*, *Rozbite marzenia. 1918-1939*, *Powidoki*, *Zimna wojna*? Czy są nimi kontynenty (Europa, Ameryka), kraje (Polska, Rosja, Francja, Niemcy itp.), miasta (Warszawa, Łódź, Paryż, Berlin, Moskwa) czy po prostu miejsca (scena, sala wykładowa, pracownia artystyczna, pokój na poddaszu, łąka)? A może przestrzenie w sztuce: malarstwie czy filmie... a więc centra w obrazie plastycznym czy ruchomym (np. kadr filmowy, jedno ujęcie itp.)? Jakie są peryferia? Czy chodzi o stereotypowe skojarzenia z określeniem: „obrzeża”, a więc mniej oczywiste (z punktu widzenia Europejczyka) kontynenty (Afryka, Azja, Ameryka Południowa, Australia itp.)? Kraje: Szwajcaria, Białoruś? Miasteczka, wsie, niezasiedlone plenery: lasy, łąki, miejsca opuszczone? Czy raczej o oryginalne spojrzenia widoczne w sztuce plastycznej, a zwerbalizowane w teorii powidoków czy rozbijaniu przestrzeni kadru w serialu paradokumentalnym *Rozbite marzenia*? Jak te zmiany wyglądają? Jak są ukierunkowane? Jak zostają w końcu rozpoznane? Opisane? Nie uda się odpowiedzieć na te wszystkie wątpliwości, ale ważna jest ich świadomość i próby choćby zbliżenia się do wstępnych konstatacji.

Kolejność omawianych „przestrzeni artystów” we wskazanych filmach jest podyktowana nie tyle chronologią powstania tych obrazów, co czasem rozgrywającej się w nich akcji. Pierwsza zostanie wskazana „przestrzeń wyobrażona” na przykładzie fabularnego serialu *Bodo* z 2016, którego akcja dzieje się w dwudziestoleciu międzywojennym (od 1916, a kończy tuż po rozpoczęciu drugiej wojny światowej). Następnie „rozbita” w fabularyzowanym serialu dokumentalnym *Rozbite marzenia. 1918-1939*. W kolejnej odsłonie w centrum uwagi znajdą się *Powidoki*, jako przykład filmu opowiadającego o czasach stalinowskich w Polsce, a więc „przestrzeń powidokowa” i *Zimna wojna* kontynuująca ten wątek i zapowiadająca obserwowalne obecnie zmiany, w kontekście której można mówić o „zamrożonej przestrzeni”.

## „PRZESTRZEŃ WYOBRAŻONA I ROZBITA”

— *Bodo* Michała Kwiecińskiego i Michała Rosy (2016)

— *Rozbite marzenia. 1918-1939* w reżyserii Jana Petera, Frederica Goupila z 2018 roku

*Wielcy artyści małych scen.*

Ludwik Sempoliński, m.in. o Eugeniuszu Bodo

<sup>4</sup> Por. W. Gutowski, *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Wydawnictwo HOMINI, Bydgoszcz 1999.

*Bodo* to biograficzny film fabularny i 13-odcinkowy serial fabularny z 2016 (premiera: 2016. 03. 06)<sup>5</sup> w reżyserii Michała Kwiecińskiego i Michała Rosy. W napisach końcowych twórcy zamieścili informację o inspiracji biografią przedwojennego polskiego aktora Eugeniusza Bodo. Z punktu widzenia podjętego tematu ważne jest wskazanie miejsca/miejsc i czasów akcji. Historia tego artysty rozpoczyna się w 1916 rok. Główny bohater przygotowuje się do matury, ale jak się okazuje nie ona jest dla niego ważna, gdyż o wiele ciekawszym miejscem jest kinoteatr „Urania”, który prowadzi jego ojciec. Zainteresowania aktorstwem Eugeniusza Bodo są więc naturalną konsekwencją pierwszych młodzieńczych fascynacji. One też wpłynęły na jego marzenia o wielkiej karierze scenicznej. Pierwsze niezbyt pomyślne próby aktorskie związane są z kinoteatrem „Komedia” w Warszawie, a nawet w spelunkach w Pabianicach pod Łodzią. Dopiero po długim czasie Bodo zaczyna grać w teatrze „Czarny Kot”, gdzie odnosi pierwsze sukcesy. W Warszawie realizuje przebój *Titine*. W 1925 roku debiutuje w filmie *Rynale*. Odnosi sukcesy i zaczyna marzyć o międzynarodowej sławie. Razem z kolegami: reżyserem Michałem Waszyńskim i aktorem Adamem Brodziszem, postanawia nakręcić pierwszą polską superprodukcję *Głos pustyni* (1932), do której zdjęcia powstały w Afryce. W Warszawie Bodo poznaje też hollywoodzką gwiazdę, Tahitanka Reri (w tej roli Patricia Kazadi). Film opowiada też o realizacji *Strachów*, w którym Bodo wystąpił wspólnie z Dymszą. Fabularnie akcja rozgrywa się w wielu miejscach na kuli ziemskiej. Faktycznie jednak w filmie przestrzenie te nie są widoczne na ekranie. Jak na sztukę ruchomych obrazów przystało, są... tak naprawdę tylko „wyobrażone”, „fikcyjne”.

