

WOKÓŁ NARODOWYCH STEREOTYPÓW

13

E R O I C A

ANDRZEJ MUNK

OSTRY FILM ZAANGAŻOWANY

JULIAN ANTONISZ

WOKÓŁ NARODOWYCH STEREOTYPÓW

Stereotyp narodowy to funkcjonujący w świadomości potocznej, uproszczony, utrwalony i zabarwiony wartościująco obraz rzeczywistości, odnoszący się do narodów i grup etnicznych. Odzwierciedlone w stereotypach sposoby strukturywania świata przyjmują często charakter opozycji binarnej: „obcy” – „swój”, w której znajdują wyraz zbiorowe uprzedzenia i resentymenty. To, co „nasze”, waloryzowane jest dodatkowo, to, co „obce” – ujemnie. W utworach utrzymanych w konwencji groteski ten schemat często ulega zakłóceniu. Podstawową cechą stereotypu jest niepodatność na wpływ zmieniających się warunków historycznych i społeczno-kulturowych. Decyduje o tym specyficzna relacja pomiędzy warstwą rzeczywistą a wyobrażeniową. O trwałości stereotypu przesądza dominacja elementu emocjonalnego nad racjonalnym. Stereotypy narodowe znajdują odbicie w ideologiach kształtujących światopogląd jednostek i zbiorowości. Filmy powstające w obrębie określonego systemu produkcji wyrażają ideologię dominującą. Jako zjawisko należące do kultury masowej kino stabilizuje i powiela stereotypy, przyczyniając się do ich petryfikacji. Niekiedy czyni w to sposób niezauważalny, maskując nacechowane ideologicznie stereotypy za pomocą skonwencjonalizowanej formy przekazu.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych film stał się medium społecznej debaty. Dzięki sile artystycznego wyrazu i randze podejmowanych problemów seanse najwybitniejszych dzieł twórców polskiej szkoły filmowej, a w latach siedemdziesiątych kina moralnego niepokoju, przerażały się w zbiorową psychodramę z „rozdrapywaniem ran”. Wnikliwa lektura nawet *stricte* demaskatorskich filmów ujawnia jednak ambiwalentny stosunek artystów do kwestii narodowych. *Eroica* Andrzeja Munka i *Ostry film zaangażowany* Juliana Antonisza w odmienny sposób dyskutują z zakorzenionymi w powszechnej świadomości stereotypami. Filmy różnią się formą artystycznego przekazu, tonacją emocjonalną i skalą analizowanych zagadnień. Dzieło Munka, poprzez czytelne odwołania do polskiej tradycji romantycznej, należy odczytywać w perspektywie „długiego trwania”. Krótkometrażówka Antonisza dotyczy zjawiska (pozornie) marginalnego, lecz w istocie ilustrującego fundamentalny dla tożsamości narodu problem uczestnictwa w kulturze. Tym, co łączy tak skrajnie różne realizacje, jest groteskowa wizja rzeczywistości społeczno-politycznej, a także wyczuwalna w postawach obu twórców ironia, umożliwiająca zbawienny dystans wobec stereotypów polskości.



ANDRZEJ MUNK

Reżyser filmowy i teatralny, scenarzysta, operator, współtwórca polskiej szkoły filmowej, wykładowca PWSF w Łodzi (1957-1961); urodzony w 1921 roku w Krakowie, zginął w wypadku samochodowym w 1961 roku. Studia filmowe na Wydziale Operatorskim, a następnie na Wydziale Reżyserii PWSF w Łodzi ukończył w 1951 roku. Zadebiutował w 1949 roku dokumentalnym filmem *Sztuka młodych*. Pracował w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych, początkowo jako operator, a następnie reżyser krótkich form dokumentalnych, utrzymanych w estetyce socrealistycznej (*Nauka bliżej życia*, *Kierunek Nowa Huta*, *Poemat symfoniczny „Bajka”*, *Pamiętniki chłopów*). Po 1955 roku Munk coraz wyraźniej skłania się ku fabule, cze-

go dowodem jest *Błękitny krzyż* – ostatni projekt zrealizowany w Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Od *Człowieka na torze* (1956) rozpoczyna kilkuletnią współpracę ze scenarzystą Jerzym Stefanem Stawińskim. Przełomowym dziełem w twórczości Andrzeja Munka okazała się *Eroica* (1957) – jedno z najwybitniejszych dzieł polskiej szkoły filmowej. Kolejnym dziełem miała być *Pasażerka* według scenariusza Zofii Posmysz, prace nad filmem przerwała jednak tragiczna śmierć reżysera. Zrealizowane przez Munka fragmenty zostały zmontowane przez Witolda Lesiewicza i zaprezentowane publiczności w 1963 roku. Wybrana filmografia: *Błękitny krzyż* (1955), *Człowiek na torze* (1956), *Eroica* (1957), *Zezowate szczęście* (1959), *Pasażerka* (1961-1963).

JULIAN ANTONISZ

Artysta plastyk, scenarzysta, twórca eksperymentalnych filmów animowanych, kompozytor, wynalazca i konstruktor „maszyn filmowych” wykorzystywanych do realizacji filmów non-camerowych; urodzony w 1941 roku w Nowym Sączu, zmarł w 1987 roku w Lubieniu. Współzałożyciel krakowskiego Studia Filmów Animowanych. W 1965 roku ukończył Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zadebiutował w 1967 roku filmem animowanym *Fobia*.

W 1977 roku wyreżyserował *Słońce – film bez kamery*; premierze filmu towarzyszył manifest, w którym sformułowano koncepcję obrazu powstającego na taśmie bez użycia kamery (non-camera). W latach 1981-1986 zrealizował dwanaście odcinków *Polskiej Kroniki Non-camerowej*. Wybrana filmografia: *W szponach seksu* (1969), *Jak działa jamniczek* (1972), *Ostry film zaangażowany* (1979), *Pan Tadeusz. Księga I. Gospodarstwo* (1980), *Światło w tunelu* (1986).

