

## **Akademia Pana Kleksa z innej perspektywy. U źródeł koncepcji filmu dziecięcego Krzysztofa Gradowskiego**

KAROL SAMSEL

Poeta, krytyk literacki, doktor habilitowany nauk humanistycznych, doktor filozofii. Zastępca dyrektora w Międzydziedzinowej Szkole Doktorskiej UW, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864-1939 Wydziału Polonistyki UW, Redaktor działu esejów i szkiców w kwartalniku „eleWator”. Współredaktor Pism wybranych Cypriana Norwida (2021). Wydał m.in. tomy wierszy: *Jonestown* (2016), *Z domami ludzi* (2017); poematy: *Autodafe 1-5* (2018-2021); tomy ekfraz: *Mistrzowie francuskiej szkoły barbizońskiej* (2019), *Jak należy tu grzebać? 45 wierszy o Cmentarzu Bródnowskim i Bródnie* (2021); monografię: *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* (2015).

### **Słowa kluczowe / Key words**

Krzysztof Gradowski, *Akademia Pana Kleksa*, poetyka mitu, Eleazar Mieleński, psychoanalityczna teoria filmu, Janusz Korczak, *Academy of Mr. Kleks*, poetics of myth, psychoanalytic theory of film

### **DOI**

10.56351/PLEOGRAF.2022.4.09

### **Streszczenie**

Szkic jest próbą nowego odczytania kontekstów genetyczno-biograficznych wpisujących się w zamysł Krzysztofa Gradowskiego tworzącego *Akademię Pana Kleksa* (data premiery: 30 stycznia 1984 roku), następnie zaś kolejnych części poświęconych przygodom tytułowego protagonisty Jana Brzechwy. Podstawowymi narzędziami hermeneutycznej „relektury” filmu są tu teoria mitu Eleazara Mieleńskiego i psychoanalityczna teoria filmu, istotna z perspektywy rozmytej intencji reżyserskiej Gradowskiego zdającego się tworzyć swoje dzieło między innymi z powodów chęci zastępowania *Akademii* wcześniejszego projektu niemożliwego do zrealizowania: planowanego filmu o Januszu Korczaku. Ważnym fragmentem rozważań jest tu również refleksja nad wpływem nieobecności znakomitego operatora, Zygmunta Samosiuka, na pracę nad kolejnymi częściami trylogii o Panu Kleksie: czy wieloosobowa i zróżnicowana praca scenografów zaangażowanych przez Gradowskiego była w tym przypadku w stanie zastąpić dzieło uznanego operatora Wajdy, Szulkina czy Borowczyka?

## Akademia Pana Kleksa z innej perspektywy. U źródeł koncepcji filmu dziecięcego Krzysztofa Gradowskiego

KAROL SAMSEL

### Summary

The sketch is an attempt at a new reading of the genetic and biographical contexts that fit into the idea of Krzysztof Gradowski creating *Academy of Mr Kleks* (release date: January 30, 1984), and then the subsequent parts devoted to the adventures of the title protagonist of Jan Brzechwa's novel. The basic tools of the film's hermeneutical "re-reading" are the Eleazar Mielecinski's theory of myth and the psychoanalytic theory of film, important from the perspective of Gradowski's blurred directorial intention: he seems to create his work also because of the desire to replace with the *Academy* the issues of earlier impossible project: the planned film about Janusz Korczak. An important part of the considerations here is also a reflection on the impact of the absence of the excellent cinematographer, Zygmunt Samosiuk, on the work on the next parts of the trilogy about Mr Kleks: was the multifaceted and diversified work of scenographers engaged by Gradowski able to replace the work of the recognized cinematographer Wajda, Szulkin or Borowczyk in this case?

