



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Jakub Rawski

ORCID: 0000-0003-0149-544X

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie

ROMANTYZM — KINO — JANION

OMÓWIENIE KSIĄŻKI KRZYSZTOFA KOPCZYŃSKIEGO PARADYGMAT POLSKIEGO ROMANTYZMU W UNIWERSUM FILMOWYM

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.4>

*Wraz ze śmiercią Profesor Marii Janion
paradygmat romantyczny dobiegł kresu¹.*

Zagadnienie tematów, motywów oraz idei romantycznych w kinematografii polskiej było już kilkakrotnie poruszane w monografiach autorskich², zbiorowych³ oraz w artykułach⁴. Wszak celnie zauważył Aleksander Jackiewicz, badając re-

¹ Kondolencje Dyrekcji, Rady Naukowej i Pracowników Instytutu Badań Literackich PAN, <https://biuletynpolonistyczny.pl/pl/news/zmarla-prof-maria-janion,650/details> (dostęp: 16.06.2022).

² Zob. na przykład C.P. Dutka, *Mit i gest. Bohater kordianowski prozy rozrachunków inteligentkich*, Zielona Góra 2016, s. 217–242; A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 216–249; M. Maron, *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*, Lublin 2019.

³ Zob. *Andrzej Wajda. Ostatni romantyk polskiego kina*, oprac. M. Fiejdasz-Kaczyńska, A. Serdiukow, Warszawa 2017; D. Kulczycka, *Reżyser pyta o Juliusza Słowackiego. „Blanche” Waleriana Borowczyka (1971) jako adaptacja „Mazepy” (1839)*, [w:] *Pamięć Juliusza Słowackiego*, red. O. Kryśowski, N. Szerszeń, Warszawa 2021, s. 261–288; *Wizje romantyzmu w literaturze i publicystyce polskiej XX wieku*, red. M. Urbanowski, A. Waško, Kraków 2020 (tu: M. Maron, *Wizerunki historii romantycznej w filmach Stanisława Różewicza „Romantyczni” i „Pasja”*, s. 259–274; M. Werner, *Wstyd istnienia. Polskie kino a uznanie zbiorowej tożsamości po 1989 roku w świetle tradycji romantycznej*, s. 297–310).

⁴ Zob. D. Dabert, *Wizualizacja dzieł romantycznych. Z polskich i czeskich doświadczeń filmowych*, „Slavia Occidentalis” 2011, nr 68, s. 181–196; M. Kempna-Pieniążek, *O dwóch adaptacjach*

miniscencje dramatu romantycznego (szczególnie utworów Juliusza Słowackiego) w filmach Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka, że: „I romantyzm się nie skończył [...] trwa nadal”⁵. „Długie trwanie romantyzmu”⁶ jest widoczne przecież nie tylko w literaturze, lecz także w kinematografii oraz innych mediach⁷, albowiem „eksplozja nowych mediów nie »niweczy« oddziaływania romantyzmu, raczej powiększa zasób, zasięg i atrakcyjność środków przekazu, które zachęcają do negocjowania narodowego kanonu pamięci kulturowej”⁸. Truizmem będzie stwierdzenie, że romantyzm jest najważniejszą epoką w polskich dziejach, rozumianych zarówno na płaszczyźnie kultury, jak i historii.

Książka Krzysztofa Kopczyńskiego *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*⁹ to pierwsza w piśmiennictwie filmoznawczym monografia, której etiologii należy upatrywać w dokonaniach oraz rozwiązaniach metodologicznych i interpretacyjnych Marii Janion, związanych z zasygnalizowanym w tytule paradygmatem polskiego romantyzmu. Kopczyński przygląda się polskiemu kinu, tropiąc obecny w nim ów paradygmat. Wcześniej ukazała się książka Tomasza Platy¹⁰, w której także myśl Janion, traktowana szerzej, ale za to dość wybiórczo, była nadrzędna wobec przedstawionych analiz, jednak odnosiła się do różnorodnych mediów: zjawisk społeczno-politycznych, teatru, literatury.