EROLICA

ROK PRODUKCJI
PRODUKCJA
REŻYSERIA
SCENARIUSZ
ZDJĘCIA
MONTAŻ
MUZYKA
OBSADA

1957
ZESPÓŁ FILMOWY „KADR”
ANDRZEJ MUNK
JERZY STEFAN STAWIŃSKI
JERZY WÓJCIK
JADWIGA ZAJICEK
JAN KRENZ
EDWARD DZIEWOŃSKI (DZIDZIUŚ
GÓRKIEWICZ), LEON NIEMCZYK (OFICER
WĘGIERSKI), KAZIMIERZ RUDZKI
(PORUCZNIK TUREK), TADEUSZ
ŁOMNICKI (PORUCZNIK ZAWISTOWSKI),
JÓZEF NOWAK (PORUCZNIK KURZAWA),
JÓZEF KOSTECKI (PORUCZNIK ŻAK)
80 MIN

CZAS TRWANIA

SCHERZO ALLA POLACCA (NOWELA I)

W Warszawie wybucha powstanie. Dwidzius Górkiewicz w popłochu opuszcza stolicę, by skryć się w podwarszawskim Zalesiu. W domu zastaje Istvana, oficera z rezydującego w pobliżu oddziału węgierskiego. Węgrzy są skłonni wspomóc powstańców, ale stawiają pewne warunki. Dwidzius podejmuje się pertraktacji z dowództwem. Podczas jednej z wypraw zostaje omyłkowo uznany za szpiega i podany przesłuchaniom. Zwolniony z aresztu, po całonocnej pijatyce, cudem przedostaje się do Zalesia, by przekazać Węgom ostateczną decyzję. Fiasko negocjacji nie pozostawia złudzeń co do dalszych losów powstania. Dwidzius decyduje się wrócić do walczącej Warszawy.

OSTINATO LUGUBRE (NOWELA II)

Do niemieckiego obojgu dociera kolejna grupa polskich żołnierzy. Nowicjuszom trudno odnaleźć się w zrytualizowanej i zhierarchizowanej rzeczywistości obozu. Presji nie wytrzymuje porucznik Żak, wystawiając się na pewną śmierć, ginie od strzału wartownika. Wśród żołnierzy krąży opowieść o brawurowej ucieczce porucznika Zawistowskiego. Jedyne ta legenda jest w stanie skonsolidować skłóconą społeczność obozową. Pewnej nocy jeden z grupy nowo przybyłych, porucznik Kurzawa, odkrywa tajemnicę Zawistowskiego. Mityczny bohater nie uciekł, lecz ciężko chory i załamany psychicznie ukrywa się na poddaszu.

OSTRY FILM ZAANGAŻOWANY

ROK PRODUKCJI	1979
PRODUKCJA	STUDIO FILMÓW ANIMOWANYCH W KRAKOWIE
REALIZACJA	JULIAN ANTONISZ
REPROJEKCJA	KRZYSZTOF STAWOWCZYK, MAREK DUMNICKI
MUZYKA	JULIAN ANTONISZ
ŚPIEW	ANIELA JASKÓLSKA
CZAS TRWANIA	7 MIN

Film w żartobliwej, animowanej formie przedstawia opowieść o zaniku życia kulturalnego w pewnym dużym mieście z powodu decyzji o likwidacji ulicznych kiosków plakatowych. Inicjatywa przedsiębiorczej

emerytki zostaje ukarana odgórnie, a legislacyjne zapędy urzędników państwowych przyczyniają się do zamknięcia kin, teatrów i sal koncertowych, a także – do wzrostu alkoholizmu wśród mieszkańców.

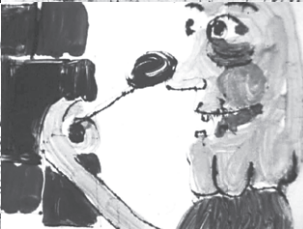
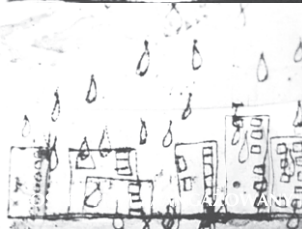
FILM



TEATR



CYR



SCENARIUSZE ANALIZY FILMOWEJ

E R O I C A

Premiera *Kanału* Andrzeja Wajdy w 1957 roku otworzyła nowy rozdział w historii polskiej sztuki filmowej. Podjęcie tematu powstania warszawskiego w dużej mierze umożliwiły artyście wydarzenia Października '56. Jednym z aspektów popaździernikowej odwilży była bowiem liberalizacja cenzury. Istotnym elementem ówczesnej polityki okazała się (częściowa) rehabilitacja członków Armii Krajowej. Polityczne zaplecze powstania, a zwłaszcza podjęta przez Związek Radziecki decyzja o nieingerencji Armii Czerwonej w przebieg działań powstańczych (co w praktyce oznaczało nieuchronną klęskę), to fakty skutecznie eliminowane z oficjalnego dyskursu historycznego po 1945 roku. Tabuizowane fragmenty najnowszych dziejów Polski domagały się ujawnienia w niezafalszowanej przez propagandę postaci. Na uczciwy film o powstaniu czekali zwłaszcza ci, których ludowe państwo skazało na publiczny niebyt – żołnierze „zbrodniczego akowskiego podziemia”.

„Polacy – pisał Andrzej Wajda – będą chcieli widzieć w powstaniu nie zmarowane życie swoich najbliższych i najdroższych, ale pewien sens”. Wywołująca kontrowersje dantejska wizja powstania (zamiast spodziewanej paradokumentalnej rekonstrukcji) nie mogła zaspokoić dwóch fundamentalnych potrzeb odbiorczych: faktografii i konsolacji.

