

„Rzodkiewki” Janusza Morgensterna

W roku 1946 wówczas 34-letni podporucznik WP Janusz Morgenstern otrzymał zwolnienie z wojska. Szukając dla siebie miejsca i pragnąc zacząć nowe życie, zdecydował się podjąć pracę na Dolnym Śląsku. Imał się różnych zajęć, pracując między innymi jako urzędnik w przemyśle młynarskim. Następnie postanowił zostać studentem. Oficerów przyjmowano na studia bez egzaminu. Z myślą o przyszłej pracy w leśnictwie wybrał Wyższą Szkołę Rolniczą we Wrocławiu. Właśnie tam natknął się na Kurta Webera, który w tamtym czasie nie dostał się na Akademię Wychowania Fizycznego. Podczas ich ponownego spotkania, rok później Weber, świeżo upieczony student pierwszego rocznika Wydziału Operatorskiego, przyjęty na studia w roku 1948, opowiedział Morgensternowi o tworzącej się w Łodzi wyższej szkole filmowej, która kształci reżyserów i operatorów.

Prolog

Do Szkoły Filmowej w Łodzi Janusz Morgenstern dostał się za pierwszym razem na jesieni roku 1949. Należał do studentów drugiego rocznika łódzkiej Uczelni. Warto dzisiaj przytoczyć jego ówczesną motywację tej decyzji, która w konsekwencji przesądziła o całym jego dalszym życiu. Po latach w książce wspomnieniowej pt. *Filmówka* reżyser opowiedział o tym następująco:

Na studiach w Łodzi

Po okupacji nie wyobrażałem sobie życia w zamkniętej przestrzeni. Tęskniłem za wolnością i naturą. Wiedziałem, że nie nadaję się do siedzenia przy biurku. Chciałem być absolutnie samodzielny i niezależny. Dlatego po zwolnieniu z wojska nieprzypadkowo wybrałem studia rolnicze. Podczas egzaminu wstępnego we Wrocławiu poznałem Kurta Webera, który właśnie nie dostał się na Wydział Wychowania Fizycznego. Po roku przypadkowo spotkałem go ponownie. Powiedział, że studiuje w łódzkiej Szkole Filmowej[1].

Lata studenckie Janusza Morgensterna spędzone na Wydziale Reżyserii w łódzkiej Szkole Filmowej to czas formowania się jego artystycznej osobowości. Rok, na którym studiował, należał do najświetniejszych w historii Uczelni. Dość powiedzieć, że oprócz Morgensterna znaleźli się na nim między innymi: Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Mieczysław Jahoda, Kazimierz Kutz, Stanisław Bareja, Tadeusz Chmielewski, Jan Laskowski, Jan Łomnicki, Jerzy Matuszkiewicz, Waclaw Dybowski i Tadeusz Wieżan.

[1] *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, pod red. K. Krubskiego, M. Millera, Z. Turowskiej, Warszawa [b.d.w.], s. 26.

W tak doborowym towarzystwie Morgenstern okazał się znakomitym studentem, z bardzo dobrymi wynikami w nauce plasując się w ścisłej czołówce najlepszych. Jeszcze podczas studiów pełnił funkcję asystenta przy Katedrze Realizacji. Studia reżyserskie ukończył w roku 1954. Jego filmem dyplomowym stały się właśnie *Rzodkiewki*. Dyplom reżyserski Morgensterna był jednocześnie dyplomem operatorskim kolegi z roku, Tadeusza Wieżana. Z macierzystą szkołą, mimo ogromnego zapracowania, nie stracił kontaktu w czasach realizacji: *Do widzenia, do jutra, Dwóch żeber Adama, Jowity i Stawki większej niż życie*. Już jako ukształtowany dojrzały reżyser został jej pracownikiem dydaktycznym w roku 1967. Pod jego opieką na Wydziale Reżyserii studiowało wielu utalentowanych filmowców, a lista fabularnych etiud filmowych, których był opiekunem artystycznym, obejmuje ogółem blisko dwadzieścia tytułów.

Do najbardziej znanych dzisiaj studentów Morgensterna w łódzkiej Szkole Filmowej należeli wymienieni tutaj w kolejności alfabetycznej: Piotr Andrejew, Andrzej Bednarek, Ryszard Bugajski, Jerzy Domaradzki, Janusz Dymek, Feliks Falk, Ewa Kot, Małgorzata Potocka, Jerzy Sztwiertnia, Andrzej Titkow, Helena Włodarczyk i Janusz Zaorski.