Autorka *Niesamowitej Słowiańszczyzny* wniosła istotny wkład do badań filmoznawczych. Chociaż nie napisała osobnej monografii poświęconej kinu, to w jej książkach pojawiały się liczne odwołania do dzieł filmowych¹¹. Przez pewien czas stale publikowała także na łamach miesięcznika „Kino”¹². Filmy były dla Janion

„Mazepy” Juliusza Słowackiego, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2, s. 105–116; B. Staszczyszyn, *Wstydliva miłość — romantyzm w polskim kinie*, <https://culture.pl/pl/artukul/wstydliva-milosc-romantyzm-w-polskim-kinie> (dostęp: 3.07.2022); Y. Startsaeva, *Tropy romantyczne w filmie „Do widzenia, do jutra” Janusza Morgensterna*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2019, nr 1, s. 175–189.

⁵ A. Jackiewicz, *op. cit.*, s. 220.

⁶ Nawiązując do podtytułu książki *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Szczecin 2014.

⁷ Zob. K. Kopczyński, *Od romantyzmu ku erze nowych mediów*, Kraków 2003; *Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, Katowice 2013; T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017; *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016; *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku. Mapowanie recepcji*, red. D. Zawadzka *et al.*, Sejny 2019.

⁸ D. Zawadzka *et al.*, *Wstęp*, [w:] *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku*, s. 8.

⁹ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Kraków 2021.

¹⁰ T. Plata, *op. cit.*

¹¹ Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, *passim*; *eadem*, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 2007, *passim*; *eadem*, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, *passim*; *eadem*, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, *passim*; *eadem*, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, *passim*.

¹² Zob. Janion Maria, <https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/17897/52> (dostęp: 25.06.2022).

częstokroć utworami równoważnymi wobec tekstów literackich, wzbogacały konteksty interpretacyjne. Dziełom niektórych reżyserów, jak: Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Luis Buñuel, Werner Herzog, Werner Fassbinder, Andrzej Wajda czy Tadeusz Konwicki, Janion poświęciła osobne studia. Nie postponowała także kina gatunkowego, przeciwnie — rozumiała kulturowe oraz kulturotwórcze znaczenie gatunków takich jak horror czy melodramat. Znamienne są słowa pochodzące z *Humanistyki*: „nie można kultury sprowadzać już tylko do tzw. wyższych wartości duchowych, wykluczając z jej obszaru komiksy czy romans brukowy, gazetową powieść w odcinkach czy serial telewizyjny”¹³. Ukazało się opracowanie dokumentujące najważniejsze obrazowe kinowe, którym swoją uwagę poświęcała autorka *Gorączki romantycznej*¹⁴.

Książka Kopczyńskiego składa się z trzech części: *Paradygmat romantyczny, czyli „niewyczerpywalne bogactwo znaczeń”*; *Paradygmat polskiego romantyzmu a film — studium koncepcyjne*; *Szkice ze śmiercią w tle*. Tytuły najważniejszych elementów kompozycyjnych monografii wskazują na ich zawartość merytoryczną. Część pierwsza jest rozbudowaną prezentacją wykorzystanych przezeń narzędzi teoretycznych, metodologicznych związanych z filozofią romantyczną i paradygmatem romantycznym oraz zawiera przegląd stanu badań. Część druga koncentruje się na związkach kina z epoką Mickiewicza i Byrona. Pojawia się także prezentacja stanu badań w tym zakresie, umiejscowienia filmu w badaniach Janion i omówienia monografii Marcina Marona *Romantyzm i kino*¹⁵. W tej części autora interesuje „wykorzystanie w filmoznawstwie fenomenologii i romantycznej teorii ironii artystycznej”¹⁶. Część trzecia zawiera analizy dzieł filmowych, w których pojawia się temat samobójstwa. Kopczyński przygląda się im „z perspektywy zaproponowanej przez Marię Janion jako kanwa romantycznej myśli o egzystencji triady melancholia — tragizm — ironia romantyczna”¹⁷.