## Akademia Pana Kleksa z innej perspektywy. U źródeł koncepcji filmu dziecięcego Krzysztofa Gradowskiego

KAROL SAMSEL

1

Zastanawiało mnie, że w pewnych okresach pojawiają się wybitne indywidualności, ludzie, którzy potrafią wokół siebie skupić dzieci, a dzięki wzajemnym kontaktom – tworzyć wzory i postawy funkcjonujące potem w szerokich zbiorowiskach społecznych. Wbrew pozorom wielu jest takich ludzi, ale ja myślałem wówczas o Januszu Korczaku i o nim chciałem zrobić film. Miał to być mój debiut fabularny. Dowiedziałem się jednak, że temat wzięt na warsztat Aleksander Ford i musiałem zrezygnować. Zacząłem więc szukać w literaturze podobnego przykładu: wychowawca, człowiek bez reszty oddany dzieciom i otaczająca go gromada. Przypomniałem sobie z dzieciństwa *Akademii Pana Kleksa*, która zawiera model takiej sytuacji. Oczywiście w innym wymiarze. W wymiarze bajkowym, a jednak w swojej wymowie bliskim temu, o co mi chodziło<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> K. Gerber, E. Sadowska, Gość „Kierunków”. Krzysztof Gradowski, reżyser filmowy. *Odwijać nitkę czasu...*, „Kierunki” 1984 nr 15, s. 10.

Przywoływany fragment wypowiedzi Krzysztofa Gradowskiego pochodzi z 1984 roku. Jest częścią wywiadu przeprowadzonego z filmowcem przez Krystynę Gerber oraz Elżbietę Sadowską na łamach „Kierunków”. Film Aleksandra Forda o Korczaku, o którym tu mowa, powstał już dekadę wcześniej i nosił tytuł *Jest pan wolny, doktorze Korczak* (reż. A. Ford, premiera światowa: 10 kwietnia 1975 roku). Trudno powiedzieć, kiedy Gradowski o nim usłyszał po raz pierwszy. Wydaje się, że bardzo późno, skoro utwór filmowy wyprodukowany w 1974 roku pokrzyżował mu plany debiutu jeszcze dziesięć lat później, a zatem – w 1984 roku. Pomimo wszystko – kuriozalne nieco wyznanie reżysera na łamach „Kierunków” wydaje się wartościowe w badaniach nad *Akademią Pana Kleksa* (premiera: 30 stycznia 1984) z wielu względów. Nade wszystko dlatego, że powieści Jana Brzechwy w (przecież zupełnie bezpretensjonalnej) interpretacji Gradowskiego przypisywany jest kluczowy „misyjny” cudzysłów i źródłostów: „korczakowski”. Mianowicie – Kleks jest surrealistycznym „korczakowskim” pedagogiem. To, oczywiście wariacja, wariacja fabulizacyjna, jednak „w swojej wymowie bliska temu, o co mi chodziło [w związku z Korczakiem]” – przyznaje w wywiadzie Gradowski.

Niebywale ryzykowne, chociaż też niepomierne zdumiewające konkluzje dawałoby postawienie *Akademii Pana Kleksa* obok wspomnianego tutaj filmu Forda (a więc *Jest pan wolny, doktorze Korczak*, 1974) bądź późniejszego filmu Andrzeja Wajdy (*Korczak*, reż. A. Wajda, premiera: 6 maja

1990 roku), następnie zaś odczytanie tego szeregu w duchu kulturowej teorii baśni sformułowanej przez Eleazara Mioletinskiego<sup>2</sup>. W dość dużym uproszczeniu można by rzecz ująć następująco: oto rozpalający wyobraźnię mit o Korczaku (uwaga, mowa o micie filmowym, nie zaś o micie pierwotnym i rytualnym, jak to było u Mioletinskiego) ześlizguje się w swoją paraboliczną niedostłowność, bo staje się baśnią, baśnią o Korczaku, właściwie bajeczną przebieranką, w której Korczak wraz ze swoim ideałem wychowawczym występuje w kolorowych szatach Kleksa. Praca fabulizacyjna może więc być u Gradowskiego w tym wypadku, to niewykluczone, pracą uprzystępniania mitu filmowego. W horyzoncie praktyk i decyzji twórczych, zwłaszcza tych, które legły u podstaw nadrzędnej reżyserskiej wizji *Akademii Pana Kleksa*, pomiędzy Januszem Korczakiem a Ambrozym Kleksem istniał co najmniej paralelizm. Jak wiele na to wskazuje, można go rozpatrywać jako paralelizm mit – baśń, ściślej paralelizm zejścia z poziomu mitu filmowego na poziom filmowej baśni. Mioletinski pisze:

Podstawowymi szczeblami przekształcania się mitu w bajkę są: derytualizacja i desakralizacja, osłabienie niezachwianej wiary w prawdziwość „zdarzeń” mitycznych, rozwój świadomej fikcji, utrata etnograficznej konkretności, zastąpienie mitycznych bohaterów zwykłymi ludźmi, czasu mitycznego – czasem bajecznym, nieokreślonym,

<sup>2</sup> Eleazar Mioletinski – rosyjski mitoznawca, badacz folkloru i literatury. Zajmował się analizą eposów, mitów i bajek, ich wzajemnego powiązania oraz występujących w nich motywów.

[...] przeniesienie uwagi z losów zbiorowych na indywidualne i z kosmicznych na społeczne<sup>3</sup>.

*Akademia* „derytualizowaną” opowieścią o Korczaku? Albo opowieścią „desakralizowaną”? Nie wiem, czy nie mocniej ujmując – *Akademia* opowieścią wypierającą wszystkie zbiorowo-kosmiczne wymiary opowieści o Korczaku na rzecz tych „namacalnych”, a zatem indywidualno-społecznych? Ryzykowne ujęcie? Na pewno, ale czy nie słuszne, skoro jeśli przyjąć, że gdzieś w tle ekranizacji Brzechwy jest jednak Korczak, to przyjąć wypada także właśnie to, co zostało powiedziane, a więc, że nie wybrzmiewa nic, co byłoby „korczakowskim” mitem – „zbiorowym” oraz „kosmicznym”. Przekładając to na język bliższy doświadczeniu, nie pojawia się w *Akademii Pana Kleksa* – w odróżnieniu od mitycznych opowieści filmowych Forda i Wajdy – problematyka metafizyczna, właściwa mitologiom, przynajmniej w przekonaniu Mioletinskiego. To jednak naturalne, skoro Gradowski tworzy film, który w teorii autora *Poetyki mitu* jest przede wszystkim bajką czarodziejską. Nie od rzeczy byłoby zatem może przypomnieć, że na poziomie strukturalnym „filmowy mit” o Korczaku (realizowany przez Forda i Wajdę) i „filmowa bajka czarodziejska” o Korczaku (jeżeli za taką rzeczywiście można by uznać *Akademię Pana Kleksa*) – to w pewnym sensie jedno i to samo. Mioletinski ujmuje sprawę w sposób następujący:

<sup>3</sup> E. Mioletinski, *Klasyczne formy mitu i ich odbicie w folklorze narracyjnym. Mit, bajka, epos*, [w:] tegoż, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 326.

W folklorze społeczeństw archaicznych mit i bajka mają identyczną strukturę morfologiczną w postaci łańcucha strat i nabytków rozmaitych wartości kosmicznych bądź społecznych. W bajkach szczególnego znaczenia nabierają ogniwa pośrednie, w postaci szelmostw zoomorficznych łotrzyków (bajki zwierzęce) lub prób, jakim zostaje poddany bohater [...]. Mit archaiczny lub „mitologiczna bajka” występuje jako metastruktura w stosunku do klasycznej europejskiej bajki czarodziejskiej, w której zostaje ukształtowana trwała hierarchiczna struktura z dwóch, lub częściej – z trzech prób bohatera<sup>4</sup>.