---

<sup>5</sup> Scenariusz: Piotr Derewenda, Doman Nowakowski. Zdjęcia: Kamil Płocki. Scenografia: Anna Wunderlich. Kostiumy: Magdalena Biedrzycka. Kostiumy sceniczne: Mare (zob. inf. o filmie: [http://www.filmpolski.pl/fp/-index.php?film=1237763\\_2](http://www.filmpolski.pl/fp/-index.php?film=1237763_2) [dostęp: 6 X 2020]).



Fotos do filmu *Bodo* Michała Kwietcińskiego i Michała Rosy

(źródło: *screen* z ekranu komputera)

Drugim nurtem narracji, nieco w tle, ale o istotnym znaczeniu, są pojawiające się informacje o tym, co dzieje się w Polsce i na świecie, np. dowiadujemy się o wybuchu wojny polsko-bolszewickiej, a następnie II wojny światowej. Historia istotna jest o tyle o ile wpływa na codzienne życie głównej postaci. Dzieje się tak szczególnie w ostatniej części filmu, gdy w 1939 roku Bodo razem z grupą warszawskich artystów wyjeżdża do Lwowa (do teatru „Miniatury”), a następnie oferowana jest mu pomoc w wyjeździe do Niemiec.

Pojawia się pytanie o związek biografii Eugeniusza Bodo z idiomem geograficznym. Jest on bardzo ważny, nie tylko z uwagi na niezwykle czas akcji, w którym zawarte są dwie ważne daty: 1918 — koniec I wojny i odzyskanie niepodległości przez Polskę oraz 1939 — początek II wojny, ale przede wszystkim transformacje, którym podlegał ówczesny świat. Polska „pojawiła się” na mapie świata (z takimi miastami jak: Warszawa, Poznań, Łódź, Lwów).Przestała być „nieistniejącym” obszarem.

Innym ważnym kontekstem, jest niewątpliwie miejsce urodzenia aktora (Genewa, Szwajcaria) i podwójne obywatelstwo, które okazało się powodem jego kłopotów. Z jednej strony przestrzeń w filmie *Bodo* znacznie się powiększyła. Z drugiej, „obywatel świata”, jakim niewątpliwie od urodzenia mógł być aktor (i czasowo był), został ostatecznie „uwięziony”, najpierw symbolicznie, a następnie dosłownie — w sowieckim łagrze, w którym zmarł. „Przestrzeń artysty”, bliska prze-

strzeni filmowej, a więc fikcyjnej, wykreowanej na potrzeby opowiedzenia jakiejś historii, okazała się miejscem chwilowego aplauzu i porozumienia... które nie pozwolił aktorowi odzyskać, we właściwym czasie i miejscu, wolności...

*Rozbite marzenia. 1918-1939* to natomiast serial dokumentalno-fabularny w reżyserii Jana Petera, Frederica Goupila z 2018 roku, reklamowany w Polsce jako opowieść o Poli Negri (Apolonia Chałupiec), tak naprawdę jest historią polifoniczną, wielowątkową. Losy — znanej, przedwojennej aktorki, na tle wielu niezwykle ważnych historycznych wydarzeń, rozgrywających się na świecie — przestają być pierwszoplanowe. Projekt jest niezwykle ciekawą koprodukcją, w której zaangażowani byli twórcy z takich państw jak: Niemcy, Austria, Francja, Luksemburg, Czechy.

W lapidarnym skrócie można powiedzieć, że jest to historia nie tyle o artystce czy artystach, ale o odradzającej się po I wojnie światowej Europie w kontekście dwóch najgroźniejszych XX-wiecznych ideologii: komunizmu i faszyzmu. Ciekawym aspektem jest niewątpliwie narracja prowadzona z perspektywy wielu znanych i zupełnie nieznanymi, ale każdorazowo autentycznych postaci z różnych krajów: z Francji, Niemiec, Włoch, Wielkiej Brytanii, Austrii, Szwecji i Polski. Wątek polski reprezentuje gwiazda kina, Pola Negri (w tej roli Michalina Olszańska). Twórcy chcieli oddać klimat tamtych czasów, przede wszystkim dzięki zapisanym w dziennikach wspomnieniom oraz fragmentom listów, pamiętników, telegramów, artykułów prasowych. Dlatego w sceny fabularne „wpleciono” materiały archiwalne<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Scenariusz: Jan Peter, Frederic Goupil. Zdjęcia: Jürgen Rehberg. Scenografia: Patric Valverde. Muzyka: Laurent Eyquem (zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1248784> i <https://krieg-der-traeume.de/tv-serie/> [dostęp: 6 X 2020]).



