

Bydgoszcz, 27 lutego 2019

prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski
Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

UNIwersytet WARSZAWSKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 7.03.2019r

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Pawła Jaskulskiego
Twórczość filmowa i literacka Janusza Nasfetera

Jeszcze do niedawna historycy polskiego kina zajmowali się przede wszystkim twórczością reżyserów zaliczanych do jego kanonu. Nowe orientacje metodologiczne, związane między innymi z Nową Historią Kina oraz poetyką kulturową (nowym historycyzmem), wpłynęły na zmianę tej perspektywy. Nie bez znaczenia była także ciągle rozwijająca się refleksja na temat samego kanonu, pytanie o jego istotę i historyczną zmienność. Te właśnie konteksty przywołuje mgr Paweł Jaskulski, uzasadniając wybór twórczości Janusza Nasfetera jako przedmiotu swojego zainteresowania badawczego.

Nasfeter jest postacią stale obecną w historii polskiego kina, lecz pozostającą niejako w „drugim szeregu”. Jego nazwisko kojarzy się przede wszystkim z filmami dla dzieci i o dzieciach. Bez wątpienia była to najbardziej znacząca lub może – najbardziej zauważalna część jego twórczości, ale z pewnością jej niewyczerpująca. Przypisywana mu problematyka dziecięca stawiała jego filmy poza kanonem, w którym widziano dzieła zajmujące się tematami bardziej poważnymi. Kiedy z kolei je podejmował, uważano, że jego filmy nie dorównują tym najlepszym, nie mają zbliżonej do nich siły oddziaływania. Obecnie coraz częściej badacze zajmują się jego filmami wojennymi i psychologicznymi, zwłaszcza *Długą nocą* i *Niekochaną*, ciągle jednak brakuje monograficznego opracowania twórczości Nasfetera, które ukazałoby ją jako całość.

Zadania tego podjął się mgr Paweł Jaskulski. Chciał wyprowadzić Janusza Nasfetera z „drugiego szeregu” polskich reżyserów, przypomnieć i na nowo przeanalizować jego twórczość jako całość, wskazać na jej cechy charakterystyczne oraz osadzić w szerszym kontekście polskiego kina. Wszystkie te zamierzenia udało mu się zrealizować, choć nie wszystkie w jednakowym stopniu. Wątpliwości wynikają w dużej mierze także z tego, że we

Wstęp brakuje precyzyjnie postawionych pytań badawczych, które pomogłyby czytelnikowi śledzić argumentację autora. Można je odczytać z lektury całości i tym samym spróbować potwierdzić spójność zamysłu badawczego, co nie zmienia faktu, że należało je zamieścić i wyeksponować we *Wstępie* (co ciekawe, bardzo trafnie i treściwie wypunktowane założenia i efekty pracy znalazły się w dobrym *Zakończeniu*). Powinny w nim także zostać znacznie bardziej rozwinięte kwestie metodologiczne, które ograniczają się do wyjściowego problemu kanonu.

Paweł Jaskulski postanowił przyjrzeć się *Twórczości filmowej i literackiej Janusza Nasfetera*. Prac literackich nie było jednak dużo i także Doktorant nie pisze zbyt wiele na ich temat, zaledwie kilka stron w całej pracy, nawet zakładając, że jako materiał literacki można uznać zrealizowane i niezrealizowane scenariusze. Z drugiej strony, przywołując choćby te nieliczne publikacje, Autor wpisuje je w całość twórczości Nasfetera, dzięki temu między innymi ukazując ją jako autorską i konsekwentną. Bez trudu dowodzi tego, odwołując się do problematyki poszczególnych utworów, wykorzystania niektórych motywów i wątków, ale choć niejednokrotnie analizuje język filmowy – bo w odniesieniu do literackiego ma jednak zbyt mało przykładów – reżysera, nie udaje mu się w pełni wykazać stylistycznej spójności jego twórczości, podobnie jak udowodnić dość śmiałej, postawionej w *Zakończeniu Wstępu* tezy, że „Janusz Nasfeter może w wielu aspektach okazać się twórcą nowoczesnym” (s. 16).

