

JADWIGA HUČKOVÁ

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

TOMÁŠ HUČKO

Katedra Komunikacji Artystycznej
Uniwersytet św. Cyryla i Metodego w Trnawie (Słowacja)

Images
vol. XX/no. 29
Poznań 2017
ISSN 1731-450X

Jak w Czechosłowacji pojmowano filmy Munka i Wajdy, czyli film w kontekście zawikłanej historii

ABSTRACT. Hučková Jadwiga, Hučko Tomáš, *Jak w Czechosłowacji pojmowano filmy Munka i Wajdy, czyli film w kontekście zawikłanej historii* [How in Czechoslovakia films by Munk and Wajda were conceived – or films in the context of tangled history]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 215–230. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.13.

Films of Polish Film School, the most significant formation in post-war history of Polish cinema, appeared in Czechoslovakia with several years of delay. Power feared that their message will be dangerous for spectators. Meanwhile – for viewers they remain unknown or difficult to understand and only a few critics and film historians could read them in accordance with the intentions of the directors Andrzej Munk and Andrzej Wajda, being the main representatives of the stream.

KEYWORDS: Polish Film School, Andrzej Munk, Andrzej Wajda, film reception, Czechoslovakia, Polish myths, heroism

To dla nas już znamienne, że wszystkie wartości, które inspirują świat, poznajemy dopiero z retrospektywy, programowo, gdy już nie istnieje ryzyko ich aktualności...

(Fuchs 1968, s. 138)

Aby znaleźć zwięzłą odpowiedź na pytanie o recepcję filmów Andrzeja Munka i Andrzeja Wajdy, należy przede wszystkim wziąć pod uwagę fakt, że pewne filmy, zwłaszcza zaś dzieła szkoły polskiej, nie były w Czechosłowacji rozpowszechniane w czasach, w których powstały, a zatem nie zaistniały w świadomości widzów, zaistniała natomiast ich przewencyjna krytyka. Po wprowadzeniu na ekrany fabuł Wajdy i Munka pojawił się z kolei problem z ich recepcją, spowodowany niezajomością polskich kontekstów historycznych, politycznych, wreszcie – kulturowych. Krytycy (z bezradności czy z niechęci) posługiwali się ogólnikowymi stwierdzeniami (które mogły być interpretowane ideologicznie) na temat demaskowania w filmie narodowych mitów. Było to kino dla koneserów, kino hermetyczne i takim pozostało. Pogłębiane studia kluczowych filmów szkoły polskiej zostały opublikowane dopiero po latach. Znajomość polskiej literatury przedmiotu (jak i historii literatury) stała się pomocna w przełamaniu bariery zrozumienia.

W niniejszym tekście uwzględniono przede wszystkim artykuły, które odnosiły się do filmów reprezentujących ową formację artystyczną (Hendrykowski 1997, s. 121) oraz – w przypadku samego Wajdy – do tych dzieł, powstałych w późniejszym czasie, które stały się dla krytyków pretekstem do rozpatrywania kwestii „polskich mitów”. Z perspektywy w ten sposób określonej wyraźnie wymyka się *Człowiek na torze* Munka, którego znaczenie okazuje się jednak wyjątkowe w kontekście współczesnych badań, inspirujących do przyjrzenia się dziełu w kontekście jego możliwych wpływów.

Z dwóch wybranych klasyków, którzy weszli do historii kina jako twórcy szkoły polskiej, Andrzej Munk jest autorem mniej znanym naszym południowym sąsiadom. Jego filmy pojawiły się w Czechosłowacji z opóźnieniem, wyjątek stanowił *Człowiek na torze* (1956), prezentowany pod tytułem *Člověk na kolejích* w roku 1957 (czyli w roku polskiej premiery), podobnie *Eroica* (1957), ale *Zezowate szczęście* z 1960 trafiło na ekrany dopiero po czterech latach (*Šilhavé štěstí*, 1964), natomiast *Pasażerka* (1963) pokazana była rok po jej ukończeniu (*Pasažérka*, 1964).

