

Człowiek wielotorowy

Munk był naczelnym socjologiem polskiego kina, zafascynowanym relacją, jaka zachodzi między jednostką a grupą. W jego filmach nie ma miejsca na prywatność.

Zgodnie z po wielokroć przywoływaną anegdotą, Andrzej Munk miał wygłosić swego czasu pogadankę o filmie barwnym dla studentów łódzkiej Filmówki. Zwracając się do jednej połowy sali, dokonał brutalnej krytyki taśmy kolorowej jako przekreślającej dotychczasowe zdobycze estetyczne kina i sprowadzającej wizualne środki wyrazu do wulgarnej pstrokacizny. Kiedy studenci wydawali się skutecznie przekonani, Munk – zwróciwszy się ku drugiej połowie audytorium – rozpoczął równie płomienną apologię filmowego koloru jako wielkiego kroku naprzód, zwiastującego nowe możliwości Dziesiątej Muzy.

Reżyser-zegarmistrz

Ta legendarna wolta stanowi coś więcej niż tylko efekciarski zabieg retoryczny, sugerujący jałowość wszelkiej estetycznej sofistyki (i niemożność operowania absolutami w dziedzinie sztuki). W istocie, zwrot dokonany przez Munka może być z powodzeniem czytany jako komentarz do jego własnej twórczości – unaocznienie techniki, jaką w subtelny sposób wykorzystywał w swoich filmach.

Technika owa zasadza się na budowaniu dynamicznych opozycji znaczeniowych, które są następnie na oczach widza żenione, nakładane na siebie, a czasem wręcz sprowadzane do wspólnego mianownika. Kim jest Dzidzius Górkiewicz z pierwszej noweli „Eroiki” (1957): tchórzem czy bohaterem? Porucznik Zawistowski z noweli drugiej, ukrywający się na poddaszu oflagu, byle tylko nie wyprowadzić z błędu wierzących w jego mityczną ucieczkę kompanów – to szarlatan czy mąż opatrnościowy? Piszczyk z „Zezowatego szczęścia” (1960) – pragmatysta czy oportunistą? Orzechowski z „Człowieka na torze” (1956) – wstecznik czy wybitny maszynista? Oświęcimska strażniczka Liza z „Pasażerki” (1961-63) – kat czy ofiara emocjonalnej manipulacji?...

Spośród wszystkich reżyserów Polskiej Szkoły Filmowej to tragicznie zmarły Munk pozostawił po sobie dorobek najbardziej spójny i – jak dotąd – całkowicie odporny na działanie czasu.

Zabrzmie to jak herezja, ale piszący te słowa jest głęboko przekonany, że pod względem siły reżyserskiej osobowości (mierzonej stopniem jednolitości tak zamysłów, jak i gotowych filmów), Munk jest reżyserem wybitniejszym od Andrzeja Wajdy. Geniusz tego ostatniego (co potwierdza wielu jego współpracowników) polega na twórczym otwarciu się na sugestie członków ekipy. Wajda często szuka filmu w trakcie kręcenia (udramatyzował nawet tę sytuację w wybitnym „Wszystko na sprzedaż”), co owocuje dorobkiem tyleż bogatym, co meandrycznym. Munk to z kolei przypadek reżysera-zegarmistrza, rozpisującego filmy na drobiazgowo partytury długo przed przystąpieniem do zdjęć.

O ile jednak Wajda doczekał się w naszym kraju licznych analiz, których autorzy przebadali jego dorobek wzdłuż i wszerz, o tyle o Munku napisano nad Wisłą zawstydzająco mało. Poza monografią Piotra Zwierzchowskiego poświęconą „Zezowatemu szczęściu” i zbiorówką WFDiF z połowy lat 60., polski czytelnik nie miał do niedawna możliwości sięgnięcia po zwartą, konkretną i zajmującą monografię jednego z najwybitniejszych (jeśli nie wprost – najwybitniejszego) reżysera w historii polskiego kina. Na całe szczęście dzięki wysiłkom Marka Hendrykowskiego sytuacja ta uległa zmianie.