Jakby na przekór społecznemu zapotrzebowaniu Wajda zrealizował dzieło kreacyjne i symboliczne, poprzez wielość odwołań plastyczno-literackich osadzone w szerokim kontekście kulturowym. Autor *Kanału* zainicjował dyskusję z bohaterskim mitem powstańczym, któremu groziło przekształcenie w narodowy stereotyp. Wbrew tradycji nakazującej interpretować powstanie jako kolejne ogniwo w łańcuchu patriotycznych zrywów wolnościowych (insurekcja kościuszkowska, powstanie listopadowe i styczniowe) wydobyl fatalizm „polskiego losu” i *stricte* ludzkie – nie zawsze kryształowo czyste – motywy działań postaci.

Szkoła polska, jako pewna formacja artystyczna, była strukturą o charakterze dialogowym. Powstające w jej obrębie filmy dyskutowały nie tylko z ugruntowanymi w zbiorowej świadomości stereotypami, lecz także ze sobą nawzajem. Inicjatorem tej „wewnętrznej” strategii był Andrzej Munk. *Eroica* – zauważa Marek Hendrykowski – „wchodzi w fascynujący polemiczny dyskurs z wizją zaproponowaną przez poprzedników (mowa o *Kanał* Wajdy), uruchamiając dialogowy aspekt dalszego rozwoju szkoły polskiej”. Znamiennym przykładem takiego dialogu jest także debiutancki *Krzyż Walecznych* Kazimierza Kutza, wymierzony w Wajdowski *Popiół i diament* (podobny zamiar przyświecał śląskiemu twórcy rów-

niez podczas realizacji *Nikt nie woła*). W trzeciej noweli *Krzyża Walecznych* zakwestionowany został imperatyw postępowania wedle wzorców obowiązujących w okresie okupacji. W nowej, powojennej rzeczywistości narzucona przez ogół konieczność dochowania wierności czyni z młodej wdowy po bohaterskim dowódcy ofiarę „polskiej Formy”. Tradycja staje się systemem opresji wymierzonym w ludzki instynkt życia.

Po instytucjonalnym zamknięciu szkoły polskiej (w wyniku uchwały Komitetu Centralnego PZPR opublikowanej w czerwcu 1960 roku) nadal powstają dzieła dokonujące obrachunku z narodowymi stereotypami. Najwybitniejszym filmem tego okresu jest *Salto* Tadeusza Konwickiego z 1965 roku. Zmistyfikowany, złożony z fragmentów cudzych „polskich losów” życiorys głównego bohatera *Salta* wpisuje się w schemat zdiagnozowanego przez Konwickiego „kompleksu”. Kowalski-Malinowski ujawnia jednoznacznie romantyczny rodowód swej biografii, ale w tym przypadku nawiązuje ona do romantycznego mitu w formie zdegradowanej. W zakończeniu filmu obnażony zostaje fałsz „cierpienia za miliony” – prorok okazuje się kłamcą i uzurpatorem, który ośmielił się sięgnąć po konradowski „rząd dusz”. Podobnie jak w Gombrowiczowskim *Trans-Atlantyku* finałowa rozprawa z rodzimymi mitami dokonuje się tu w hipnotycznym transie chocholego tańca. W rezultacie narodowych egzorcyzmów następuje wyzwolenie postaci uwięzionych w ojczyznianych („wdowa po ułanie”, „weteran wszystkich frontów”) stereotypach.

W tym samym 1965 roku na ekrany kin weszły *Popioły*. Dekonstruujący stereotyp walki „za naszą i waszą wolność” obraz *Wajdy* stanowił wyrazistą odpowiedź na legendotwórcze aspiracje formacji Mieczysława Moczała, odzwierciedlone w takich filmach jak *Barwy walki*. W omawianym okresie dyskusję kontynuuje *Westerplatte* Stanisława Różewicza z 1967 roku. W oszczędnej, paradokmalnej formie ujęta została istota konfliktu pomiędzy pragmatyczną racją rozumu (nakazującą kapitulację) a heroiczną racją tradycji (i wynikającego z niej imperatywu „walki do ostatniej kropli krwi”). Do utrwalonych w zbiorowej świadomości stereotypów odwołał się Różewicz także w filmie *Romantyczni*. Procesowi demitologizacji poddany został paradygmatyczny w polskiej kulturze symbol szlacheckiego dworu, „co żywi i broni”. Jakby z *Przedwiośnia* czy *Ferdynurka* zaczerpnął reżyser obraz „celebrującej szlacheckość” i pograżonej w bierności wielkopańskich rozrywek „ojczyźnianej oazy spokoju”. Bolesna wivisekcja romantycznego stereotypu dworskowego dokonała się poprzez konfrontację odmiennych sposobów przeżywania sprawy polskiej.

Tradycję polskiego kina nieufności podejmują twórcy debiutujący w latach 60. (*Rysopis*, a zwłaszcza *Bariera* Jerzego Skolimowskiego) i 70. Do wydarzeń, które stały się częścią narodowej mitologii, powraca w swoich filmach Filip Bajon. W *Wizji lokalnej 1901* (1981), polemicznej wobec zmitologizowanej (w powieści *Szyfrowe prace* Żeromskiego czy filmie *Młody las* Lejtesa) wersji historii strajku

dzieci we Wrześni, przyjętą przez Bajona metodą dekonstrukcji stereotypu była obiektywna, zdystansowana perspektywa oglądu. Odmianą strategię zastosował reżyser w *Poznaniu '56* (1996). Manifestacyjnie subiektywny, asocjacyjny sposób relacjonowania historii umożliwił przeniesienie akcentu z dokumentalnej rejestracji zdarzeń na analizę procesu inicjacji. W filmie objawił się także inny, zewnętrzny wobec relacji bohatera-narratora punkt widzenia. To spojrzenie należy do autora dzieła, który porozumiewa się z widzami ponad swym dziecięcym bohaterem. Wolnościowy zryw postrzegany jako chaos racji, postaw i działań to wizja bezradnego intelektualisty – jakby jednego z profesorów rekonstruujących przebieg zajęć przez szybę pociągu uwięzionego na kolejowej bocznicy. Kluczowym wątkiem filmu Bajona jest także, prowokacyjne w kontekście rodzimej tradycji patriotycznej, ujawnienie pragmatycznych i *stricte* ekonomicznych motywów kierujących strajkującymi robotnikami.