Autor w części pierwszej, w początkowym rozdziale, *Paradygmat romantyczny według Marii Janion — próba podsumowania*, precyzyjnie rekonstruuje pojęcie paradygmatu romantycznego w ujęciu badaczki. Odnosi się do jej wcześniejszych prac, poczynając od *Gorączki romantycznej* (1975), a nie tylko, jak to często bywa w piśmiennictwie humanistycznym, w pobieżnym szafowaniu tym terminem wyłącznie na podstawie słynnego eseju *Zmierzch paradygmatu*¹⁸, opublikowanego w książce „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*” (1996). Kopczyński definiuje paradygmat romantyczny w ujęciu Janion jako:

¹³ M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 193–194.

¹⁴ Zob. *Kino według Marii Janion*, red. P. Biliński, M. Wroniszewski, Gdańsk 2016.

¹⁵ Zob. M. Maron, *Romantyzm i kino*.

¹⁶ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] *eadem*, „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*”, Warszawa 2018, s. 5–34.

wzór kultury, stworzony na podstawie literatury romantycznej, przede wszystkim tej jej części, która wyszła spod piór wieszczów. Kreował on zachowania społeczne i jednocześnie działał w obrębie mitu, który miał charakter historiotwórczy. W takim ujęciu romantyczne postępowanie nie musi wiązać się ze znajomością romantyzmu. Często jest intuicyjne. Nieuchronnie też ulega przemocy mitycznej, narzucającej podświadomości przekonanie, że tylko przez śmierć można trafić do historii i uzyskać wielkość¹⁹.

W drugim rozdziale, *Pogranicza i rozszerzenia*, Kopczyński dokonuje przeglądu stanowisk filozofów romantycznych wobec takich zagadnień, jak: poznanie, wyobraźnia, fantazja, ironia. Powołuje się także na ustalenia słynnego medioznawcy Marshalla McLuhana, dotyczące synestezji sztuk jako romantycznej w swojej istocie. Pojawia się także porównanie paradygmatów romantycznego i fenomenologicznego, ze wskazaniem, że paradygmat romantyczny ma

wspólne cechy z paradygmatem fenomenologicznym. I to bez względu na to, czy ograniczymy się do sfery filozofii egzystencji, czy weźmiemy pod uwagę także marzenie o niepodległości, skądinąd mocno związane z tą filozofią. Siła manifestów romantycznych wynika wszak z przekonania o możliwym dotarciu poprzez odkrycie istoty poznania do samej istoty²⁰.

Następnie pojawia się krótki wywód analityczny na temat spojrzenia Pielgrzyma z *Drogi nad przepaścią w Czufut-Kale* Adama Mickiewicza (1826) z konkluzją: „Spojrzenie, jakiego udaje się dostąpić Pielgrzymowi, należy do zadań kamery. Jej praca już na początku kina uzyskuje wymiar epistemologiczny”²¹. Czynnione rekapitulacje służą zarysowaniu najszerszego horyzontu teoretycznego analiz filmoznawczych w kontekście paradygmatu romantycznego. Część pierwszą zamyka rozdział trzeci poświęcony współczesnej wizji paradygmatu. Konstatacje tego rozdziału wydają się najbardziej nowatorskie oraz ożywcze względem koncepcji Janion. Autor zauważa, że paradygmat romantyczny wcale nie zakończył swojego istnienia, ale w formule niedokończonej trwa nadal, objawiając się w trzech zjawiskach:

1. w formie zredukowanej — jako zestaw modelowych rozwiązań, zwłaszcza warsztatowych — w kulturze popularnej, w obszarze filmu doceniającej szczególnie komedię romantyczną i horror;
2. w sposób ograniczony inaczej niż w punkcie pierwszym — jako podstawa tworzenia języka — w szczególności języka sztuki, choć ma ona w tym wypadku znaczenie mniejsze niż rzeczywistość — wzmacniającego komunikację z patriotyczno-martyrologicznie zorientowaną częścią audytorium i jako reakcja na te działania;
3. poprzez podjęcie i przeobrażanie obecnych w paradygmacie kwestii związanych szczególnie z filozofią egzystencji, epistemologią i historiozofią²².