W pierwszym rozdziale Jaskulski opisuje filmową przeszłość rodziny reżysera, lata spędzone przez niego w szkole filmowej w Łodzi, okres socrealizmu, podjęcie pracy w Wytwórni Filmów Oświatowych, wreszcie powstawanie kolejnych filmów fabularnych, ich tematykę, recepcję, zmagania z cenzurą i decydentami (najlepszego filmu Nasfetera, *Długiej nocy*, przez ponad dwadzieścia lat nie dopuszczono na ekrany, ostatni, *Śnić we śnie*, skrócono o niemal połowę). Zebrane i zgrabnie połączone fakty nie stanowią jedynie enumeratywnego spisu działalności Janusza Nasfetera. Dzięki nim Jaskulskiemu udaje się zarysować różne konteksty, które miały wpływ na dalszą twórczość autora *Niekochanej*, również wyjaśnić jego niektóre decyzje. Ujęcie chronologiczne pozwala dostrzec zmiany w twórczości Nasfetera, choćby odchodzenie i powrót do tematyki dziecięcej, które wynikały nie tylko z jego planów i zamierzeń, ale także tego, co spotkało jego „dorosłe” filmy, przede wszystkim wspomnianą *Długą noc*. Ponadto, widać także wpisywanie się reżysera w gatunki, które były akurat promowane lub cieszyły się popularnością. Myślę tu o zrealizowanych w latach 60. kryminale *Zbrodniarz i panna* oraz filmach wojennych: *Ranny w lesie* i *Weekend z dziewczyną*.

Trzy kolejne rozdziały zostały poświęcone wybranym zagadnieniom w twórczości Nasfetera. Piszę wybranym, ponieważ można by zapewne wskazać jeszcze na kilka, nie ulega jednak wątpliwości, że Jaskulski wyróżnił te najważniejsze. Zgadzam się całkowicie, że oprócz tematyki dziecięcej, z którą reżyser jest nieodłącznie kojarzony, należało skupić się na motywie wojny oraz intymistyce. Przestrzenie te zresztą nachodzą na siebie, nie sposób więc przypisać niektórych filmów tylko do jednej z nich. Dlatego też sposób organizacji materiału w dwóch ostatnich rozdziałach trudno nazwać optymalnym. O ile bowiem w części poświęconej twórczości dla dzieci i o dzieciach Jaskulski konstruuje podrozdziały wokół problemów, o tyle później sięga po kryterium znacznie prostsze, ale za to związane z kilkoma niebezpieczeństwami. Uczynienie dominantą podrozdziałów poszczególnych filmów musi, przy nieostrym podziale, prowadzić do powtórzeń. Pojawiają się one aż pięciokrotnie: w obu rozdziałach mamy podrozdziały poświęcone *Niekochanej*, *Długiej nocy*, *Mojej wojnie*, *mojej miłości*, *Weekendowi z dziewczyną* oraz *Śnić we śnie*. Niewątpliwie tytuły te pasują zarówno do problematyki wojennej, jak i intymistycznej, ale podział ten należy uznać za błąd konstrukcyjny. Z chęci uwzględnienia każdego filmu, który Autor zalicza do danej grupy, wynikają dalsze konsekwencje. Poświęcenie osobnego rozdziału *Weekendowi z dziewczyną* jest nieporozumieniem, nie tylko dlatego, że nie ma tam niemal niczego interesującego, ale również ze względu na możliwość omówienia go łącznie z *Rannym w lesie*, o czym zresztą wspomina sam Autor. Dotyczy to także innych podrozdziałów, czasem zaledwie półtorastronicowych.

W obu tych rozdziałach brakuje wprowadzenia lub podsumowania. Szczególnie dotkliwie jest to w ostatniej części, ponieważ wkraczamy w nią, nie wiedząc, w jaki sposób Jaskulski rozumie intymistykę. Dlatego też, o ile obecność *Niekochanej* czy *Mojej wojny*, *mojej miłości* jest oczywista, to już włączenie do tego rozdziału *Zbrodniarza i panny* należałoby bardziej wyczerpująco uzasadnić. Bez wątpienia też proporcje między podrozdziałami poświęconymi temu filmowi oraz *Mojej wojnie*, *mojej miłości* powinny być zdecydowanie odwrotne. To w drugim z tych filmów wątki intymistyczne są ważniejsze, lepiej wygrane przez Nasfetera, choć Jaskulski podaje oczywiście argumenty, lepiej widoczne w *Zakończeniu*, za przyjętym przez siebie rozwiązaniem. Znowu pojawia się problem konstrukcyjny, przekładający się na wartości merytoryczne pracy. Podrozdziały o *Długiej nocy* i *Weekendzie z dziewczyną* są bardzo krótkie, natomiast *Śnić we śnie* Autor pozornie poświęca więcej miejsca, ale w gruncie rzeczy już w tej części przechodzi niejako do zakończenia, co źle wpływa na konstrukcję całego rozdziału.