Zdjęcie Poli Negri

(źródło: www.polona.pl)

Pojawia się pytanie o związek biografii Poli Negri z „przestrzenią”. Aktorka urodziła się w Polsce (w Lipnie), ale jej ojcem był Słowak. Od 1902 roku mieszkała w Warszawie. W 1919 odbyła podróż do Berlina. Występowała w teatrze Maxa Reinhardta i Ernsta Lubischa. Od 1923 roku przebywała w Ameryce. Do Niemiec wróciła w 1928 na około dziesięć lat. Przed wybuchem drugiej wojny ponownie wyjechała do USA, gdzie zmarła w 1987<sup>7</sup>. Przestrzenie w filmie *Rozbite marzenia* — z punktu widzenia geografii — znacznie się poszerzyły, ale z drugiej strony groziło to możliwością „utrąty głosu”. Artystka w przestrzeni sceny nadal górowała nad innymi. Natomiast w kontekście wydarzeń historycznych i narracji filmowej, twórcy serialu świadomie zrezygnowali z jednej perspektywy na rzecz polifoniczności. Film prezentuje zmienność punktów widzenia, fragmentaryczność i synergiczność spojrzenia na rzeczywistość przez pryzmat historii i losów zwykłego człowieka.

<sup>7</sup> Zob. m.in. autobiografię *Pamiętnik gwiazdy* z 1970 roku oraz biografie D. Dröscher, *Pola*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo „Od Do”, Warszawa 2014; M. Kotowski, *Pola Negri. Legenda Hollywood*, Wydawnictwo „Prószyński i S-ka”, Warszawa 2011.

## „PRZESTRZEŃ POWIDOKOWA”

— Powidoki Andrzeja Wajdy z 2016 roku

*Widzenie powidokowe umożliwia szerszy zakres rzeczyniwej obserwacji —  
jest więc nie zacieśnieniem obserwacji, lecz jej powiększeniem.*

Władysław Strzemiński

W związku z „przestrzenią artysty” warto pamiętać też o *Powidokach*, ostatnim filmie Andrzeja Wajdy z 2016 o Władysławie Strzemińskim<sup>8</sup>. Twórca *Popiołu i diamentu* to reżyser, który z uwagi na swoje zainteresowania sztukami wizualnymi i podjęcie w młodości studiów na ASP, był szczególnie predestynowany do zajmowania się tego typu zagadnieniami<sup>9</sup>. Zainteresowanie twórczością Władysława Strzemińskiego stało się więc naturalną kontynuacją stałych fascynacji.

Początek *Powidoków* to rok 1948, a koniec to śmierć Strzemińskiego, czyli 1951. Fabuła opowiada o ostatnie lata socrealizmu oraz największego nacisku ideologicznego na sztukę. Nie jest to jednak do końca film polityczny, choć można wskazać na jego analogię z *Bez znieczulenia* z 1978. Ważną rolę w jednym i w drugim odegrali studenci, którzy szanowali swoich mistrzów, niezależnie od tego, co mówiła o nich ówczesna władza — przypominał Wajda. Ostateczną wersję scenariusza napisał Andrzej Mularczyk, korzystając z faktów z życia Strzemińskiego. Starano się „nie wymyślać” niczego na siłę. Wajda wspominał, że „Różne teksty, które padają w *Powidokach*, to nie są wymyślone rzeczy — na przykład prawdziwe są wypowiedzi ówczesnego ministra kultury”<sup>10</sup>.

Jeżeli chodzi o koncepcję estetyczną audiowizualnej biografii malarza, to Wajdzie zależało na autentycznym otworzeniu czasoprzestrzeni Łodzi z przełomu lat 40. i 50. Reżyser mówił: „Pokażalem ją dokładnie tak, jak ona wtedy wyglądała. Była taka statyczna, przyśnięta, monotonna. To było bardzo ponure miasto”<sup>11</sup>. Warto zadać pytanie, czy kategoria *powidoków* — obrazów, które

<sup>8</sup> Już na początku trzeba jednak podkreślić, że jest on „inspirowany biografią malarza, ale nie wierną rekonstrukcją faktów”. Nie poznajemy bowiem całego życia artysty. Nie pojawia się wprost informacja, ważna dla tematu: centra i peryferia, o miejscu jego urodzenia (Mińsk) i studiach w byłym ZSRR. Niejako na marginesie dowiadujemy się też o cyklu rysunków, które Strzemiński dedykował Żydom itp. (zob. *Powidoki* <http://www.film Polski.pl/fp/-index.php?film=1238730> [dostęp: 6 X 2020]. Por. też *Powidoki* (spektakl telewizyjny), real. A. Wojtyszko, M. Wojtyszko, 2009.