Rozprawę z „polską Formą”, tym razem w duchu historiozofii Gombrowicza, przeprowadził Janusz Zaorski w *Jeziorze Bodeńskim* (1986) według powieści Stanisława Dygata. Bohater filmu to kolejna inkarnacja Józia z *Ferdydurke*. Pozbawiony tożsamości, w relacjach z innymi przybiera pozę „prawdziwego Polaka”, potomka narodu wieszczów. Oczarowanej Francuzce tłumaczy „polskość”, wywodząc jej istotę z romantycznej literatury: „«Polskość» to jest coś, czego nie ma i nigdy nie było, a co zostało stworzone, żeby Polacy nie zwariowa-

li. Niestety, owo szlachetne zamierzenie osiągnęło skutek wręcz przeciwny do oczekiwanego. Tak więc trzej wieszczowie ze swym patronem mogą służyć sprawom najwznioślejszym, jak równie dobrze, a może nawet lepiej, najbardziej małostkowym i najbardziej interesownym”. Forma determinuje egzystencję bohatera, a próba ucieczki „z Gębą w rękach” kończy się, jak zawsze, klęską. W strukturze *Jeziora Bodeńskiego* zawarte są liczne tropy kulturowe. Śmierć Roullot wśród ogłuszającej radosnej wrzawy wywołuje nieuchronne skojarzenia z samobójstwem porucznika Żaka w *Eroice* – zbliżenie na szeroko otwarte, znieruchomiałe nagle oczy zmarłego to wręcz ikonograficzny cytat z filmu Munka. Do *Eroiki* nawiązują także motyw bohaterskiej ucieczki, którą podejmuje we śnie bohater Zaorskiego. W *Jeziorze Bodeńskim* poruszony został problem heroizmu jako obowiązku narzucanego przez Formę. Bohater, przebudzony z sennego koszmaru, w którym dotarł na szczyt Mont Blanc, by zadeklamować monolog Kordiana, stwierdza z ulgą: „Stąd nie można uciec”. A w tle usłyszymy jeszcze syrenę Gombrowiczowskiego transatlantyku.

Bohaterstwo sprowadzone do kabotyńskiego gestu i dramat wynikający z niemożności sprostania własnej legendzie to tematy podjęte wcześniej przez Wojciecha Hasa w filmie *Jak być kochaną* (1963). Po latach powróci do nich Jan Jakub Kolski w autorskiej adaptacji *Pornografii* (2003) Witolda Gombrowicza. Mechanizmy kreowania heroicznej legendy ujawnił z kolei Kazimierz Kutz

w *Zawróconym* (1994). Transformacja gorliwego członka systemu inwigilującego środowisko „Solidarności” w bohatera ruchu oporu ma u Kutza charakter groteskowy, dokonuje się bowiem wyłącznie przez przypadek i wbrew woli zainteresowanego. Tytułu filmu stanowi ironiczny komentarz do historii Tomasa Siwca, który nie został zgodnie z patriotycznym stereotypem nawrócony na „właściwą” wiarę, lecz „zawrócony” z drogi obiecującej kariery w szeregach partii. Można zaryzykować tezę, iż tak przewrotna interpretacja stereotypu bohatera narodowego wywodzi się z ducha Munkowskiej *Eroiki*.

POWSTAŃCZY STEREOTYP

Eroicę otwiera zaskakujące ujęcie. W planie półśrednim widoczny jest na ekranie odwrócony plecami do widza mężczyzna. Niecodzienny sposób filmowania zwraca uwagę na funkcję spojrzenia. Prowokuje do zadania pytania, z czyjej perspektywy oglądać będziemy przedstawione zdarzenia. Tradycyjny sposób ujmowania tematu powstańczego nakazywałby przyjęcie punktu widzenia bohaterских ofiar. Tymczasem Munk wybiera na medium swojej opowieści kogoś, kto od pierwszych chwil manifestuje postawę zdystansowaną. Taka postawa sprzyjać będzie ujawnieniu wszystkich absurdów nieludzkiej sytuacji, z którą bohater zostanie w filmie skonfrontowany.

Poczucie absurdu narasta od początkowej sekwencji filmu. Grupa powstańców bierze udział w musztrze. Nadlatujące niemieckie samoloty dostrzega wyłącznie Dzikus. Dopiero jego zdecydo-

wana interwencja przerywa regulaminowe ćwiczenia, odbywające się pod komendą dowódcy niezważającego na bombowe naloty. Bohater, zdając sobie sprawę z realności zagrożenia, porzuca powstańczy oddział i wraca do bezpiecznego azylu w podwarszawskim Zalesiu. A jednak „polski los” da o sobie znać, stawiając na drodze Dzikusia cały oddział gotowych do pomocy Węgrów. Odtąd towarzyszyć będziemy Dzikusowi w peregrinacjach stanowiących pretekst do rozprawy z powstańczymi mitami.