Polski Jacques Tati

Ukazała się właśnie na rynku anglojęzyczna, rozszerzona wersja monografii Munka, jaką Hendrykowski zaprezentował polskim czytelnikom w roku 2007. Niemal równocześnie pojawiła się monografia samej tylko „Eroiki”, jaką Hendrykowski napisał na potrzeby dwujęzycznej serii „Klasyka kina”, firmowanej przez Wydawnictwo Naukowe UAM.

Hendrykowski posiada dwie cechy niezbędne u monografisty: cierpliwość i wnikliwość. Pionierskie badania archiwalne pozwalają mu na bezprecedensowy stopień szczegółowości faktograficznej –

począwszy od precyzyjnie omówionych losów poszczególnych członków rodziny Munka, aż do zrekonstruowanego (dosłownie!) sekunda po sekundzie tragicznego wypadku samochodowego z 20 września 1961 r. Sama cierpliwość archiwisty nie przesądza jednak o sukcesie monografii – to dzięki uważnej lekturze, jakiej Hendrykowski poddaje filmy swego bohatera, obydwie książki zyskują satysfakcjonujący wymiar poznawczy. Poznański filmoznawca zrezygnował z klasycznego układu rozdziałów, które stanowiłyby analizy filmów uporządkowanych chronologicznie. Zamiast tego czytelnik otrzymuje kompozycję igrzysk – chciałoby się powiedzieć – munkowską, z krótkimi rozdziałami pełniącymi funkcję interpretacyjnych fleszy, oświetlających coraz to nowe aspekty dyskutowanej twórczości.

Aspektów tych jest wiele, przy czym Hendrykowski nie stroni od technicznej strony omawianych dzieł – w istocie, jednym z najcenniejszych elementów obydwu prac jest wydobywanie na plan pierwszy technicznego perfekcjonizmu Munka, dotyczącego zwłaszcza strony dźwiękowej realizowanych przezeń filmów. Reżyser był melomanem (muzyczna struktura „Eroiki” nie jest bynajmniej przypadkowa), a Hendrykowski przeprowadza ponadto fascynującą paralelę między polskim twórcą a Jacques’em Tati – innym mistrzem totalnej kontroli nad wizualnym i dźwiękowym uniwersum.

Kino obywatelskie

Twórca „Pasażerki” jawi się u Hendrykowskiego jako człowiek zarazem genialny i pokorny, apodyktyczny i towarzyski, pochłonięty wizją filmowej doskonałości i potrafiący wizję tę komunikować otaczającym go współpracownikom. Wydaje się, że dzięki tym publikacjom upadnie wreszcie nieszczęsny mit Munka jako kpiarza i obrazoburcy. Skomplikowany stosunek twórcy do narodowej mitologii, zanurzony głęboko w tradycji groteski i niemożliwy bez klimatu popaździernikowej quasi-liberalizacji, nie daje się sprowadzić do kategorii prowokowania bądź zgrzywy. Munk był filozofem ukazującym, jak łatwo jest wdziać znieprawioną ideologiczną maskę i jak trudno następnie odróżnić ją od własnej, wykrzywionej w grymasie poddaństwa, twarzy. Jeden z podrozdziałów monografii Hendrykowskiego nosi tytuł „Kino obywatelskie”, co wydaje się szczególnie interesujące. Munk okazuje się najbardziej uspołecznionym z polskich twórców filmowych – jego kino jest prawie całkowicie pozbawione scen obrazujących zwyczajną prywatność. Miłosne gesty kochanków zostają upublicznione w „Pasażerce”; w „Eroice” więźniowie oflagu dosłownie siedzą sobie na głowach, a jeden z nich w poszukiwaniu samotności i skupienia buduje drewnianą klatkę-samotnię. Piszczyk jest zawsze „wobec kogoś” – inaczej w ogóle by nie istniał. Nawet przytulna scena „partyzanckiej wigilii” z „Błękitnego krzyża” (1955) ma wymiar solidarnościowy, a nie tylko religijny.

W tym sensie Munk jawi się jako naczelny socjolog polskiego kina – zainteresowany interakcją, jaka zachodzi między jednostką a grupą. Ostatnie ujęcie „Eroiki” – owo błędne koło więźniów na spacerunku – zapada w pamięć jako metafora społeczeństwa, a nie tylko jako wąski portret pewnej grupy ludzi zamkniętych w konkretnym historycznym czasie. Po latach echa tej rozchybotanej, sennej tłuszczy pojawiają się u Piotra Szulkina w „O-bi, o-ba: Końcu cywilizacji”.