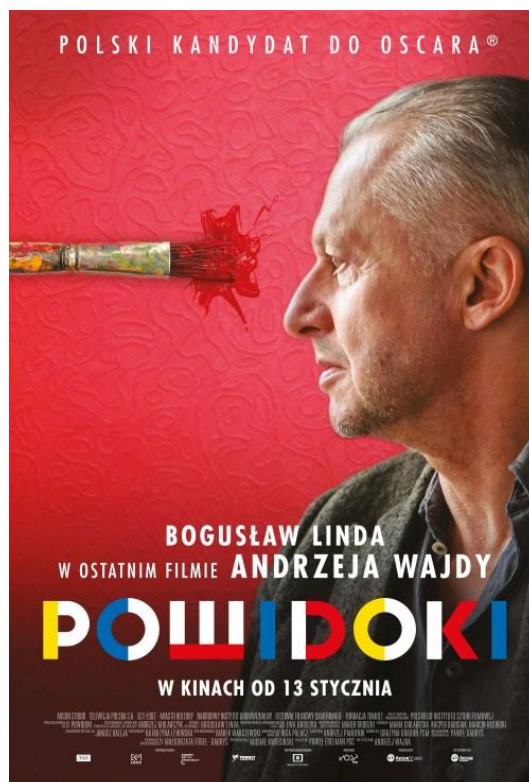
<sup>9</sup> W jego dorobku artystycznym można wskazać kilka filmów, które w mniejszym lub większym stopniu dotyczą artystów (plastyków, muzyków, pisarzy itp.), sztuki i „przestrzenie komunikacji”. Wielość inspiracji plastycznych w filmach Wajdy wynika z tego, że reżyser uważał, że „najważniejszym kanałem komunikacji, o wiele ważniejszym niż słowo, jest obraz”. Natomiast przestrzeń, w który dochodzi do spotkania artysty z odbiorcą, dzięki obrazom, zawsze znajdowała się w centralnym miejscu jego rozważań.

<sup>10</sup> A. Zagańczyk, *Moje „powidoki”*. Z *Andrzejem Wajdą rozmawia Aleksandra Zagańczyk*, „Pleograf” 2016, nr 1.

<sup>11</sup> *Ibidem*.



zostają na siatkówce oka i powoli znikają<sup>12</sup> — pojawiają się w samym tytule filmu Wajda, wpłynęła na obrazy w filmie? Reżyser odpowiadał przewrotnie: „Ten film to moje powidoki, to, co ja pamiętam z tamtych lat”<sup>13</sup>.



Fotos do filmu *Powidoki* Andrzeja Wajdy  
(źródło: *screen* z ekranu komputera)

Wajda nigdy nie spotkał się ze Strzemińskim, choć ten bardzo interesował się szkołą filmową i jego osobą. Uczyl w Filmówce rysunku przed przyjściem tam twórcy *Kanału*. Niemniej reżyser poznawał teorie autora *Powidoku słońca* na bieżąco, dlatego że koledzy, którzy pracowali już wtedy nad jego książką, byli w bliskich relacjach ze szkołą. Na przykład reprodukcje ilustracji, które Strzemiński wybrał do swojej publikacji, były robione potajemnie. Wajda znalazł też prace zamieszczone w Muzeum Sztuki (w Sali Neoplastycznej) w Łodzi. To m.in. dlatego w filmie są też sceny, których akcja rozgrywa się w tym wnętrzu. Reżyser pokazuje jej zwiedzanie i likwidację.

<sup>12</sup> Strzemiński wyjaśniał swoją teorię tak: „to „(...) proces architektonizacji, tzn. wiązanie różnych kształtów, różnych przedmiotów oddalonych od siebie i wytwarzanie ich rytmicznej zależności — polega na przenoszeniu pewnych składników formy z jednego przedmiotu i wtapieniu ich w kształt drugiego przedmiotu” (zob. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 156). Por. też L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizem i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

<sup>13</sup> A. Zagańczyk, *op. cit.*



*Powidoki* Andrzeja Wajdy okazują się ciekawym przykładem filmowym na temat, nie tylko artysty czy sztuki, ale także komunikacji w przestrzeni instytucjonalnej. Zmuszają do ponownego zajęcia się zagadnieniami typu, np.: „Jaki istotne mogą być związki sztuki, przestrzeni i polityki”? Jaki wpływ na komunikację może mieć ten związek? W związku ze skupieniem uwagi na przestrzeni i jej dostępności można zadać dodatkowe pytanie: „Czy artyści mogą zaplanować wszystko, co wydarzy się z ich pracami w przestrzeni ekspozycji?”<sup>14</sup> Te wszystkie kwestie pozwalają także zastanowić się nad praktycznym zastosowaniem wiedzy na temat komunikacji w przestrzeni instytucjonalnej. Nie można wyczerpująco odpowiedzieć na wszystkie wskazane pytania, ale na pewno warto wskazać te przestrzenie w filmie Wajdy, w kontekście których nabierają one szczególnego znaczenia i sensu.