Filmy Wajdy musiały czekać z wejściem na ekrany kin czechosłowackich nawet dłużej niż filmy Munka: *Kanał* (premiera w 1957) pokazany został w 1963 (*Kanály*), w tym samym roku, czyli pięć lat po premierze, pojawił się *Popiół i diament* (*Popel a démant*), z podobnym odstępem czasowym od daty polskiej premiery (1959) ukazała się *Lotna*. Nagrodzenie *Kanału* w roku 1957 (Cannes i Moskwa) zwróciło uwagę na polskie kino za granicą. W tym samym roku jednak filmy szkoły polskiej zyskały w Czechosłowacji innego rodzaju „rozgłos”:

Na konferencji filmowców z krajów Europy Wschodniej, która odbyła się pod koniec 1957 roku w Pradze, główny mówca potępił nowe filmy polskie jako wrogie wobec ustroju socjalistycznego i obstawał przy tym, że polscy filmowcy powracają do idealizacji narodowej historii i teraźniejszości. (Liehm, Liehm 1980, s. 178)

Absolutne niezrozumienie, zła wola i wreszcie spóźniona obecność filmów na ekranach – złożyły się na zmarginalizowanie znaczenia polskiej szkoły filmowej, najbardziej doniosłego zjawiska w naszej powojennej kinematografii. Tymczasem filmowcy w Czechosłowacji zmagali się z własnymi problemami: w roku 1959 odbył się pierwszy Festiwal Filmów Czechosłowackich w Bańskiej Bystrzycy (w pewnym sensie odpowiednik naszego Zjazdu Filmowców w Wiśle, zorganizowanego dziesięć lat wcześniej), podczas którego poddano ostrej krytyce ideologicznej kilka ważnych dla tej kinematografii filmów i w efekcie objęto zakazem wyświetlania na przykład *Trzy życzenia* Jána Kadára i Elmar Klosa (1958). Zakaz obowiązywał do roku 1963, jakże bogatego w CSRS w wydarzenia nie tylko filmowe (np. konferencja poświęcona Kafce).

Człowiek na torze i jego ponadczasowe oddziaływanie

O filmach Munka nie pisano zbyt wiele w czechosłowackich periodykach filmowych, wyjątkiem był *Człowiek na torze*, znany i doceniany w kręgach filmowych. Prezentowano go w roku 1957 podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Karlowych Warach, gdzie

zyskał nagrodę za najlepszą reżyserię. Debiut fabularny Munka jest do dziś interesujący nie tylko z powodu przełamywania schematów w filmie polskim. Już ten fakt byłby wystarczającym powodem, by do niego wracać, ponieważ z punktu widzenia historii filmu był to moment znaczący. Ten film do dziś jest sugestywny oraz inspirujący. Poza burzeniem dawnych schematów przynosi również przesłanie ponadczasowe, umiejętnie wpisane we wciągający dramat. *Człowiek na torze* podkreśla historyczny kontekst opowieści w takim stopniu, że nawet zagraniczny odbiorca nie powinien mieć problemów z jego zrozumieniem. Choć zawiera niuanse, które jest w stanie wychwycić tylko polski widz (na przykład kwestia szczególnej rangi profesji, honoru zawodowego przedwojennego kolejarza), to jednak nie warunkują one zrozumienia dzieła. W filmie ukazano proces poszukiwania prawdy i wytwarzania fałszywych obrazów, przedstawiono związki międzyludzkie, relacje pomiędzy władzą i resztą świata, wykreślono typologię i psychologię bohaterów. Owe relacje i konflikty oczywiście mają ścisły związek z latami stalinizmu, ale zarówno historia, jak i konflikty są wręcz archetypiczne. Są też do pewnego stopnia elementem życia w warunkach demokratycznych – występują oczywiście w innych stężeniach i nie mają może tak fatalnych skutków jak w latach 50. Poszukiwanie prawdy w *Człowieku na torze* opiera się na podstawowych składnikach życia, takich jak zło, niesprawiedliwość, kłamstwo, ale także dobro, odpowiedzialność, godność i sprawiedliwość.