W tym duchu, tj. jako zmodernizowaną i metafizyczną strukturę archaicznego mitu próby (prób) dałoby się odczytać *Korczaka Wajdy*, tak mi się przynajmniej wydaje. Wiele wskazywałoby też na to, że w podobnym duchu można by obejrzeć na nowo wcześniejsze o ponad piętnaście lat *Jest pan wolny, doktorze Korczak* Forda.

## 2

Gradowski podchodzi do projektu swojego filmu o Kleksie sumiennie. Chciałoby się powiedzieć – zgodnie z przykazaniami cechu dokumentalistów, z którego się wywodzi, jak przypomina w rozmowie dla „Kierunków”. Nie tylko jednak o sumienność tu chodzi, ale o pewien sznyt, etos uprawiania reżyserii uwrażliwiony na specyficznego odbiorcę i na społeczeństwo – w

sposób bezpośredni właśnie z dokumentalistyki wynikający:

Wyrosłem ze szkoły dokumentalnej. Od wczesnych lat interesowałem się tym, co korzeniami sięga w życie społeczne i potwierdzone jest wnikliwym obcowaniem z człowiekiem. Zawsze miałem na uwadze konkretnego adresata, do którego się zwracam. Nie chciałem tworzyć w próżni. Dlatego do tego, co robię, jest mi potrzebna społeczna akceptacja. [...] Są twórcy, kierujący się wyłącznie chęcią samookreślenia i potrzebą wypowiedzenia siebie. Mogą tworzyć dzieła znakomite, nawet cieszące się powodzeniem, ale bez wyraźnej troski o adresata. Dokument jednak jest dobrą szkołą respektowania potrzeb widowni, co w dzisiejszych czasach wydaje się konieczne<sup>5</sup>.

Choć to nieurzeczywistniony projekt filmowy o Korczaku zostaje wyróżniony przez Gradowskiego jako fundament pomysłu na *Akademię Pana Kleksa*, należałoby mimo wszystko podkreślić, że z drugiej strony – jak jeszcze gdzie indziej napomyka o tym młody reżyser – „o wyborze filmu dla dzieci jako pełnometrażowego debiutu fabularnego zdecydowały różne przyczyny. Przede wszystkim nie zaakceptowano mi sześciu scenariuszy filmów dla dorosłych”<sup>6</sup>. Nie chodziło więc jedynie o film o Korczaku? Gradowski dopowiada ten wątek odrobinę dalej:

<sup>5</sup> K. Gerber, E. Sadowska, *Gość „Kierunków”*. Krzysztof Gradowski..., dz. cyt., s. 10.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże, s. 331.

„Kiedy jakiś twórca ma przed sobą 10-letnią drogę przebijania się ze swoim scenariuszem – tak jak mnie się zdarzyło – trudno się dziwić, że zrezygnuje”<sup>7</sup>. Gdzieś więc przebiega granica między autokreacją Gradowskiego a jego doświadczeniem reżyserskim, będącym do pewnego momentu – nazywając sprawę zupełnie już po imieniu – doświadczeniem całkowitego odrzucenia... Granica ta jest wyraźna i – niejako uprzedzając fakty, zapowiem – przebiega na linii całościowej odpowiedzialności technicznej i merytorycznej za projekt. Nie byłoby całego misyjnego (i innowacyjnego jednocześnie) rozmachu *Akademii Pana Kleksa*, gdyby nie kompetencje organizacyjne i zdolność harmonizacji poszczególnych dyspozycji w ramach warsztatu samego Gradowskiego. Do pewnego stopnia przebija to w cytowanej już rozmowie dla „Kierunków”, gdy Gerber i Sadowska dopytują artystę, „czy spodziewał się takiego sukcesu”. Gradowski odpowiada na to pytanie z iście zawstydzającym wyczuciem konkretności, ale i świadomości prozaiczności potrzeb widzów. „Nie. Martwiłem się przede wszystkim o to, czy sale kinowe będą dostatecznie ogrzane”. „Film miał wejść na ekrany zimą”<sup>8</sup>, dopowiadał po chwili.