Komunikacja w przestrzeniach instytucjonalnych w *Powidokach* jest związana z ideologią stalinizmu (koniec lat 40. i wczesne lata 50.), a więc z retoryką opartą na zasadach perswazyjności, zniewalania i funkcjonalności. Arbitralność takiego ustanowienia przepływu informacji nie opiera się na dialogu, a na „monologu” werbalnym i wizualnym, który ma oddziaływać na rozum, wolę i uczucia. Zazwyczaj obejmowała ona znane etapy budowania wypowiedzi perswazyjnej, co jest szczególnie widoczne w scenie przemowy przedstawiciela partii rządzącej (z ministerstwa kultury), wygłaszanej w ASP. Jest więc dobrym świadectwem planowanego sfunkcjonalizowania i usprawniania komunikacji w przestrzeni, a także świadectwem historycznym — pamięcią czasu, w którym ideologia górowała nad informacją, otwartością czy wymiennością poglądów (tj. dialogiem).

Dla bohatera filmu Wajdy, paradoksalnie, przestrzeń instytucjonalna, stała się miejscem przemocy, „bezdomności”, ale i pamięci. W pierwszym przypadku chodziło przede wszystkim o utrudnienie, a następnie — poprzez przymus indoktrynacji, wyrzucenie z uczelni i ZPAP — uniemożliwienie Strzemińskiemu pracy artystycznej i naukowej. Ostatecznie doprowadziło to artystę do degradacji w sferze ekonomicznej (konieczności podejmowania prac poniżej swoich kwalifikacji i możliwości); ostracyzmu w środowisku twórców „uległych” i „podporządkowanym” panującej w tamtych czasie ideologii; samotności i śmierci. W drugim, dosłownej i metaforycznej „bezdomności”, która oznaczała brak własnego miejsca (nie tylko prywatnego — mieszkania, ale i publicznego — przestrzeni na uczelni czy w muzeum), brak oswojonej, przyjaznej okolicy i ludzi (oprócz studentów, którzy pozostali ze swoim Mistrzem do końca). W tym sensie korelatem „bezdomności” artysty w przestrzeni stały się labiryntowe korytarze, w których łatwo się zgubić, a publicznej — „nieprzyjazne” chodniki, ulice czy wystawy sklepowe (zob. ostatnie miejsce pracy

<sup>14</sup> Podobne pytanie zadali twórcy dokumentu *Sztuka w przestrzeni publicznej* w reżyserii Anny Zakrzewskiej z 2014 (zob. więcej na ten temat na stronie: [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl) [dostęp: 6 X 2020]).

malarza). Miejsca, będącego „przestrzenią bez sensu”, bez żadnego odniesienia do realnego człowieka, jego możliwości czy marzeń. W końcu terenu pozornie tylko „uznakowanego”, a w istocie będącego niczym „duchowe pustynie”: wrogości (ASP), niezrozumienia (muzeum), a w najlepszym wypadku obojętności (pracownia rzemieślnicza).

## „PRZESTRZEŃ ZAMROŻONA”

— *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego z 2018

*Nostalgia nie jest siłą napędową mojego kina. Ale odbyłem z tym projektem emocjonalną podróż:*

*Wróciłem do miejsc, w których nie byłem od dekad.*

*Z czasu spędzonego z ojcem nad Narwią czy w górach zostały we mnie obrazy, dźwięki, smaki.*

*Pamiętam też ludzi, których spotkałem”.*

Paweł Pawlikowski o realizacji *Zimnej wojny* (2018)

Paweł Pawlikowski (ur. 1957) od młodości mieszkał w Anglii, a potem też tworzył filmy za granicą<sup>15</sup>. Brytyjczycy uważają polskiego filmowca za swojego rodaka<sup>16</sup>. Co jest rzadkością, tym bardziej, gdy uświadomimy sobie, że twórca *Idy* do Anglii wyjechał dopiero w wieku czternastu lat, w 1971 roku. Dodatkowo jego ostatni projekt, *Zimna wojna* (2018)<sup>17</sup>, opowiada o twórcach: muzyku, dźwiękowcu, choreografie oraz tancerce i śpiewaczce zespołu folklorystycznego — którzy też musieli borykać się z problemem emigracji w latach 50. XX wieku. Akcja filmu rozgrywa się od 1949 do 1964 roku, jest to czas, tzw. zimnej wojny.

Wielu badaczy zastanawiało się i nadal podejmuje tematy, związane z rozwijającą się mobilnością ludzi, a łączoną z, m.in. „śmiercią państwa narodowego” czy emigracją<sup>18</sup>. Zmiany porządków

<sup>15</sup> Anita Piotrowska w artykule *Nomadzi polskiego kina*, wskazywała najważniejszych twórców, którzy w ostatnich latach realizowali z sukcesem swoje filmy za granicą. Należą do nich, oprócz Pawła Pawlikowskiego, np. Urszula Antoniak, Greg Zglinski, Rafael Lewandowski, Rafał Kapeliński, Kasia Adamik, Katarzyna Klimkiewicz czy Małgorzata Szumowska (zob. „Ekran” 2018, nr 2, s. 55-58).