Najciekawszy jest rozdział drugi, poświęcony *Twórczości dziecięcej Janusza Nasfetera* (tytuł ten brzmi jednak nazbyt dwuznacznie...). Mimo że problematyka ta jest pozornie najlepiej opisana, Jaskulskiemu udało się przedstawić jej wyczerpujące i oryginalne opracowanie. Píše o genezie zainteresowania Nasfetera problematyką dziecięcą i jego współpracy z młodymi aktorami, wyróżnia najważniejsze zagadnienia podejmowane w tych filmach: dojrzewanie, obraz szkoły oraz relacje dzieci z rodziną i społeczeństwem, wreszcie poddaje bardziej dokładnej analizie film *Abel, twój brat*. Filmy są ciekawie opisane, a choćby przy okazji *Motyli* Jaskulski dowodzi swojej wrażliwości interpretacyjnej. Ciekawe fragmenty poświęca porównaniu filmów Nasfetera i Stanisława Jędryki, nie tylko w kontekście samych filmów dziecięcych, ale i – to już w kolejnym rozdziale – tematyki wojennej. Ponadto udanie wykorzystuje literaturę psychologiczną czy pedagogiczną. Nie dopasowuje swoich analiz do zawartych w niej tez, ale umiejętnie sięga do poszczególnych książek i artykułów, by wesprzeć się argumentacją lub przykładami. Jak bardzo jest to przydatne widać wówczas, kiedy analizuje obraz seksualności dzieci w filmach Nasfetera, wspomagając się pracami psychologicznymi, np. autorstwa Marii Beisert.

Jaskulski podejmuje też problem do tej pory prawie niezbadany, a nie tylko istotny, lecz także mający znaczenia dla postrzegania Nasfetera jako specjalisty od pracy z dziećmi. Sporo miejsca poświęca sposobowi pracy reżysera z dziećmi, poczynając od castingu po pracę na planie. Niektóre z metod mogą wydawać się szokujące, reżyser nie wahał się choćby uciekać do gróźb, jeśli uważał, że w ten sposób może osiągnąć właściwe efekty.

Widać wyraźnie, że Autor lubi i ceni twórczość Nasfetera, zazwyczaj – choć nie zawsze – potrafi jednak zachować wobec niej krytyczny dystans. Píše o niejednoznaczności odbioru filmów o tematyce dziecięcej, kiedy zastanawiano się, czy rzeczywiście powinny być oglądane przez dzieci. Nie traktuje wszystkich tak samo, uważa na przykład – nie bez powodu – że *Mój stary* jest jednym z najsłabszych i najnudniejszych filmów reżysera. Z kolei pisząc o filmach zrealizowanych zgodnie z zasadami i regułami socrealizmu dostrzega elementy przyszłej twórczości reżysera, koncentrację na wartościach takich jak koleżeństwo czy wartość nauki i pracy, które dominują w podobnych dziełach niezależnie od ideologii, wskazuje na wybrane zabiegi formalne, nie stara się jednak dowieść, że prace Nasfetera w znaczący sposób wykraczały poza ówczesne schematy. Przykładem są zarówno filmy krótkometrażowe, ale również współuczestnictwo w realizacji *Dwóch brygad*, jednego z najwcześniejszych i zarazem najbardziej charakterystycznych dzieł polskiego kina socrealistycznego, w którym mogli się wykazać młodzi adepci sztuki filmowej – oprócz Nasfetera byli to: Wadim Berestowski, Marek T. Nowakowski, Jerzy Popiołek, Maria

Olejniczak oraz Silik Sternfeld. Dzięki temu Doktorant nie tylko dochowuje rzetelności w badaniu życia i twórczości lubianego przez siebie reżysera, ale także wpisuje je w szerszy kontekst historycznych uwarunkowań polskiej kultury.