Szczytowy okres aktywności pedagogicznej Janusza Morgensterna przypada na koniec lat sześćdziesiątych i pierwszą połowę lat siedemdziesiątych. Po tym, jak przez ponad dwa lata realizował *Polskie drogi* (1975–1977), a następnie w roku 1978 został szefem Zespołu Filmowego „Perspektywa” – rozliczne obowiązki kierownika zespołu i producenta nie pozwoliły mu kontynuować pracy dydaktycznej na Uczelni. Od tamtego momentu jako opiekun artystyczny podpisał już tylko jedną etiudę studencką, wspólnie z Jolantą Dylewską. Był nią nakręcony we współpracy ze Studiem Filmowym „Perspektywa” *Pokój Anny* w reżyserii Ewy Gaulis ze zdjęciami Adama Bajerskiego, ukończony w roku 1994. Mimo niezliczonych obowiązków, które pochłaniały mu *gros* czasu, więzi byłego studenta i absolwenta z łódzką Alma Mater pozostały jednak nadal bliskie i serdeczne.

W cytowanej uprzednio książce o łódzkiej Szkole Filmowej, która ukazała się z okazji jubileuszu Uczelni, wspomnienie Janusza Morgensterna należy do najpiękniejszych i najbardziej poruszających. O swoich latach spędzonych w Szkole na Targowej powiedział następująco:

Może to zabrzmieć dość niezwykle, ale uważam ten okres za jeden z najlepszych w moim życiu. Konfrontowałem go z wojną i czułem się jak wyrwany z otchłani piekła. Wiedzieliśmy oczywiście, co się dzieje. Szczególnie wstrząsnęło nami aresztowanie Zosi Dwornik, ale od miasta oddzielał nas wysoki parkan i z czasem zwyciężyła młodość i nadzieja na przyszłość. Dochodziło do tego obcowanie z kinem. Z tym wielkim snem, który codziennie nam towarzyszył. Wszystko to oddziało na nas szczerym murem od brutalnej rzeczywistości. Był to szczególnie czas i szczególnie ludzie. Silne pokolenie. Wszystko było przed nami. Odnosiliśmy się scept-

tycznie do tego, co robili starsi koledzy. Nazywaliśmy to „kinem papy”. Startowaliśmy z buławą w plecaku i uważaliśmy, że dopiero my pokażemy, jak robi się filmy. Mieliliśmy skrzydła, wiedzieliśmy, że idziemy do przodu, wierzyliśmy, że będzie lepiej...[2]

Nakręcona najprawdopodobniej wiosną 1954 roku przez Janusza Morgensterna, podówczas studenta IV roku reżyserii łódzkiej Szkoły Filmowej, fabularna etiuda *Rzodkiewki* należy do najcenniejszych osiągnięć szkolnej produkcji filmowej tamtego okresu. Zdjęcia do niej zrealizował utalentowany kolega Morgensterna, student IV roku na Wydziale Operatorskim, Tadeusz Wieżan. Był to więc, o czym wspomnieliśmy wcześniej, podwójny dyplom – zarówno reżysera, jak i operatora.

Jak często bywa w takich przypadkach, ów krótki, trwający nieco ponad kwadrans film ma dzisiaj o wiele donioślejszą niż spełnienie wymogów stawianych przed pracą dyplomową wartość artefaktu kulturowego. I właśnie pod tym kątem warto mu się po blisko sześćdziesięciu latach przyjrzeć bardziej uważnie. Sztafaż tej piętnastominutowej noweli jest bowiem jeszcze socrealistyczny, ale jej duch okazuje się od początku do końca odwilżowy. Można tu, jak w przypadku ówczesnych etiud szkolnych Andrzeja Brzozowskiego (zwłaszcza *Słoneczników*)[3] – mówić wręcz o zauważalnych gołym okiem symptomach swoistej „rewizjonistycznej” przemiany świadomości części młodego pokolenia naszych filmowców, których jednym ze sztandarowych reprezentantów jest Janusz Morgenstern. Hasło „socjalizm z ludzką twarzą” nabiera w tym kontekście szczególnej wymowy – dalekiej od pustej i wyświechtanej retoryki propagandowego sloganu.