<sup>16</sup> Por. T. Ferenc, *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Wydawnictwo UE, Łódź 2012.

<sup>17</sup> Informacje na temat filmu znajdują się na stronie: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1242600> [dostęp: 6 X 2020].

<sup>18</sup> Ten wątek podjął Steven Vertovec przywołując dwa stanowiska. Tych, którzy twierdzą, że „(...) jesteśmy świadkami «śmierci państwa narodowego»”; a także tych, którzy „(...) wskazują na trwanie, jeśli wręcz nie wzmocnienie, legitymacji i zdolności państw do wprowadzenia w życie swoich praw i polityki. (...) większość zgadza się z tym, że model państwa narodowego został radykalnie zakwestionowany w wyniku procesów i zjawisk, które towarzyszą wylaniu się na wielką skalę i niezwykle szybkiemu przepływowi międzynarodowych finansów, nawiązywaniu regionalnych paktów i zawieraniu dwustronnych porozumień (...) oraz «humanitarnym» interwencjom wojskowym — wszystkim, co wydaj się zakłócać utrwalone wyobrażenia na temat suwerenności kulturowej i politycznej”

na świecie każdorazowo sprzężone są, nie tylko czy nie tyle, z rzeczywistymi zmianami granic, ale przede wszystkim transformacjami w zakresie tożsamości ludzi, zamieszkujących konkretne obszary. Ponadto już sam proces migracji może zakłócać poczucie istnienia w ogóle jakiegokolwiek *status quo* w tym zakresie. Łatwość przemieszczania się we współczesnym świecie, coraz częściej skłania do rozważań na temat potrzeby składania deklaracji odnośnie obywatelstwa<sup>19</sup>.

Z uwagi na wybór postaci Pawła Pawlikowskiego, w centrum zainteresowania pozostaje przede wszystkim emigracja Polaków do Londynu i Paryża. Jednym z miejsc akcji *Zimnej wojny* jest ponadto to ostatnie miasto. W stolicy Francji rozgrywa się kilka znaczących scen. Dzięki którym widzimy, jak wyglądało, tylko pozornie szczęśliwe, wspólne mieszkanie bohaterów (por. pustka codziennej egzystencji, poczucie samotności „we dwoje”) oraz spotkanie z artystycznym środowiskiem tego miasta. Wszystkie te elementy mają decydujący wpływ na, tzw. plan biograficzny, z którym wielokrotnie wiążą się — przykład twórcy *Idy* częściowo jest tego dowodem — późny debiut, spowolniony/utrudniony rozwój, odbieranie artysty z Polski jako „dziwaka”, „obcego”, „innego”. Niektórzy twórcy, przede wszystkim ci, którzy po latach wrócili do Polski, podkreślają nawet, że czas wyjazdu to „stracone lata”.

Na koniec pozostają pytania, które zadał socjolog Marian Golka: „Co determinuje sukces polskiego artysty za granicą?” Czy jest to „subiektywne odczucie satysfakcji”? „Poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego”? Czy raczej „zasób społecznego prestiżu”?<sup>20</sup> Trudno na nie jednoznacznie odpowiedzieć. Tym bardziej, że jak wiadomo kariera emigranta nigdy nie jest pewna. Nowy świat, nowa rzeczywistość, do której trafia artysta każdorazowo, nieraz w okrutny sposób, weryfikuje wartość jego sztuki. Pozytywną weryfikację, niewątpliwie, przeszedł Paweł Pawlikowski.

Niemniej dopiero po wielu sukcesach *Idy*, przed Pawlikowskim otworzyło się wiele możliwości. Na przykład w 2017 roku reżyser otrzymał wsparcie finansowe od Łódzkiego Funduszu Filmowego na realizację *Zimnej wojny*<sup>21</sup>. W 2018 roku filmowiec został pierwszym polskim twórcą,

---

(zob. S. Vertovec, *Transformacje polityczne*, [w:] tegoż, *Transnarodowość*, przeł. I. Kolbon, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 93-94).

<sup>19</sup> Zjawiskiem emigracji artystów zajmuje się przede wszystkim socjologia sztuki. Bada ona mechanizmy funkcjonowania różnych „systemów artystycznych” (por. przydatność instytucjonalnych koncepcji sztuki w zestawieniu z narracją biograficzną). Stawia sobie precyzyjne cele i pytania, m.in.: „Jak funkcjonują społeczne «światy artystów»?” Jak definiować zjawisko „emigracji artystycznej”? Żeby lepiej zrozumieć znaczenie i doniosłość tego tematu warto sięgnąć po książkę Tomasza Ferenc *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji* (Łódź 2012). *Ibidem*, s. 110. Por. też *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Wydawnictwo „Rabid”, Kraków 2006.

<sup>20</sup> M. Golka, *Socjologia sztuki*, Wydawnictwo „Difin”, Warszawa 2008, s. 77; por. T. Ferenc, *Artysta jako obcy*, s. 365.