Jaskulski chętnie korzysta ze źródeł archiwalnych, co wydaje się dziś nieodzowne w badaniach historycznofilmowych, zwłaszcza jeżeli nie chodzi tylko o analizę tekstualną, ale także rekonstrukcję kontekstów decydujących o sensie filmowego przekazu. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że to ostatnie zagadnienie jest dla Doktoranta najważniejsze. Przywołuje liczne wypowiedzi uczestników posiedzeń komisji kolaudacyjnych, ukazując, jak czynniki zewnętrzne wpływały na ostateczny, najczęściej okaleczony kształt filmów Nasfetera. Najbardziej znaczącym przykładem jest oczywiście historia realizacji *Długiej nocy*, zresztą wiele razy już opisana, ale Jaskulski dzięki nim przygląda się między innymi także wymuszonej na twórcy zmianie zakończenia *Mojej wojny, mojej miłości* czy niezrealizowanym projektem.

Nie zawsze jednak to podejście jest najbardziej trafne. Nieźle sprawdza się w drugim rozdziale i bardzo dobrze w trzecim, choć bywa, że i tu zanadto dominuje. Za najważniejszy film Nasfetera Jaskulski uważa *Długą noc* i trudno się z tym nie zgodzić. Podrozdział mu poświęcony pozostawia jednak poczucie niedosytu. Autor skupia się na historii filmu, rzeczywiście niezwykle dramatycznej i znaczącej w świetle wydarzeń roku 1968. Kontekst społeczno-polityczny miał dla niej pierwszorzędne znaczenie i jego rekonstrukcja musiała się pracy pojawić, nie mam co do tego najmniejszych wątpliwości. Niemniej jednak nieodparcie brakuje w tych rozważaniach analizy stylu Nasfetera, jak również relacji z innymi dziełami reżysera oraz realizowanymi wówczas filmami o II wojnie światowej, w szczególności o Holokauście. To pozwoliłoby znacznie lepiej wydobyć autorski rys *Długiej nocy*. Natomiast z całą pewnością w znacznie większym stopniu odwołania się do samych tekstów, a więc również innych narzędzi badawczych, wywodzących się choćby z poetyki, wymagały rozważania o intymistyce. Ten rozdział uważam za najmniej udany. Wrażliwość i poetyckość filmów Nasfetera nikną wśród w znacznej mierze niepotrzebnych tu relacji z posiedzeń komisji kolaudacyjnej i przywołań wybranych recenzji.

W rozdziale poświęconym tematyce wojennej Jaskulski dopuszcza się zbyt daleko idących uproszczeń. Związane z wojną doświadczenie Nasfetera nie wyróżniało go spośród rówieśników, było właściwe dla całego pokolenia. Doktorant błędnie utożsamia polską szkołę filmową z filmem wojennym (s. 117-118). Wstępne rozważania dotyczące obecności motywu II wojny światowej w kinie polskim są na zbyt dużym poziomie ogólności, co sprawia, że wkradają się do nich błędy. Dominacja tej tematyki z pewnością nie przetrwała

aż do końca lat 80., co więcej, już w poprzedniej dekadzie zesłała na dalszy plan. Podobnie rzecz wygląda przy przywoływaniu, przy okazji *Mojej wojny, mojej miłości*, filmów poświęconych Wrześniowi 1939 roku – na pewno nie były aż tak zróżnicowane, jak pisze Jaskulski. Mam wrażenie, że dostrzega on też zbyt wiele punktów wspólnych *Rannego w lesie z Na melinę* Stanisława Różewicza, a tym bardziej ze *Stajnią na Salvatore* Pawła Komorowskiego, choć to akurat może być kwestią do dyskusji.

Na pewno nie można napisać wprost, że „Obraz szkoły w filmach Janusza Nasfetera mieści się w obrębie naukowego dyskursu” (s. 89), choć niewątpliwie można znaleźć punkty wspólne w krytyce szkoły dokonanej przez reżysera i w badaniach naukowych. Można wszakże uznać to zdanie za rodzaj skrót myślowego. Z pewnością jednak należałoby bardziej uważać z porównywaniem, bez odpowiedniej analizy i krytyki, dyskursów odwołujących się do dwóch różnych systemów szkolnych. Nie twierdzę, że w ogóle nie należy tego czynić, ale dobre uzasadnienie byłoby w tej sytuacji niezbędne.