Materiału literackiego dostarczyła nowela zapomnianego dzisiaj, a dość poczytnego w pierwszych latach powojennych autora opowieści przyrodniczych, Stanisława Dębowskiego. Młody adaptator zaczerpnął z niej zasadnicze trzy rzeczy: postać głównego bohatera, układ fabularny i szlachetne przesłanie społeczne. Swoją wersję tej prostej historii wyposażył jednak w coś, co nadało jej już *stricte* filmowy wyraz. Tym czymś było nasycenie omawianej etiudy – świeżą wtedy i bardzo nowoczesną w swym wyrazie – stylistyką włoskiego neorealizmu. Ona właśnie stanowiła istotne *novum* dyplomowej etiudy Janusza Morgensterna i Tadeusza Wieżana.

Wzorzec tego stylu przeniknął do Łodzi niemal natychmiast – *vide*: dobrze znane pierwszym rocznikom studentów z ulicy Targowej dzięki ówczesnym kontaktom Uczelni z włoskimi wykładowcami doniosłe dzieła spod znaku neorealizmu, między innymi: głośny dramat społeczny w reżyserii Vittoria De Siki *Umberto D.* (1952). Gwoli dochowania historycznej ścisłości, należałoby w tym miejscu dodać, iż na ekranach polskich kin wspomniane dzieło De Siki pojawiło się

[2] Ibidem, s. 81.

[3] Zob. M. Hendrykowski, *Etiudy filmowe Andrzeja Brzozowskiego*, „Images” vol. IX, nr 17–18, 2011.

znacznie później, dopiero w roku 1957. Mamy tu więc: jednostkowego bohatera, starego bezbronnego człowieka, zwyczajną łódzką ulicę, realistycznie sfotografowane miasto z jego proletariackim wystrojem i aurą powszechnej szarości (szare prochowce, szare jezdnie, szare słowa i zachowania, szare twarze ludzi z tłumy) oraz równie realistycznie ukazane toporne realia biurokratycznie zarządzanej socrealistycznej fabryki.

Badacza historii filmu polskiego lat pięćdziesiątych uderza coś jeszcze, mianowicie powinowactwo tematu etiudy Morgensterna z dramatem Andrzeja Munka *Człowiek na torze*, który został nakręcony w Zespole Autorów Filmowych „Kadr” w roku 1956, na podstawie opublikowanego rok wcześniej (ale jednak po etiudzie Morgensterna) „odwilżowego” opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego pt. *Tajemnica maszynisty Orzechowskiego*[4].

Porównanie z sobą obu tych filmów uświadamia nam, że wykazują one wiele cech wspólnych. Do wyróżników tych należy po pierwsze – sugestywnie ukazana sylwetka głównego bohatera, którym jest niemłody człowiek pracy. Po drugie – konflikt „starego” z „nowym” (które reprezentuje bynajmniej nie dziejowy postęp, tylko ideologiczny dogmat). Po trzecie – motyw ewidentnej krzywdy społecznej, jaką wypaczony system polityczny wyrządza prostemu człowiekowi, wykazując bezduszną podejrzliwość w odniesieniu do czegoś, co w istocie zawierało w sobie głęboko szlachetny motyw ludzkiego działania.

Bohater *Rzodkiewek*, Gruliński, ma ponad sześćdziesiąt lat, z pochodzenia jest chłopem, żyje w mieście, w fabryce przepracował wiele lat „na produkcji”, od niedawna ze względu na swój zaawansowany wiek pracuje jako portier. W historię jego życia wprowadza nas beznamiętny głos narratora zza kadru. Gruliński jako człowiek ze wsi tęskni za uprawą ziemi. Z nadejściem wiosny postanawia uporządkować i zagospodarować zapuszczony, zaśmiecony, pełen odpadków kawałek fabrycznego gruntu za swoją portiernią. Wyhodowane przez siebie rzodkiewki rozdaje dzieciom z przyzakładowego przedszkola. Sielanka trwa jednak krótko. Konflikt z inwentaryzatorami o prywatny strug i odkrycie przez nich plantacji warzyw na terenie fabryki sprawia, że do nowo spisane go rejestru dostają się nie ujęte w żadnej ewidencji „fabryczne inspekty”.