<sup>21</sup> Zob. B. Staszczyszyn, Paweł Pawlikowski na stronie portalu: <https://culture.pl> [dostęp: 6 X 2020]).

który zdobył „Złotą Palmę” w Cannes za reżyserię. Doceniono go właśnie za wskazany powyżej film. Współtwórcą scenariusza w tym projekcie był nieżyjący już, a przez lata przebywający na emigracji, Janusz Głowacki. Twórca *Lata miłości* mówił po jego śmierci: „Miał wszystkie cechy, za które kocham Polskę: odwagę, poczucie humoru, delikatność, otwartość na resztę świata. I właśnie o te rzeczy musimy walczyć, by ich nie zatracić”<sup>22</sup>.

W *Zimnej wojny* Pawlikowski opowiada o spotkaniu głównych postaci, odrzucając schematy klasycznego melodramatu. W rolach głównych występują Tomasz Kot (Wiktor) i Joanna Kulig (Zula). Wiktor to „artysta zlakniony wolności, jak zauważył Krzysztof Kwiatkowski, oddychania innym powietrzem, ale przecież wrażliwością mocno zakorzeniony w Polsce. Człowiek, który musi dokonać dramatycznego wyboru, przed jakim stanęła powojenna emigracja. (...) albo kompromisy w ogarniętym stalinizmem kraju (...) albo wyjazd do innego świata, którego niuansów, kolorytu i porywów serca nigdy całkowicie nie zrozumie”<sup>23</sup>. Główny bohater na emigracji „staje się własnym cieniem. (...) walczy z *odium* obcego, obywatela gorszej Europy”<sup>24</sup>. Pawlikowski tę inność, obcość „pokazuje subtelnie, za pomocą drobnych gestów. Rozumie, skąd bierze się zamknięcie emocjonalne człowieka — milczenie, gdy w autorytarnym systemie, w rozmowie z ministrem kultury, narasta sprzeciw i rezygnacja zarazem. A później, już za granicą, bierność, choć buzują skrajne emocje”<sup>25</sup>. Bohaterowie początkowo liczą na sukces artystyczny poza granicami Polski... niestety ten okazuje się pozorny, bo ostatecznie niesatysfakcjonujący, nieowocny w szerszym wymiarze i ulotny. Inspiracją dla opowieści była burzliwa historia związku rodziców reżysera. Dlatego film został im właśnie dedykowany.



Kadr z filmu *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego.

(źródło: *screen* z ekranu komputera)

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> K. Kwiatkowski, *Zimna wojna* (rec.), „Kino” 2018, nr 6, s. 69.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Najważniejsze tematy poruszane w tym filmie to więc: nieszczęśliwa miłość oraz artysta w obcej przestrzeni. W związku z podjętym zagadnieniem, *Zimna wojna* jawi się przede wszystkim jako film o losach emigranta, „korzeniach, o których nie da się zapomnieć”<sup>26</sup>. Pawlikowski opowiada o trudnych tematach, także alienacji na emigracji bez patosu, nachalności, tragizmu. Korzysta oszczędnie z dialogów. Obrazy w czerni i bieli najprościej pokazują powojenną rzeczywistość, która „złamała biografie bohaterów”. Ten film to „cichy list miłosny” do polskiej kultury — pisał Krzysztof Kwiatkowski — zrealizowany przez człowieka, który świetnie odnajdywał się za granicą, ale wrócił do kraju (...) to realizacja, która świadomie nie pasuje do atmosfery dzisiejszej Europy, zżeranej przez nacjonalizmy. Ale może dlatego jest tak ważny?”<sup>27</sup>

*Zimna wojna* istotna jest jeszcze z jednego powodu... z podkreślenia potrzeby, świadomości i konieczności zobaczenia rzeczywistości (i świata w ogóle) z innej perspektywy... a więc z potrzeby „pokonania ślepoty”, o której świadczy enigmatyczne zakończenie filmu. Zula mówi do Wiktora: „Chodź na drugą stronę... tam będzie lepszy widok”... To początek „wewnętrznej emigracji”.

## ZAKOŃCZENIE

*Wolność człowieka wobec przestrzeni wskazuje zatem równocześnie na ludzką odpowiedzialność za przestrzeń. Człowiek w swym rozumieniu nie tylko tworzy, konstruuje duchowe treści miejsc, w których zamieszkuje, lecz także może je unicestwiać i niszczyć.*

Jean Paul Sartre

Co to znaczy dla człowieka być w przestrzeni? W jaki sposób miejsce istnieje i czym jest? W akcie komunikacji ważne jest pojmowanie logiki przestrzeni, w której ma ona nastąpić. „Przestrzeń artysty” ma sens o tyle, o ile znajduje się w niej człowiek. Dlatego jest zawsze „czyjaś”. Przebywanie w przestrzeni oznacza zdobywanie określonej tożsamości. Nie chodzi jednak tylko o ujęcie antropologiczne, w którym istotą jest wskazanie wnętrza czy otoczenia w kontekście symboliki „przestrzeni jako większego ciała człowieka”<sup>28</sup>, ale o perspektywę społeczną, polityczną... a nawet ideologiczną. Z tego punktu widzenia, szczególnie ważna jest przestrzenna organizacja, np. na kształt sceny, planu miasta, podróży, mapy a nawet teatru czy więzienia (por. panoptikum) itp., a także istniejące lub nieobecne połączenia: mosty, mury, przepaście czy sposoby wi-

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>27</sup> K. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 69.