Groteskowy obraz powstania zbudował Munk ze stereotypów pochodzących z różnych źródeł. Umieszczone w nowym kontekście i poddane procesowi dekonstrukcji, stereotypowe ujęcia polskiej martyrologii budują zasadniczy sens wywodu. Konający bohater przywieziony do domu na chłopskiej furmance to motyw odsyłający wprost do tradycyjnej ikonografii powstania styczniowego. W *Scherzo alla polacca* zamiast rannego powstańca ujrzymy pijanego do nieprzytomności Górkiewicza. Kolejny stereotypowy obraz przywołuje najsłynniejsza scena *Eroiki*, w której nieświadomy grozy sytuacji Dzikus rzuca butelkę w niemiecki czołg. Ujęte w syntetycznym skrócie bohaterstwo warszawskich powstańców w interpretacji Munka zyskuje ironiczny wydźwięk. Zamiast oczekiwanej salwy pocisków bohatera osiąga jedynie salwa śmiechu, puentująca bełkotliwe błaganie o życie. Absurdalnie żalony jest nie tylko Dzikus poruszający się po zakłętym kręgu. Ukazane z jego pozycji (i poddane trzeźwemu osądowi)

powstanie jawi się jako chaos wiodący ku śmierci. Nieprzypadkowo w szczególnie dramatycznym momencie ocenę sytuacji utrudniają Dwidziusiowi gęste tumany pierza z rozprutych poduszek. Wartownicy strzegący strategicznych przyczółków karabinami pozbawionymi amunicji czy braku w łączności pomiędzy odciętymi od siebie dzielnicami Warszawy (przez radio tylko via Londyn) to zarejestrowane w mikroscenkach niekanoniczne oblicze dramatu. W wymiarze uniwersalnym ironia „polskiego fatum” dotyka ostatecznego (braku) znaczenia powstania dla przyszłych losów narodu. Ten gorzki wywód puentuje rozmowa pomiędzy Dwidziusem a Majorem, z której wynika, że Niemców z Warszawy usuną „oni”: stacjonujące po drugiej stronie Wisły wojska radzieckie.

Munkowska wizja powstania zbudowana jest na zasadzie dysonansu. W sposób typowy dla estetyki groteski tragizm łączy się z komizmem, absurd wzniosłością. Munk jest mistrzem lakonicznego stylu. W jednym ujęciu potrafi zawrzeć sens skomplikowanego dyskursu. Istotę groteskowego spojrzenia na rzeczywistość streszcza scena, w której Dwidzius wyklóca się z właścicielką ogromnego tobołu z żelastwem. W tle niemieccy żandarmi pojedynczą serią w plecy zabijają mężczyznę, który skorzystał z chwili nieuwagi i odłączył się od kolumny cywilów wyprowadzanych z płonącej Warszawy. Humorystyczny charakter pierwszego planu kontrastuje z dramatem gwałtownej, nieoczekiwanej śmierci. Śmierci do pewnego stopnia również absurdalnej, bo anonimowej, odartej z bohaterstwa.

Paradoksalnie, w rzeczywistości permanentnego zagrożenia życia, śmierć wydaje się czymś nierealnym. Dwidzius cieszy się „nadprzyrodzoną” przychylnością losu. Z każdej opresji, wbrew wszelkiej logice, wychodzi nietknięty. Przyjęta przez Munka olimpijska perspektywa dystansu pozwala, jak zauważa Bronisława Stolarska, traktować bohatera jako postać paraboliczną, a „pod strojem warszawskiego cwaniaczka dostrzec Hermesa, którego chroni boski immunitet nieśmiertelności”. (Konsekwencją wiary w to „życie wieczne” jest zrealizowany po latach przez Kazimierza Kutza *Straszny sen Dwidziusia Górkiewicza* przedstawiający dalsze dzieje postaci w powojennej Polsce). W finale *Scherzo alla polacca „nieśmiertelny bóg”* ucieka z arkadii do polskich Termopil. A wywód Munka zmierza do konkluzji, która przybiera jedynie dopuszczalną formę pytania. A zatem: „Dlaczego wracają?”

OBOWIĄZKI OFICERA W NIEWOLI

W strukturze *Eroiki* zwraca uwagę paralelizm rozwiązań formalnych. Zdystansowany, obiektywizujący punkt widzenia dominuje także w drugiej części filmu. Tym razem jednostkę zastępuje jednak grupa. Niekanoniczny jest wybór miejsca akcji. W zbiorowej świadomości gehennę Polaków w czasie II wojny światowej symbolizują kolczaste druty obozu. Hekatomba narodu zamknięta w jednym słowie: Oświęcim. W drugiej części *Eroiki* znajdziemy się za drutami, ale będzie to raczej „sanatorium” – chroniony konwencją genewską oflag dla polskich oficerów. Różnica dla zrozu-

mienia zamysłu Munka fundamentalna: „Tam ludzi w piecach palą, a tu pozwalają organizować festiwale”. Zewnętrzną perspektywę oglądu wyznacza sytuacja, w jakiej znaleźli się nowo przybyli do obozu żołnierze. Kamera towarzyszy grupie warszawskich powstańców (w której dostrzeżemy przez moment sylwetkę Majora ze *Scherzo alla polacca*) w chwili, gdy przekraczając po raz pierwszy bramę, wkraczają w klaustrofobiczną nierzeczywistość oflagu. Tę nierzeczywistość kreuje przede wszystkim specyficzny „czas więźniów”, dla których wojna skończyła się we wrześniu 1939 roku.

Nowicjusze zostają skonfrontowani ze wspólnotą zhierarchizowaną wedle reguł anachronicznego kodeksu honorowego. I tak, jak powstanie widziane z pozycji Dzidziusia jawiło się jako absurd, tak też absurdalna jest wizja obozu, do którego trafiają Kurzawa i Szpakowski. Pedantycznie rozdzielane porcje margaryny, warty przy zgromadzonych papierosach czy komunikacja między oficerami wyłącznie poprzez adiutantów to obrazy składające się na groteskowy portret mieszkańców oflagu. „Zupa w proszku, jajka w proszku i ludzie w proszku” – to lapidarna charakterystyka duchowej kondycji żołnierzy. Wbrew tradycji nakazującej szacunek dla wartości uporzędkowanych w triadzie: Bóg – Honor – Ojczyzna, w świecie za drutami *sacrum* zostało zdegradowane. Symbolem tej degradacji jest leżący krzyżem na kuchennej podłodze obłąkany „derwisz” (w części pierwszej czytelny znakiem nieobecnego Boga jest okaleczona przez pociski figurka Madonny z Dzieciątkiem).