Kopczyński zaznacza, że najbardziej interesuje go trzecia forma manifestacji paradygmatu i przez jej pryzmat będzie analizował polskie uniwersum filmowe.

¹⁹ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 19.

²⁰ *Ibidem*, s. 76.

²¹ *Ibidem*, s. 81.

²² *Ibidem*, s. 84–85.

Tę trzecią realizację uzupełnia w dalszym wywodzie o następujące dookreślenie: „Paradygmat romantyczny w wersji niezredukowanej [...] proponuje transgresję, a nie budowanie podziałów, ma dostęp do filozofii sztuki uznającej siłę kreacji”²³. Zgadzać się z tymi ustaleniami, wypada jednak zapytać, czy aby na pewno pojawianie się paradygmatu romantycznego w kulturze popularnej można uznać za formę zredukowaną. Szczególnie w przywołanym przez autora horrorze. Oczywiście, jeżeli przyjrzeć się polskim realizacjom tego gatunku w ostatnim dwudziestolecu, na przykład *Legendzie*²⁴, to z pewnością należałoby dojść do konkluzji o redukcji oraz banalizacji romantycznego paradygmatu. Inaczej jednak jego manifestacja przedstawia się w filmach takich, jak: *Upiór*²⁵, *Lokis*²⁶, *Diabeł*²⁷ czy *Wilczyca*²⁸. W tych obraz romantyczny wzorzec kultury oraz typowa dla epoki filozofia egzystencji uwidaczniają się wyraźnie i manifestują na różnych poziomach.

Część drugą rozpoczyna rozdział czwarty *Film jako filozofia — wybrane ujęcia problemu*, w którym autor przedstawia stanowiska filozofów oraz filmoznawców dotyczących relacji między filmem a filozofią²⁹. W rozdziale piątym *Romantyzm i kino — trzy perspektywy* Kopczyński skupia się na prezentacji myśli filmowej Janion. Słusznie podnosi interesujący pomysł autorki *Gorączki romantycznej* dotyczący sfilmowania *Króla-Ducha* Słowackiego (1847)³⁰ i nawiązując do wiersza Czesława Miłosza³¹, stwierdza: „Taki obraz nie ocalałby narodów ani ludzi, na pewno jednak nie byłby współnictwem urzędowych kłamstw. Wprost przeciwnie, w sposób unikalny, swoisty, właściwy mistycznej twórczości Słowackiego, dotyczyłby spraw dla romantyzmu najważniejszych”³². Autor omawia wspomnianą książkę Marona *Romantyzm i kino* oraz prezentuje założenia romantycznej filozofii filmu. Rozdział szósty *Film w świecie paradygmatów* został poświęcony zastosowaniu paradygmatów w filmie i filmoznawstwie oraz przydatnością pojęć „język filmu” i „sztuka filmowa”.

²³ *Ibidem*, s. 130.

²⁴ *Legenda*, reż. M. Pujszo, Polska 2005.

²⁵ *Upiór*, reż. S. Lenartowicz, Polska 1967.

²⁶ *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.

²⁷ *Diabeł*, reż. A. Żuławski, Polska 1972.

²⁸ *Wilczyca*, reż. M. Piestrak, Polska 1983.

²⁹ Warto nadmienić, że wcześniej pojawiła się monografia dokumentująca oraz porządkująca zagadnienia związane z filmem oraz filozofią, zob. A. Mamcarz-Plisiecki, *Filozofia i retoryka filmu. Perspektywa realizmu filozoficznego*, Lublin 2019.

³⁰ Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, s. 156, 166. Nie tylko sam poemat Słowackiego zawiera potencjał kinowy, jego też odbiorca zachowuje się jak bohater filmowy; Jarosław Ławski przekonuje: „Przystępujący do lektury (jakiegokolwiek!) *Króla-Ducha* przypomina trochę bohaterów filmów o Indianie Jonesie”, *idem*, „*Król-Duch*” jako mitopeja. *Esej*, [w:] *Studia o „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kuziak, J. Ławski, Kraków-Białystok 2020, s. 67.