Owszem więc, antecedensem Kleksa może być Korczak, mało tego, możemy z tego wyznania Gradowskiego wyciągać bardzo daleko idące wnioski (idąc w tym wypadku chociażby za

Mieletinskim), nie wolno nam jednak zapominać, że *Akademia* (a wkrótce po niej jej cenione kontynuacje, czyli *Podróże Pana Kleksa* z 1985 [premiera: 5 lutego] i *Pan Kleks w kosmosie* z 1988 roku [premiera: 5 grudnia]) to „przedsiębiorstwo”, „fabryka” właściwie, gdzie funkcje zostały rozdzielone z dokładnością i pietyzmem, tak aby zapewnić ciągłość oraz swoistość całego surrealistyczno-baśniowego projektu. No może tu z jednym niezależnym od uważności reżysera wyjątkiem: do istotnego zaburzenia ciągłości trylogii Gradowskiego dochodzi niewątpliwie razem ze śmiercią Zygmunta Samosiuka, operatora realizującego *Akademię* (a wcześniej – jakże wszechstronnie i za każdym razem znakomicie – *Austerię*, filmy Piotra Szulkina, *Sprawę Gorgonowej*, *Dzieje grzechu*, *Hydrozagadkę*, a także – *Brzeziny*<sup>9</sup>). Samosiuk umiera na dwa miesiące przed premierą filmu, jego odczuwalny brak zaś Gradowski wydaje się rekompensować w kolejnych częściach trylogii „sposobem”, czasem wręcz dosyć mechanicznie, np. poprzez wzmoczoną i bardziej różnicowaną pracę scenograficzną. Silnie wybrzmiewa to w specjalnym albumie *Pan Kleks na ekranie* stanowiącym rodzaj autorskiego wprowadzenia Gradowskiego do świata filmu, zwłaszcza filmu dziecięcego. Nazwisko Samosiuka w „przewodniku” nie pada i to nieco znamienne

<sup>9</sup> *Austeria*, reż. J. Kawalerowicz, premiera światowa: październik 1982; *Sprawa Gorgonowej*, reż. J. Majewski, premiera światowa: 25 listopada 1977; *Dzieje grzechu*, reż. W. Borowczyk, premiera światowa: 20 maja 1975; *Hydrozagadka*, reż. A. Kondratiuk, premiera: 30 kwietnia 1971; *Brzezina*, reż. A. Wajda, premiera: 10 listopada 1970.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

nieobecność, zwłaszcza na tle obszernych podrozdziałów poświęconych pracy licznych scenografów Akademii oraz scenografów Podróży. Czy może to oznaczać, że Gradowski przedkłada pracę tych drugich nad pracę operatora? Wsłuchajmy się przez moment w charakterystyczne wyliczenie kolejnych obszarów pracy scenograficznej w obrębie projektu. Usłyszymy aż trzynaście nazwisk (!), z czego nazwisk „scenograficznych” *sensu stricto* naliczymy niewiele mniej, bo imponującą szóstkę:

Scenografię sceny snu Adasia Niezgódki opracowała Agnieszka Niżegorodcew z Krakowskiego Studia Filmów Animowanych, zabawne postacie piesków ze sceny przedstawiającej „psi raj” projektował Jan Kilian, a spacerowały one po miasteczku, zbudowanym aż w Jałcie (ZSRR) przez Władimira Duszina. Podobnie w Podróżach twórcą podwodnego królestwa Abetów był scenograf telewizyjny, Przemysław Lewandowski, natomiast podmorskie stwory i dziwolągi zaprojektował Jerzy Kalina. Brawurowa sekwencja lekcji „Kleksografii” w filmie *Akademia Pan Kleksa* i balet podmorskich stworzeń zrealizowane zostały przez animatora Jana Steliżuka, dekoratorem wewnątrz był Bogusław Mozer, dekoratorem sekwencji trikowych – Aleksander Brzostowski, twórcą i animatorem lalek – Wacław Lipiński.