Zezowate szczęście

Jeśli czegoś mi w tych monografiach zabrakło, to – po pierwsze – bezkompromisowej analizy podpisanego przez Munka produkcyjniaka pt. „Kierunek – Nowa Huta!” (1951). Ta perfekcyjnie zrealizowana, ale jednoznacznie propagandowa krótkometrażówka stanowi niechlubny epizod w karierze reżysera, stojąc w sprzeczności z jego późniejszymi, nacechowanymi dialektycznym napięciem filmami, a zarazem służy za świadectwo autentycznego politycznego zaangażowania. Chciałbym przeczytać więcej o kontekście jej powstania i użytych w niej zabiegach retorycznych – Hendrykowski trochę za szybko przechodzi nad nią do porządku dziennego.

Po drugie, brakuje szerszej analizy stosunku Munka do jego żydowskiego pochodzenia i do tradycji żydowskiej jako takiej. Hendrykowski wskazuje, że reżyser pochodził z rodziny spolonizowanych Żydów galicyjskich, ale brakuje analizy tego wątku w twórczości i biografii Munka. Tymczasem ciekawego materiału jest tu bardzo dużo. Wszak Piszczyk zostaje poddany antysemickim represjom, a „Pasażerka” w świadomy sposób skupia się na polskiej więźniarce Auschwitz (menory i gwiazdy Dawida pojawiają się znacząco na marginesie jednego zaledwie ujęcia, ukazującego sortowanie żydowskiego mienia).

Byłoby niezwykle interesujące prześledzić stosunek Munka do własnego dziedzictwa i do napięć, jakie się z nim wiązały. Czyż sformułowanie „zezowate szczęście” nie jest idealnym mottem żydowskiego losu, pod którym mógłby się podpisać także Tewje Mleczarz? Czyż sam film nie rymuje się arcyciekawie z inną wielką filmową metaforą asymilacji, czyli Allenowskim „Zeligiem”?

Być może taka analiza ujawniłaby też mechanizmy wyparcia i represji, z jakimi Munk musiał zmagać się na poziomie personalnym i instytucjonalnym. Można mieć tylko nadzieję, że dwie książki nie wyczerpały zasobów energii znakomitego autora i że w kolejnych publikacjach podejmie on rozmowę tycząca kolejnych wątków twórczości Munka.

Marek Hendrykowski „Andrzej Munk” (przeł. Peter Langer); „»Eroica« Andrzeja Munka”; „Munk’s »Eroica«” (przeł. Richard J. Reisner), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011
 Marek Hendrykowski „Andrzej Munk”, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2007

Zamów prenumeratę „Tygodnika Powszechnego”!

prenumerata pocztowa już od **3,80 zł/egz.** →  **1%**

KINDLE → **\$3,99/miesiąc** 

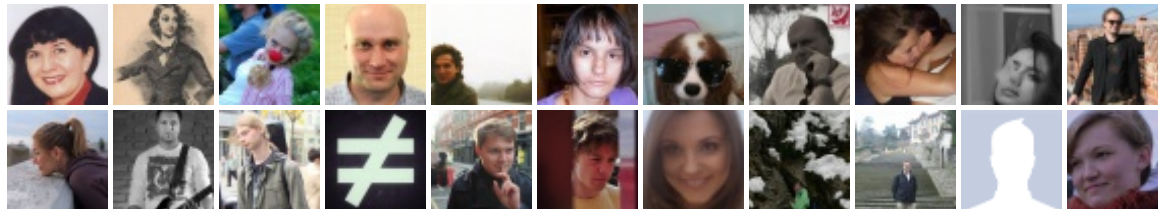
e-wydanie tylko **3,20 zł/egz.** → 

© ® Wszelkie prawa w tym prawa autorów i wydawcy zastrzeżone. Jakikolwiek dalsze rozpowszechnianie artykułów i innych części czasopisma bez zgody wydawcy zabronione.

Znajdź nas na Facebooku



21.883 osoby lubią obiekt Tygodnik Powszechny.



Wtyczka społecznościowa Facebooka

[Tygodnik Powszechny na Facebooku](#)

Adres artykułu: <http://tygodnik.onet.pl/33,0,68619,artykul.html>