³¹ „Czym jest poezja, która nie ocala/ Narodów ani ludzi? Współnictwem urzędowych kłamstw”, C. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] *idem*, *Antologia osobista. Wiersze, poematy, przekłady*, Kraków 1998, s. 25. Od omówienia strofy zawierającej te wersy Janion rozpoczyna *Zmierzch paradygmatu*, s. 5–7.

³² K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 112, 191.

W części trzeciej Kopczyński interpretuje śmierć samobójczą w kontekście paradygmatu romantycznego i sytuacji tragiczne wynikające z zawirowań historii (rozdział siódmy *Choroba epidemiczna*) oraz przygląda się funkcji ironii tragicznej w kinie polskim (rozdział ósmy „*Ważniejsze niż to, co jest naprawdę*”). Bardzo przekonująco wypadają analizy autora, który stosuje hermeneutyczną strategię interpretacji blisko tekstu, odwołując się do konkretnych rozwiązań technicznych, wizualnych, prezentując swoje ustalenia na podstawie poszczególnych sekwencji, scen, komunikacji werbalnej i niewerbalnej bohaterów. Analizuje obrazy artystów klasyków dwudziestowiecznego kina polskiego: Andrzeja Żuławskiego, Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Edwarda Żebrowskiego, Marka Koterskiego; sięga również do kina XXI wieku i przygląda się filmom Pawła Pawlikowskiego, Wojciecha Smarzowskiego, Jana Komasy czy Kuby Czekaja.

Kopczyński analizuje postawę Dominika Santorskiego, głównego bohatera *Sali samobójców*³³, w zakresie somatyczności i w perspektywie fenomenologicznej. Postawę, która doprowadza do samobójstwa. Nie podważając jego ustaleń, warto nadmienić, że interesująco przedstawiałaby się szersza interpretacja somatyczności w kontekście biseksualizmu głównego bohatera jako emanacji transgresywnej, romantycznej podmiotowości. Wszak w innym miejscu omawianej monografii Kopczyński podkreśla, że „Paradygmat romantyczny [...] obejmuje doświadczenie transgresji, która może być wolna od jakichkolwiek ograniczeń”³⁴. W przypadku dwóch nieszczęśliwych miłości Dominika (najpierw względem Aleksandra, następnie Sylwii) rezonują *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego (1774), które uwidaczniają się w tożsamej postawie obu bohaterów: lepiej umrzeć, niż kochać. Jak wskazywała Janion, miłość romantyczna „w sposób konieczny sąsiaduje ze śmiercią”³⁵. Ma rację Kopczyński, pisząc, że „ejakulacja, do której dochodzi podczas treningu walk wschodnich [...] [j]est [...] powodem poniżania Dominika w środowisku szkolnym i w sieci, które ma duże znaczenie dla jego decyzji o przeniesieniu się do sali samobójców”³⁶. Warto jednak dookreślić, że ejakulacja była spowodowana bliskością ciała Aleksandra. Co ciekawe, Dominik realizuje fizyczność w obszarze tego, co jest w nim homoseksualne, natomiast zupełnie rezygnuje z fizyczności (w sensie erotycznym) w relacji z Sylwią. W wypadku Komasy wartościowa byłaby analiza paradygmatu romantycznego (jego tyrtejskiej odsłony i zarazem polemiki z nią) w *Mieście 44*³⁷, które przecież opowiada o „przedostatnim powstaniu romantycznym”³⁸, jak określała powstanie warszawskie Janion.

³³ *Sala samobójców*, reż. J. Komasa, Polska 2011.

³⁴ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 73.

³⁵ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 146.

³⁶ Zob. K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 149.

³⁷ *Miasto 44*, reż. J. Komasa, Polska 2014.

³⁸ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, s. 15.