Pocieszeniem jednostki nie może być także świadomość przeżywania klęski we wspólnocie. Przy zdrowych zmysłach utrzymuje więźniów nadzieja na kilkudniowy choćby pobyt w areszcie, bo to jedyne miejsce, gdzie człowiek zostaje sam. I z tego pragnienia samotności zrodzi się wstrząsający dramat porucznika Żaka. To właśnie Żak przed samobójczą śmiercią rzuci w twarz współtowarzyszom niedoli największą obelgę: „Wiem, że nikt z was nie będzie próbował ucieczki. Zawistowski był jeden”. Historią tej ucieczki żyje cała społeczność oflagu. W kolejnych wersjach przekazywanej z ust do ust opowieści zacierają się realia, zmieniają okoliczności. Ważny jest „fakt”, dzięki któremu uratowany został honor obozu. Istotne jest także artykułowane *expressis verbis* przekonanie, iż bohaterem może zostać jedynie ktoś wyjątkowy, obdarzony cechami, których próżno by szukać u zwykłych śmiertelników. W popularnych, stereotypowych reprezentacjach doświadczenia wojennego utrwalone zostało przekonanie, że „jak szczur” ukrywać się może wyłącznie wróg. Do tego właśnie stereotypu odwołał się Munk, skazując Zawistowskiego na wegetację i nieheroiczną śmierć. W tym kontekście na bohatera wyrasta nieefektywny, pozbawiony nimbu niezwykłości porucznik Turek. Ów pozornie cyniczny depozytariusz tajemnicy, który na końcu nie zawaha się zaryzykować życiem, by „nie zginęła legenda o poruczniku Zawistowskim”. Bo przecież „trzeba to zrobić dla niego. I dla nich”...

Munk zdekonstruował także inny stereotyp – „imperatyw wielkiej ucieczki”. Posłużył się w tym celu strategią polega-

jąca na ujawnieniu mechanizmów kreowania legendy. Wydobył na powierzchnię nienaturalność mitu jako wytworu służącego zaspokojeniu pewnych partykularnych potrzeb. W odniesieniu do społeczności obozu mit Zawistowskiego spełnia bowiem funkcję protezy – usprawiedliwia zbiorową niemoc jednostkowym wyjątkiem i zwalnia z obowiązku, którego ktoś dopełnił w naszym imieniu. A po śmierci Zawistowskiego, jak sugeruje ostatnie ujęcie *Eroiki*, wszystkie „polskie sprawy” toczyć się będą utartym torem, zakłęte w chocholim kręgu wiecznej niemożności.

DIALOG ZAMIAST DEKONSTRUKCJI

We wspomnieniach poświęconych twórcy *Eroiki* Andrzej Wajda przytacza epizod z okresu wspólnych studiów w Łódzkiej Szkole Filmowej. Na zebraniu koła naukowego Andrzej Munk miał zaprezentować własne stanowisko w kwestii filmu barwnego. Siedząc po lewej stronie stołu, dokonał miazdzącej krytyki zdjęć realizowanych w kolorze, po czym przesiadł się na stronę prawą, by równie przekonująco i racjonalnie wygłosić owego koloru obronę. W anegdotycznej formie streszcza się istota metody twórczej reżysera: unikanie konkluzywnych rozwiązań, prowokowanie widza do zadawania pytań, kontrapunkt i otwarta kompozycja dopuszczająca (dzięki równoważeniu argumentów i kontrargumentów) wielość odczytań.

„Powstanie – notuje w monografii artysty Marek Hendrykowski – w pamięci społecznej kojarzy się jedynie ze szczytnym heroizmem, obóz wywołuje litość dla jeń-

ców”. A zatem Munk kontestujący narodową mitologię czy Munk nieufny wobec stereotypów przekształcających dyskusję w monolog „jedynie słusznych” racji? Twórczość reżysera wpisać można w nurt tradycji rewizjonistyczno-szyderczej, z której wyrosły dzieła Gombrowicza, Różewicza, Borowskiego czy Mrożka. Dzidzius, który powraca do skazanej na śmierć Warszawy, to intelektualna prowokacja wobec myślącego odbiorcy. Munk wyjaśniał: „Chodziło nam o pokazanie, jak ogólna atmosfera bohaterzczyzny wpływa nawet na jednostki, które nie mają owej «kultury bohaterkiej», i czyni z nich bohaterów. (...) A końcowe przyłączenie się do powstania – to *katarsis*, czynnik oczyszczający”.

Czy w świetle tej deklaracji, irracjonalny akt odwagi oznacza pochwałę bohaterstwa (bohaterzczyzny) nieliczącego się z okolicznościami? Czy tylko takie impulsy są motorem sprawczym Historii? Decyzja Dzidziusia nie wynika wszakże z logiki opowieści. Jest sprzeczna z charakterem postaci, którą zdążyliśmy już trochę poznać. A jednak zostaje podjęta. Czy to aby nie „polska Forma” usidliliła w końcu skrzydlatego Hermesa, nakładając na pocziwe oblicze warszawskiego cwaniaczka gombrowiczowską Gębę? A scena wyprowadzenia zwłok Zawistowskiego? Ten groteskowy pogrzeb „bohatera”, wymuszający pytanie o znaczenie mitu dla wspólnoty poddanej (niezależnym od konkretnych uwarunkowań politycznych) represjom? Czy mit uprawomocnia zbiorową amnezję, dzięki której czujemy się wolni od zobowiązań wobec Sprawy? Czy przejawem „ucieczki

od wolności” nie jest w realnej egzystencji narodu zastępowanie rzeczywistych działań opowieściami o tychże działaniach? „Wszechobecność mitu – konkluduje Leszek Kołakowski – odsłania się w nieuchronnym czerpaniu z jego zasobów również w aktach, które z odtrącenia mitu czynią wartość”. A przecież Munk wydobyla także afirmatywny i kompensacyjny

aspekt mitu. Funkcję budującą społeczną tożsamość w momentach kryzysów. Pozwalającą przetrwać w nierzeczywistości. Mit przez pamięć o zakodowanych w nim wartościach ocala wspólnotę i chroni ją przed duchową degradacją. Nie przez przypadek świat przedstawiony *Eroiki* pozbawiony jest *sacrum*. Ale są w nim obecne mity.