[...] Scenograf Akademii Jerzy Skrzepiński, autor pomysłu gmachu Akademii, otaczającego go parku oraz wnętrza (zbudowanego zresztą w hali łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych) miał zadanie najtrudniejsze. Zrobił pierwszy krok na

drodze do przełamania stereotypu dotychczasowych ilustracji Jana Brzechwy. Bogusław Mozer wyczarował królestwo księcia Mateusza i przystroił pałac Apolinarego Baja. Radziecki scenograf Anatoli Tierchow był twórcą projektu bram Bajdocji i ogrodów królewskich, Centrum Wielkiego Elektronika, wreszcie scenograf Andrzej Kowalczyk – kształtu plastycznego okrętu „Apolinary Baj” oraz królewskiego Batyskafu<sup>10</sup>.

### 3

Istnieje jednak jeszcze jeden powód, dla którego Gradowski przedkłada wieloaspektowe zdjęcia multiscenograficzne ponad pracę operatorską nieocenionego Samosiuka. To powód bardzo osobisty, powiązany z dzieciństwem spędzonym w wyniszczonej wojną stolicy (Gradowski to rocznik 43.). Być może także z tego powodu reżyser *Akademii Pana Kleksa* powołuje się w wywiadzie „Kierunków” na twórczość filmową Walta Disneya – jest wszak coś w projekcie Gradowskiego disneyowskiego – w tym samym stopniu, co antydisneyowskiego (Gradowski bowiem [„polski Disney”?] potrafi zachować w stosunku do disneyowskiego „molocho narracyjnego” stosowną porcję autonomii):

<sup>10</sup> Pracujący dla Gradowskiego scenografowie kolejnych części *Pana Kleksa* charakteryzowali się elastyczną interdyscyplinarnością. Przemysław Lewandowski dla przykładu „podczas studiów” miał „wykonywać projekt przedszkola dla NRD”. K. Gradowski, *Nie tylko scenografia, Scenograf Przemysław Lewandowski*, [w:] *Pan Kleks na ekranie. Przewodnik po filmach „Akademia Pana Kleksa” i „Podróż Pana Kleksa”*, Warszawa 1988.

Pamiętam swoje dzieciństwo w zrujnowanym śródmieściu Warszawy. Na wielkim rumowisku, w wyrwach wypełnionych wodą, fragmentach strzaskanych murów próbowaliśmy wyobrazić sobie tajemnicze groty, kaniony i sezamy. Była to próba kompensacji świata, dla którego nie było miejsca w tym smutnym pejzażu<sup>11</sup>.

Rozwijając wątek wspomnień i fascynacji Gradowskiego przenoszonych w specyficzne (w pewnym sensie sublimacyjne) uniwersum *Akademii*, można ruszać w głąb rozpoznanych freudowsko-lacanowskich. Nie chodzi tutaj jedynie o to, aby na Kleksa spoglądać jak na odwróconego Korczaka. Nawiązywanie do spustoszonej tużpowojennej Warszawy również nie jest w tym wypadku bez znaczenia – bo czy *Akademia Pana Kleksa* nie jest swojego rodzaju Warszawą – tyle że przedstawioną w niejkiej kryptoreprezentacji, tzn. w zgodzie z „regułami funkcjonowania dyspozytywu” – tak jak Kleks jest dla Gradowskiego „dyspozytywnym” Korczakiem? Bardzo celnie ujmuje rzecz Alicja Helman, wyjaśniając, na czym polega sublimacyjny charakter gruntownie „fabulizowanej” fikcjonalności, zwłaszcza kiedy staje się ona fikcjonalnością filmowaną i filmową – fikcją baśni filmowej:

Warunki projekcji, reguły funkcjonowania dyspozytywu, mechanizmy emocjonalne, które film uruchamia, sprawiają, że [...] niewiarygodność

bajki ulega zawieszeniu albo przynajmniej znacznemu osłabieniu. [...] Kino niejednokrotnie sięgało po mity, dokonując ich adaptacji i transformacji, w taki lub inny sposób zgodnej z duchem oryginału. Ale też uciekało się do bajkowej transkrypcji, dopisując szczęśliwe zakończenie historii Jazona i Medei lub Orfeusza i Eurydyki. *Jazon i Argonauci* Dona Chaffeya to film dla dzieci, redukujący cały dramatyzm do bajkowej formuły, w myśl której bohater osiąga swój cel, przechodząc zwycięsko serię prób<sup>12</sup>.

Być może to wypadnie mi uczynić finalną tezę niniejszego wywodu. Dyspozytywność... Właśnie ona wydaje mi się najbardziej zasadniczą cechą *Akademii Pana Kleksa*, a więc filmu najciekawszego wówczas, gdy brać go przez pryzmat kotwiczonych w utworze autoaluzji samego Gradowskiego. Może to owe autoaluzje determinują cały warsztatowy – disneyowski lub antydisneyowski – przepych, kto wie? I może to one wreszcie prowokują reżysera w opracowywaniu tematu do nieustannego „baletu scenograficznego”, a właściwie do „baletu scenograficzno-dekoratorsko-animacyjnego”? Szkoda, że przy owej kalejdoskopowości i feeryczności kolejnych przestrzennych inscenizacji w *Podróżach Pana Kleksa* i *Panu Kleksie w kosmosie* brakuje już wyczucia operatorskiego Samosiuka, jednak zignorowanie tej akurat materii to też część autorskiej koncepcji filmu dziecięcego Gradowskiego. Otóż, wydaje mi się,

<sup>11</sup> K. Gerber, E. Sadowska, *Gość „Kierunków”*. Krzysztof Gradowski..., dz. cyt., s. 10.

<sup>12</sup> A. Helman, *Baśń w świecie filmu*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, pod red. G. Leszczyńskiego, Poznań 2005, s. 114.

że w pierwszym rzędzie jest to film wracający do samego reżysera, w tym sensie film szczerzy w horyzoncie intencji. Spróbuję wyrazić się jaśniej. Wspominany kilkakrotnie już dyspozytyw, który Gradowski kieruje ku dzieciom, w geście prostolinijnej uczciwości, a także solidności – wpierw testuje na samym sobie. To w tej samozwrotności tkwi jedna z zupełnie podstawowych miar sukcesu *Kleksa* – trylogii filmowej, która zdominowała polski film dziecięcy lat osiemdziesiątych XX wieku<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> W odniesieniu do tak sformułowanej refleksji z całą mocą należałoby podkreślić, że tzw. psychoanalityczna teoria kina w dużej mierze jest teorią odbioru, a nie wytwarzania – oznacza to, że zogniskowana jest na widzu i przede wszystkim w ścisłym związku z nim uaktywnia cały swój metodologiczny potencjał. Jak orzeka Łucja Demby, „fundamentem teorii widza jest freudowsko-lacanowska koncepcja podmiotu”. W podobnej sytuacji reżysera wyposażonego w określoną „psychoanalityczną głębię” (takiego, jak Gradowski) wypadałoby badać może jako widza specjalnego rodzaju, widza-twórcę, organizatora, gospodarza sensów podobnego (co najmniej do pewnego stopnia) do Ecowskiego czytelnika modelowego? Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia realności w kinie*, „Estetyka i krytyka” 2000 nr 1, s. 50. W związku z tym zob. także: U. Eco, *Czytelnik modelowy*, tłum. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987 z. 2, s. 287-305.