<sup>28</sup> Do takiej symboliki przestrzeni odwoływało się wielu artystów, np. pisarz Wiktor Hugo w powieściach: *Katedra Najświętszej Marii Panny*, *Nędznicy* itp.

dzenia: z przodu, z tyłu, góry, dołu, w odległości (panorama) czy w zbliżeniu (szczegóły, nisze, zaułki itp.). W przestrzeni symbolicznej, do której niewątpliwie należy też „przestrzeń artysty”, ważna jest „tematyzacja” przestrzennych wymiarów, np. nadanie im, podobnie jak wypełniającym przedmiotom, dodatkowego, „zaszyfrowanego” znaczenia. Takie kategorie przestrzenne, jak: powierzchnia, głębia, bryłowatość, przepaść, prześwit, zaułek a także ramy, okna, lustro — nabierają „nadprogramowanego” znaczenia. Zaczynają „żyć” nowym, nieoczywistym życiem. Niemal tak, jak przestrzenie przechodzące z rzeczywistości do wyobraźni (zob. „znikające” miasta czy obrazy z przedwojennych filmów, które przypominane zostały, m.in. przez twórców filmu *Bodo*).

Zastanawiając się nad sposobami prezentowania artysty w przestrzeni na przykładzie wybranych filmów, dość łatwo można wskazać kierunek zmian, tj. przejście od myślenia centralistycznego, zbudowanego wokół „ja”, do rozproszenia i wielogłosowości. Ponadto od „przejścia” przestrzeni przez odbiorców, w ramach zjawiska wymienności perspektywy<sup>29</sup>. Są to zmiany „grające” z tradycyjnymi sposobami porozumiewania się. Dawne strategie zmierzające do „wyzwolenia” w przestrzeni czy z przestrzeni, okazują się coraz trudniejsze do przeprowadzenia.

#### Literatura:

- Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012
- Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004
- Brogowski L., *Powidoki i po... Unizym i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001
- Burke P., *Historia kulturowa*, przeł. J. Hunia, Kraków 2012
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Kraków 2012
- Chmielecki K., *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Gdańsk 2017
- Eller J.D., *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokalne światy*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Kraków 2012
- Ferenc T., *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Łódź 2012
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 2002
- Gandhi L., *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Poznań 2008
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008
- Kwiatkowski K., *Zimna wojna* (rec.), „Kino” 2018, nr 6, s. 69
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalski, J. Migasiński, Warszawa 2001
- Kita B., *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Kraków 2003
- Kluszczyński R., *Problematyczny status artysty w sztuce współczesnej*, [w:] *Artysta biokulturowy interfejs?*, red. M. Pieniążek, Kraków 2017, s. 59-74

<sup>29</sup> R. Kluszczyński, *Problematyczny status artysty w sztuce współczesnej*, [w:] *Artysta biokulturowy interfejs?*, red. M. Pieniążek, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2017, s. 60.

- Kluszczyński R., „*Wszystko jest poezją — każdy jest poetą*”, czyli od sztuki-działania do sztuki-życia, [w:] *Czym jest sztuka?*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1985, s. 57-61
- Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2008
- Piotrowska A., *Nomadzi polskiego kina* (Filmowcy polscy za granicą: Urszula Antoniak, Paweł Pawlikowski, Greg Zglinski, Rafał Lewandowski, Rafał Kapeliński, Kasia Adamik, Katarzyna Klimkiewicz, Małgorzata Szumowska), „Ekrany” 2018, nr 2, s. 55-58
- Piotrowski P., *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 19
- Piotrowski P., *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki* (on-line).  
[http://rcin.org.pl/Content/62041/WA248\\_79092\\_P-I-2524\\_piotrow-od-global\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/62041/WA248_79092_P-I-2524_piotrow-od-global_o.pdf) [dostęp: 6 X 2020];
- Przestrzeń sztuki: obrazy — słowa — komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice 2005
- Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturonych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006
- Strzeмиński W., *Teoria widzenia*, Łódź 2016
- Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. R. Kluszczyński, D. Rode, Łódź 2015
- Walas T., *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekonesans*, Kraków 2003
- Wiek ekranów. Przestrzeń kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków 2002
- Vertovec S., *Transnarodowość*, przeł. I. Kolbon, Kraków 2012
- Zagańczyk A., *Moje „powidoki”*. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Aleksandra Zagańczyk, „Pleograf” 2016, nr 1