OSTRY FILM ZAANGAŻOWANY

Film Juliana Antonisza powstał w 1979 roku. Moment realizacji ma istotne znaczenie dla ujawnienia ukrytych znaczeń utworu. Ironiczny tytuł filmu w sposób bezpośredni nawiązuje do zjawiska, które określiło charakter kultury drugiej połowy lat 70. W tym okresie doszła do głosu generacja artystów, których zasadniczym celem stało się – by użyć cytatu z pokoleniowego manifestu tamtych lat pióra Adama Zagajewskiego – dać wyraz „rzeczywistości nieprzedstawionej”. „Wskutek faktu – pisał autor w 1972 roku – że to, co jest, pozostaje nierozpoznane, samo istnienie rzeczywistości jest tylko połowiczne, kalekie, ponieważ istnieje, to znaczy być opisanym w kulturze”. Idąc za tym wskazaniem, kino lat 70. skorzystało ze strategii wypracowanej przez polską szkołę filmową – poprzez ujawnienie treści wypartych ze zbiorowej świadomości skłoniło odbiorców do udziału w psychoterapeutycznym seansie.

Podczas krakowskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1971 roku wyrażenie zaznaczyła swoją obecność grupa dokumentalistów tzw. Nowej Zmiany.

Z tego kręgu wywodzili się będą nawiąbytniejsi przedstawiciele kina dekady Gierka. W 1977 roku na polskie ekrany weszły dwa sztandarowe dzieła nurtu, które Agnieszka Holland określiła mianem „lokomotyw”: *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy i *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego. W tych i wielu innych filmach z kręgu kina moralnego niepokój artyści podejmowali problematykę etyczną, odwołując się do takich fundamentalnych pojęć filozoficznych jak prawda, wolność, odpowiedzialność, wierność. Chcieli jednocześnie realizować dzieła głęboko osadzone we współczesności. Programowym założeniem nurtu stało się łączenie dyskursu etycznego z estetycznym. W zakresie rozwiązań formalnych widoczna była inspiracja poetyką kina dokumentalnego. Dokumentalizm gwarantować miał uczciwość wypowiedzi artystycznej. Dzięki zabiegom uwierzytelniającym przekaz fikcyjność świata przedstawionego uległa osłabieniu. Zatarciu granicy pomiędzy filmem a rzeczywistością służyły liczne zabiegi intertekstualne. Manifestowaniu postawy krytycznej sprzyjał także maksymalnie zbliżony do mowy

potocznej język, jakim posługiwali się filmowi bohaterowie. Postulat elementarnej wiarygodności języka zdradzał nieufność artystów wobec „socjolektów polszczyzny pomarcowej”.

Krótkometrażówka Antonisza wpisuje się w krytykę kina moralnego niepokoju wyrastającą z przekonania, iż tworzyło ono lub umacniało stereotypy będące prostym odwróceniem stereotypów odrzucanej kultury albo też dokonywało aneksji pewnych symboli, mitów, wizerunków, jakoby oczyszczając je z nalotu komunistycznej ideologii. Antonisz podważył stereotyp artysty „zaangażowanego”, który bezkompromisowo rozprawia się z fasadową rzeczywistością PRL. W miejsce osadzonego w łatwo rozpoznawalnych realiach dyskursu etycznego zaprezentował publiczności „ostry” film animowany o likwidacji ulicznych kiosków plakatowych.

Za pomocą innowacyjnej metody animacji (non-camera) w radykalny sposób przewyciężony został imperatyw dokumentalnego zapisu świata. Film jest dziełem w pełni autorskim, kreatywnym, ze względu na technikę realizacji (obrazy malowane przez artystę bezpośrednio na taśmie celuloidowej) negującym rejestracyjny aspekt kina. Kamera jako uprzywilejowane narzędzie opisu świata zostaje wyeliminowana z procesu twórczego. Zgodnie z estetyką groteski ekran wypełniają monstrualnie brzydkie, zdeformowane postaci i obiekty. Rysunek jest maksymalnie uproszczony i schematyczny. Skomplikowane zależności społeczno-polityczne zostają odzwierciedlone za pośrednictwem konwencjonalnych symboli. Artysta ujmuje

rzeczywistość w syntetycznym skrócie. Nerwowy, pulsujący rytm obrazów kontrastuje z żartobliwo-ironicznym komentarzem muzycznym. Poprzez stylistycznie kaleki język melorecytacji (i jej celowo nieporadne, amatorskie wykonanie) Antonisz podejmuje także wątek lingwistyczny, obecny w różnych dziedzinach sztuki lat 70.

DYSTRYBUCJA KULTURY

Na płaszczyźnie fabularnej *Ostry film zaangażowany* podejmuje dyskusję z dwoma stereotypowymi ujęciami funkcji dystrybutora kultury pełnionej zwyczajowo przez elity intelektualne bądź powołane do tego instytucje państwowe. Pierwszy stereotyp wywodzi się z romantycznego mitu artysty-duchowego przewodnika. W sytuacji, gdy naród pozbawiony był własnej państwowości, a co za tym idzie – instytucji spełniających misję kulturową, to właśnie na artyście spoczywał obowiązek transmitowania kultury. Mit duchowego przywództwa mógł powstać jedynie w państwie, którego fenomen przez długie dziesięciolecia polegał na życiu w kulturze. Film Antonisza podważa zrodzony z tego mitu etos inteligencki, w którym zawarta jest teza o szczególnej roli warstwy społecznej tworzącej współczesne prądy umysłowe, życie kulturalne i naukowe, kierunki filozoficzne i polityczne programy, odpowiedzialnej przede wszystkim za całokształt ideologii narodowej, poziom świadomości społeczeństwa, kulturowane przezeń tradycje i wyznawane hierarchie wartości. W etosie inteligenckim mieści się także przekonanie, iż o randze, wartości i zakresie oddzia-



ływania określonych artefaktów kulturowo-artystycznych decyduje autorytet wybranych przedstawicieli elit: twórców, krytyków, luminary życia publicznego (w interesujący sposób dekonstruuje ten stereotyp kino Marka Koterskiego).