Niezwykle interesujące i wartościowe są rozważania wokół *Trzeciej części nocy*³⁹. Kopczyński przygląda się melancholii oraz tragizmowi zawartymi w tym obrazie. Przekonuje, że „perspektywa historyczna zostaje zastąpiona egzystencjalną. Świat filmu nie jest organizowany przez ducha dziejów, tylko przez lęk i nieuchronność śmierci”⁴⁰. Istotny okazuje się kryptocytat z *Ojca zadżumionych* Słowackiego (1838)⁴¹, wypowiediany przez jednego z bohaterów — Mariana. W kinie Andrzeja Żuławskiego interpretowano już tropy, tematy i reminiscencje romantyczne, jednak jego dzieło debiutanckie, czyli *Trzecia część nocy*, znajdowało się do tej pory na marginesie tych rozważań. Tym samym Kopczyński wnosi nową jakość w rozumieniu paradygmatu romantycznego w polskim uniwersum filmowym, jak też w sposób znaczący wzbogaca oraz rozszerza dotychczasowe egzegezy dzieł nie tylko Żuławskiego, lecz także wszystkich omawianych w monografii reżyserów.

Autor zarzuca autorce *Gorączki romantycznej* zmianę poglądów w kwestii paradygmatu romantycznego⁴² czy ironii tragicznej⁴³, jednak, jak sam zauważa, Janion dokonywała rewizji stanowisk w różnych latach, a tym samym należy pamiętać o sytuacji społecznej i kulturowej istniejącej w danym czasie. Warto też odnotować, że Janion nie tyle zmieniała swoje stanowiska, ile raczej je rewidowała w zależności od kontekstu. Zastanawia, że Kopczyński pomija jej sądy odnośnie do paradygmatu romantycznego, które zamieściła w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* (2006). Pisała tam jednoznacznie: „romantyczny paradygmat kultury, [...] znów się ożywił w naszych czasach. Określał on wszystkie dziedziny życia polskiego, kształtując osobliwą »religię patriotyzmu«”⁴⁴, nazywała jego współczesną odmianę zbanalizowaną⁴⁵. Janion miała wyraźną świadomość, że nie nastąpił postulowany przez nią przed dekadą, w 1996 roku, „zmiar paradygmatu”. Odżył on w zredukowanej, zbanalizowanej, stereotypowej formie, realizującej mesjanistyczno-martyrologiczno-tyrtejskie romantyczne wzorce kulturowe. Kopczyński słusznie zatem wskazuje, że paradygmat należy rozumieć na kilku poziomach i obserwować jego realizacje w zależności od tekstu kultury⁴⁶, co zostało już zasygnalizowane powyżej.

Na podkreślenie zasługuje erudycja autora, widoczna w sprawnym poruszaniu się po obszarze różnych dyscyplin nauk humanistycznych i społecznych. Poza oczywistym rozeznaniem filmoznawczym i literaturoznawczym⁴⁷, Kopczyński wy-

³⁹ *Trzecia część nocy*, reż. A. Żuławski, Polska 1971.

⁴⁰ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 159.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 174.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 28.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 68.

⁴⁴ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016, s. 187.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 303.

⁴⁶ Zob. K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 84–85.

⁴⁷ Autor w 1993 r. doktoryzował się na podstawie dysertacji *Recepcja twórczości Mickiewicza w zaborze rosyjskim w latach 1831–1855*, promotorką była Janion. Zob. K. Kopczyński, *Mickiewicz i jego czytelnicy. O recepcji wieszczki w zaborze rosyjskim w latach 1831–1855*, Warszawa 1994.

korzysta z wiedzy z medjoznawstwa, filozofii oraz socjologii. Sprawnie posługuje się anglojęzycznymi opracowaniami nietłumaczonymi na język polski, zwłaszcza jeżeli chodzi o tak istotnych filmoznawców oraz filozofów, jak Stanley Cavell⁴⁸ czy Robert Sinnerbrink⁴⁹. Multidyscyplinarność zastosowana przez Kopczyńskiego sprzyja holistycznemu osadzeniu prezentowanych i omawianych filmów w kontekście pojawiającego się w nich paradygmatu romantycznego.