Z rzodkiewek robi się afera gospodarcza: „komisja wykryła”, że rzodkiewkowe inspekty Grulińskiego powstały „z niczego”. A to źle, a nawet gorzej, bardzo źle – nie było przecież „wniosku inwestycyjnego”. Od momentu, kiedy niewinna sprawa tytułowych rzodkiewek wymyka się tępych biurokratycznym schematom, psuje roczne plany, komplikuje bilanse i każe przerabiać sprawozdania – zaczyna nią coraz bardziej żyć fabryczna administracja. Słysząc nie wróżące niczego dobrego pytanie kierownika: „A kto za to będzie odpowia-

[4] Szerzej na ten temat zob. M. Hendrykowski, *Przeciw schematom. O „Człowieku na torze” Andrzeja*

Munka, „Images” vol. V, nr 9–10, 2007.

dał?” I jego odzywkę pod adresem portiera: „Co wy, fabrykę na PGR zamieniacie?” Na co Gruliński nieśmiało: „Chciałem dla dzieci”.

Rozpanoszona, bezmyślna w swym działaniu biurokracja zagrożona widmem kontroli przechodzi do kontrataku: „Po cholere wam te rzodkiewki, powiedzcie sami”. Jedyłą odpowiedzią jest milczenie „winowajcy”. W kolejnej scenie filmu założone przez Grulińskiego inspekty zostają na jego oczach zlikwidowane i rozebrane. Władcy kartotek i rycerze spinaczy nareszcie mogą z ulgą odetchnąć: „No, pozbyliśmy się kłopotu”.

Na prawach dygresji warto w tym miejscu odnotować aktorski udział pewnego zapomnianego dzisiaj wykonawcy. Straszliwego księgowego od bilansów zagrał w etiudzie Morgensterna blisko sześćdziesięcioletni wówczas Henryk Modrzewski. Henryk Modrzewski (właściwie Henryk Zasacki) był w łódzkiej Szkole Filmowej końca lat czterdziestych i pięćdziesiątych postacią nietuzinkową. Krajan Morgensterna (urodzony w miejscowości Kańczuga koło Przeworska w roku 1897) był nie tylko zawodowym przedwojennym aktorem, ale także doktorem filozofii. Doktorat obronił na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie w roku 1935. Od 1949 aż do śmierci w roku 1965 był profesorem Wydziału Aktorskiego PWSF. Jego niezapomniana fizis i mistrzowski konterfekt socrealistycznego biurokraty stworzony w dyplomowej etiudzie Morgensterna i *Wieżana* wykracza poza zwykły epizod i zasługuje po latach na osobne odnotowanie.

Sugestywnie ukazany, ornamentowo-fasadowy socjalizm panujący w naszej ówczesnej rzeczywistości staje się tutaj obiektem celnej krytyki. Zanim na koniec ponownie zabierze głos wspomniany narrator zza kadru, oglądamy jeszcze scenę, w której zwierzchnik wychodzący z fabryki, widząc bałagan po rozbiórce inspektów, poleca Grulińskiemu: „Można natłuc cegieł i ułożyć ornament, albo lepiej jakieś hasło”. W tym momencie inicjatywę ponownie przejmuje znany nam odautorski narrator zza kadru.

Narrator: „Hasło... więc pewnie o socjalizmie. Gruliński wie, że inspekty i socjalizm, o którym ma ułożyć hasło, są z sobą związane. On też chciał do tego socjalizmu swoje dołożyć. Myślał, że rzodkiewki... Nie wyszło. Dlaczego?”

Tyle na koniec. Finał dyplomowej etiudy *Rzodkiewki* przynosi przysłowiową kropkę nad „i”. Przytoczony przed chwilą gorzki komentarz zostaje skontrapunktowany z ujęciem w bliskim planie ukazującym dobroduszną wąsatą twarz bohatera ze spokojem palącego fajkę. Dzisiaj dyplomowa etiuda Janusza Morgensterna i Tadeusza *Wieżana* wydaje się szacownym zabytkiem należącym do tak zwanego „minionego okresu”. Wtedy jednak taka nie była. Jej śmiały na owe czasy krytycyzm i bezkompromisowa analiza – będącego tematem tego filmu ewidentnego przypadku skrzywdzenia prostego człowieka przez nieludzki system – przysporzyły młodemu filmowcowi niemałych kłopotów ze strony strażników szkolnej prawomyślności.