Drugi stereotyp odzwierciedla akcentowaną przez propagandę PRL kulturotwórczą funkcję państwa, które za pośrednictwem powołanych do tego instytucji gwarantuje każdemu obywatelowi nieograniczony dostęp do zasobów kultury. Postulat demokratyzacji form uczestnictwa w kulturze był istotnym elementem ideologii w socjalistycznej Polsce. Funkcję informacyjną (indoktrynacyjną) spełniały masowo dystrybuowane periodyki społeczno-publicystyczne. Dzięki „kulturalnej polityce państwa” przepływ informacji był kontrolowany i cenzurowany.

Ostry film zaangażowany ukazuje groteskową wizję peerelowskiej rzeczywistości, w której upadek kultury spowodowany został decyzją o likwidacji ulicznych kiosków. Jak się okazuje, o gwarantującym trwałość kultury udziale społeczeństwa w jej rozmaitych realizacjach decydują nie autorytety czy instytucje, lecz powszechna dostępność informacji:

„Teraz miasto puste
Ludzie w domu siedzą
Do kina nie chodzą
Bo o nim nie wiedzą”

Decyzja władz państwowych, wymierzona również w prywatną inicjatywę (wątek „przedsiębiorczej” emerytki ujawniający, na marginesie głównego wyводу, ekonomiczne warunki życia w ludowej ojczyźnie), ma wymiar apokaliptyczny:

„Rewaloryzują, rewaloryzują
A jak coś zrewaloryzują
To utną, skrócą, popsują, wyrzucą”
Animacja Juliana Antonisza polemizuje także ze stereotypowym, instytucjonalnym aspektem funkcjonowania tzw. rynku sztuki. Kontrolowany przez państwo obieg artystyczny skazuje twórców na prezentowanie swoich prac jedynie w wyznaczonych do tego celu przestrzeniach publicznych. Uliczne kioski umożliwiały rozpowszechnianie sztuki poza systemem galerijnym:

„Podobno ma Polska
Swą szkołę plakatu
Ale się go nie widzi
Bo nie ma gdzie wieszać”
Ostry film zaangażowany demaskuje stereotypy utwierdzone przez rozmaite, przynależące do odmiennych tradycji, dyskursy. Prowokacyjnie trywialna, zwłaszcza w kontekście kina moralnego niepokoju, forma wypowiedzi ujawniła podstawową cechę groteski, jaką jest brak aprobaty dla obowiązującego stanu rzeczy.





ZAGADNIENIA DO DYSKUSJI

- 1 Jaką funkcję w społecznej komunikacji mogą pełnić narodowe stereotypy?
- 2 Podaj znane przykłady stereotypów afirmatywnych.
- 3 Czy film animowany może być równorzędny wobec innych dyskursów narzędziem rozprawy z narodowymi stereotypami?
- 4 Dzięki jakim środkom w *Oстрым filmie zaangażowanym* dokonuje się przejście od konkretnego do metafory?
- 5 Realistyczna obserwacja czy szydercza deformacja? – obraz powstania warszawskiego w filmie Andrzeja Munka.
- 6 Wyjaśnij sens podtytułu *Eroiki – Symfonia bohaterska*.
- 7 Na czym polega terapeutyczne znaczenie analizowanych filmów?
- 8 Funkcja symboliki narodowej w *Eroice*.
- 9 Komentarz, monolog, dialog – rola słowa w *Oстрым filmie zaangażowanym* i *Eroice*.
- 10 Strategia dystansu jako narzędzie obiektywnego opisu rzeczywistości.

B I B L I O G R A F I A

Marek Hendrykowski, *Andrzej Munk*, Warszawa 2007

Aleksander Jackiewicz, *Groteska heroiczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 3
Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982

Mirosław Przyłipiak, *Kim jest dla nas Andrzej Munk?*, „Kino” 1994, nr 5

Bronisława Stolarska, *Zakładnicy nadziei*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17

Bartosz Żurawiecki, *Nie strzelać do baletnicy!* („*Eroica*” *Andrzeja Munka*) [w:]

Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego, pod red.: Małgorzaty Hendrykowskiej, Poznań 2000

Krzysztof Teodor Toeplitz, *Andrzej Munk: Antynomie racjonalizmu*, „Dialog” 1962, nr 4

Sabina Antonisz, *Jak działa jamniczek*, Kwartalnik „2+3D” 2004, nr 13

„Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19-20 (numer monograficzny poświęcony filmowi animowanemu)



**Filmoteka
Szkolna**

Projekt Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, finansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego.

Projekt objęty patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego, realizowany w ramach priorytetowego programu edukacji artystycznej.

www.filmotekaszkolna.pl

PRODUCENT WYKONAWCZY | Polskie Wydawnictwo Audiowizualne
PARTNER MEDIALNY | Telewizja Polska S.A.

LICENCJODAWCY FILMÓW:

Best Film Co Sp. z o.o.
ul. Czerniakowska 73/79, 00-718 Warszawa
www.bestfilm.pl

Filmoteka Narodowa
ul. Puławska 61, 00-975 Warszawa
www.fn.org.pl



Publikacja zawiera materiały audiowizualne chronione prawem autorskim. Wszystkie prawa autorskie i prawa producenta do nagranych utworów są zastrzeżone. Płyty DVD są przeznaczone wyłącznie do nieodpłatnego użytku edukacyjnego. Kopiowanie, rozpowszechnianie, publiczne odtwarzanie i nadawanie jest zabronione.