Autor słusznie zwraca uwagę na znaczenie przeszłości i przyszłości w romantyzmie. Powołując się na dystych Mickiewicza: „Czas przeszły równie od nas jak przyszły daleki./ Ten tylko pojmie przeszłe kto zgadł przyszłe wieki”, Kopczyński stwierdza, że słowa te zawierają

trudny do zrealizowania program fenomenologiczny. Dopiero redukcja wiedzy o czasach minionych i doświadczenia historycznego pozwala „zgadnąć” przyszłość. Osiągnięcie zaś tego stanu daje szansę ponownego, zupełnie innego spojrzenia na przeszłość — pytanie, czy tylko na poziomie historiozoficznym, czy także faktów i jednostkowych doświadczeń⁵⁰.

Można odpowiedzieć, że jak najbardziej, również na poziomie doświadczeń jednostkowych, romantyków interesowało bowiem jedynie to, co było, i to, co będzie; terażniejszość była dla nich uwierającą koniecznością. Taka postawa jest na przykład widoczna w całej twórczości Słowackiego, zarówno poetyckiej, jak dramaturgicznej i epistolarnej.

Zwraca uwagę nadzwyczaj rozbudowana część pierwsza, teoretyczno-metodologiczna. W części drugiej, zwłaszcza w rozdziale czwartym też nie brakuje czysto teoretycznych rozważań dotyczących relacji między filmem a filozofią. W monografii liczącej niespełna dwieście pięćdziesiąt stron ponad sto poświęconych jest rzetelnemu, skrupulatnemu przedstawieniu teorii, metodologii oraz stanu badań. Są to oczywiście elementy bardzo wartościowe także z perspektywy znaczenia oraz roli romantyzmu w kulturze polskiej i doniosłości refleksji humanistycznej Marii Janion, do której badacz nieustannie się odwołuje. Jednak część teoretyczna objętościowo przewyższa części interpretacyjne oraz analityczne. Takie rozłożenie akcentów powoduje pewien niedosyt odbiorczy w zakresie egzegetycznym. Zarazem, co należy bardzo wyraźnie odnotować, część teoretyczno-metodologiczna porządkuje kwestie ewolucji oraz rozumienia paradygmatu romantycznego w refleksji humanistycznej Janion.

Podnoszony pomysł sfilmowania *Króla-Ducha* wskazuje na niezwyklej potencjał wizualny polskiego romantyzmu. *Król-Duch* jako horror (według Janion „osobliwy neohorror”⁵¹), *Balladyna* jako kryminał, *Fantazy* jako komediowy melodramat —

⁴⁸ Zob. K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 96–99, 116–121, 132–133.

⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 107–108, 116–119, 121, 126–127, 133, 190.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 158.

⁵¹ M. Janion, „*Tu patrz! jak straszne są duchowe sprawy!*”, rozm. L. Janion, [w:] *Kino według Marii Janion*, s. 21.

klasyczne dzieła Słowackiego znakomicie mogłyby zostać wpisane w kino gatunkowe. Jego twórczość, bogata w sensory i znaczenia, oscylująca między kwestiami egzystencjalnymi a transcendentnymi tworzy wyjątkową szansę dla polskiego kina. Wydaje się jednak, że warto przede wszystkim pamiętać o „prawdach żywych”, które niósł z sobą romantyzm, oraz wynikającej z nich antropologii egzystencji. O jej filmowym potencjalnie znakomicie świadczy, zrealizowana w konwencji thrillera i horroru, krótkometrażowa *Świtezianka*⁵².