Na pewno silną stroną Pawła Jaskulskiego jest bardzo dobra znajomość literatury przedmiotu (choć czasem niepotrzebnie cytuje za kimś prace, do których nie jest trudno dotrzeć) oraz – to zasługuje na szczególne podkreślenie – dokumentów archiwalnych i recepcji filmów Nasfetera. Wykorzystuje protokoły z posiedzeń komisji kolaudacyjnych, recenzje, relacje, wywiady, artykuły z epoki, traktując je zarówno jako opracowanie, pomagające w analizie i interpretacji, jak i źródło, dzięki któremu lepiej odczytuje konteksty towarzyszące pojawieniu się na ekranie poszczególnych filmów. Czasem może jest nawet tych przywołań zbyt dużo, własny głos magistra Pawła Jaskulskiego zdaje się pod nimi niknąć. Zdarza się też, że nie zawsze bierze pod uwagę specyfikę danego tytułu; znaczenie mógł mieć sam fakt opublikowania recenzji w tym lub innym piśmie. Doktorant przywołuje też zbyt dużo recenzji wtórnych i banalnych, nie dokonując ich selekcji. Nie każdy głos warto odnotować, chyba że chodziłoby o zestawienie bibliograficzne.

Z recenzenckiego obowiązku chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na niektóre kwestie redakcyjne. Co jakiś czas Autorowi przydarzają się niezręczności językowe, na przykład: „Reżyser stawił się na miejscu wraz z zespołem aktorskim około tydzień przed pierwszym kłapsem” (s. 66). Maria Malatyńska nie mogła puentować *Mojej wojny, mojej miłości*, choć mogła uczynić to z recenzją tego filmu (s. 53). Zbyt często w pracy pojawiają się kolokwializmy, jak np.: „jazgot ideologiczny” (s. 121), „wyciskacz łez” (s. 173, choć tu Autor na szczęście używa cudzysłowu), „bezczelność rozmówczyń” (s. 214). Można też w niej znaleźć trochę usterek składniowych. Niepoprawnie pisane jest „nie” z imiesłowami. W *Bibliografii* znalazłem literówkę w nazwisku Magdaleny Saryusz-Wolskiej.

Przy tego typu pracy warto było zamieścić możliwie pełną filmografię Janusza Nasfetera. Z kolei bibliografia jest spora i rzetelna, ale niepoprawnie sporządzona. Jaskulski nie wprowadził do niej żadnego podziału. W odrębnych częściach powinny znaleźć się materiały archiwalne, prace zwarte i artykuły w czasopiśmie, strony internetowe. Można było również uwzględnić podział na źródła i opracowania. Warto jeszcze zauważyć, że Autor utożsamia ze sobą dwie badaczki o tym samym imieniu i nazwisku. Tymczasem jedna Ewelina Konieczna jest autorką książek *Baśń w literaturze i filmie: rola baśni filmowej w edukacji filmowej dzieci w wieku wczesnoszkolnym* oraz *Filmowe obrazy szkoły. Pomiędzy ideologią, edukacją a wychowaniem*, natomiast druga napisała *Arteterapię w teorii i praktyce*.

Konkludując, mimo zasygnalizowanych wątpliwości doceniam, że Doktorant doskonale poznał badane zagadnienia, pieczołowicie zapoznał się ze sporym materiałem badawczym, rzetelnie zrekonstruował okoliczności powstania, konteksty i recepcję poszczególnych filmów. Praca przynosi dużo informacji i trafnych obserwacji dotyczących twórczości autora *Małych dramatów*, bezsporną zaletą jest jej wymiar historyczny. Z pewnością udało się nie tylko przypomnieć twórczość Janusza Nasfetera, ale także, przynajmniej w pewnej mierze, dokonać jej charakterystyki i wpisać w różne konteksty polskiej kinematografii. Biorąc to wszystko pod uwagę, stwierdzam, że rozprawa *Twórczość filmowa i literacka Janusza Nasfetera* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgra Pawła Jaskulskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Piotr Ziwochowski