W najnowszych filmach polskich wyraźnie widoczne są elementy romantycznego imaginarium. Z pewnością interesująco przedstawiałaby się analiza kreacji współczesnego bohatera romantycznego (o wyraźnym rysie bajronicznym) i jego swoistej filozofii egzystencji na przykładzie Nikosia, bohatera filmu sensacyjnego *Jak pokochałam gangstera*⁵³, inspirowanego biografią Nikodema Skotarczaka, przywódcy trójmiejskiej mafii w czasach schyłku PRL i w latach dziewięćdziesiątych, którego okoliczności zabójstwa do dziś nie zostały wyjaśnione. Wykreowany przez twórców filmu obraz Skotarczaka (nieprawdziwy, bo wyidealizowany), wpisuje się w typ bohatera, który jest „wierzącym w honor, męską solidarność, a nawet prawdziwą miłość romantykiem, pokrywającym jedynie wiarę w te wartości zewnętrznym cynizmem”⁵⁴. Na marginesie warto dodać, że *Jak pokochałam gangstera* egzemplifikuje niepokojące moralnie zjawisko romantyzowania i uwzniośniania życiorysów ludzi takich jak Skotarczak. Nikoś kierował zorganizowaną grupą przestępczą, przez wiele lat terroryzował Trójmiasto, a teraz doczekał się blisko trzygodzinnej filmowej epepei mityzującej jego życiorys⁵⁵.

Reasumując, książka Kopczyńskiego *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym* jest ważnym źródłem odkrywanych analiz oraz cennych ustaleń teoretycznych. Za jej potencjalnych odbiorców należy uznać nie tylko filologów, literaturoznawców, filmoznawców czy kulturoznawców, lecz także historyków, filozofów, antropologów, medioznawców oraz tych wszystkich, którym nie są obojętne znaczenia romantyczne w szeroko rozumianym polu tekstowym. Monografia ta powinna stać się inspiracją dla badaczy w odkrywaniu wzorów kultury romantycznej w kolejnych obrazach polskich reżyserów, którzy, jak można przewidywać, z pewnością będą nawiązywali do romantycznego dziedzictwa.

⁵² *Świtezianka*, reż. J. Bui Ngoc, M. Bui Ngoc, Polska 2018.

⁵³ *Jak pokochałam gangstera*, reż. M. Kawulski, Polska 2022. Tutaj warta odnotowania jest znakomita rola Tomasza Włosoka jako tytułowego gangstera.

⁵⁴ A. Lewicki, *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 282. Do tych ustaleń Lewickiego odnosi się Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 131–132.

⁵⁵ Widoczne w sygnalizowanym zjawisku jest swoiste przedłużenie zabiegów kreacyjnych, które pojawiły się w filmach takich jak *Psy*, reż. W. Pasikowski, Polska 1992, czy *Sara*, reż. M. Ślesicki, Polska 1997.

Książka Kopczyńskiego potwierdza, że polski romantyzm, tak jak paradygmat romantyczny, nie jest koherentny, ale zróżnicowany, wielowarstwowy, może być odczytywany heterogenicznie, a przez to generować różnorodne sensory, odnawiać znaczenia. Przede wszystkim jednak *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym* niech realizuje intencję wyrażoną przez autora w początkowych podziękowaniach: „23 sierpnia 2020 roku zmarła w wieku 94 lat prof. Maria Janion. Gdy nie miała już siły czytać, dotykała książki. Chciałbym, żeby moja praca choć w symbolicznym stopniu przyczyniła się do zrozumienia jej niepowtarzalnego dzieła”⁵⁶.

ROMANTICISM — CINEMA — JANION: DISCUSSION OF KRZYSZTOF KOPCZYŃSKI’S BOOK *THE POLISH ROMANTIC PARADIGM IN THE UNIVERSE OF FILM*

Summary

The aim of the review article is to discuss Krzysztof Kopczyński’s book *The Polish Romantic Paradigm in the Universe of Film*. It is the first monograph in film studies grounded in the methodological and interpretative findings of Maria Janion and her interpretation of the paradigm of Polish Romanticism. Kopczyński analyzes Polish cinema through exactly that lens. Part I of the book is an extensive presentation of theoretical and methodological tools related to romantic philosophy and the romantic paradigm used by the scholar, and provides an overview of the state of research. Part II focuses on the relationship between cinema and Romanticism. It also includes a presentation of the state of research in this area, the position of film in Janion’s research and a discussion of Marcin Maron’s monographs *Romanticism and Cinema*. Part III contains the analysis of works of film which deal with the issue of suicide. Kopczyński looks at them through the conceptual triad of melancholy, tragedy and romantic irony.

⁵⁶ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 9.