Cytowany na wstępie Fuchs podkreśla umiejętność budowania napięcia oraz mistrzostwo charakterystyki psychologicznej, rezygnację z tła muzycznego na rzecz wykorzystanych z niezwykłą inwencją dźwięków naturalnych, budujących atmosferę kolei (Fuchs 1968, s. 140). Godna uwagi jest przyjęta przez reżysera postawa obiektywnego, bezstronnego obserwatora, który – nawet kiedy pozwoli widzowi przyrzec się wszystkim motywom – kończy film bez wydania werdyktu. „Nie obwinia, jedynie gromadzi, sumuje fakty” (Fuchs 1968, s. 140). „Charakter winy jest szerszy [...]. Film jest moralitetem, zwierciadłem postawionym przed każdym” (Fuchs 1968, s. 141).

Właśnie z tego względu ciekawy jest wątek wpływu, przypisywanego filmowi Munka, na twórców Nowej Fali. Łącznikiem pomiędzy Munkiem a nimi miałby być film wykładowcy FAMU, Václava Krški, *Tutaj są lwy* (1958, *Zde jsou lvi / Hic Sunt Leones* – oznaczenie ziemi niezbadanej, białej plamy na mapie). Chodzi o jedną z trzech fabuł – szczególnie atakowanych na wspomnianym zjeździe w roku 1959 w Bańskiej Bystrzycy – której zarzucano, że podkreśla indywidualność oraz wyizolowanie głównego bohatera.

Film Munka być może idzie dalej, jeżeli chodzi o strukturę, techniki narracyjne oraz zakres, w jakim to stymuluje temat podmiotowości i obala realizm socjalistyczny, ale film Krški uznano w Czechosłowacji za jeszcze bardziej kontrowersyjny niż film Munka. (Ballester 2011, s. 61–73, cyt. s. 72)

Interesujące jest przyjrzenie się recepcji pozostałych fabuł polskiego twórcy w czasie, kiedy – z opóźnieniem – zaczęły być pokazy-

wane w kinach. Wiedziano już, że są znane i doceniane na Zachodzie. *Pasażerkę* nagrodziło w roku 1964 jury FIPRESCI w Cannes, „Cahiers du Cinéma” nazwało jej reżysera „polskim Godardem” (Luc Moullet, *Andrzej Munk*, luty 1965).

Poza krótkimi notkami po śmierci reżysera można odnotować cykl przedruków z polskiej prasy filmowej w roku 1965 [1]. W słowackim tygodniku „Film a divadlo” z roku 1968 (pb [Branko] 1968, s. 19; przedruk w: Branko 1999, s. 160) znajdziemy krótką – ale znaczącą – rekapitulację twórczości autorstwa Pavla Branka, a w dwudziestą rocznicę śmierci reżysera, w roku 1981, ukazał się na łamach czeskiego „Filmu a doby” obszerniejszy materiał autorstwa Jiříego Cieslára (1981, s. 562–568). Poza tekstami Branka i Cieslára zasługuje na uwagę cytowana wyżej praca zbiorowa pod redakcją Richarda Blecha (1968). Niewielu autorów poświęciło Munkowi swą uwagę i zdołało wyjść poza ramy stereotypów. To, co pisano o przedwcześnie zmarłym reżyserze, można ująć w formułę mówiącą o *Eroice i Zezowatym szczęściu* w kontekście demaskowania narodowych legend i mitów, osobistej polemiki i poszukiwania sensu i podstawy bohaterstwa (Taussig 1976, s. 39).

Scherzo alla polacca widziane spoza granic

Znaczącą uwagę na temat przewidywanej recepcji filmów Munka za granicą znajdziemy w przewodniku *Kino, wehikuł magiczny*:

Został doceniony również poza granicami Polski, choć z powodu gęstych odniesień do skomplikowanej sytuacji politycznej całego ćwierćwiecza nie mógł właściwie w ogóle liczyć na pełne zrozumienie. (Garbicz, Klinowski 1987, s. 417)

Widz czeski czy słowacki do dziś nie musi się orientować w kontekście historycznym noweli *Scherzo alla polacca*, w którym rozgrywa się historia głównego bohatera. Świadomość na temat przebiegu i okoliczności Powstania Warszawskiego jest za granicą nadal niewielka. A te właśnie okoliczności są kluczowe dla zrozumienia filmu. Istotny jest również fakt, że pewne aspekty Powstania stały się po wojnie tabu. Pozostały nimi także dla twórców *Eroiki*, choć film powstał w czasie względnej liberalizacji lat „odwilży” [2].

[1] *Svedectví ...*, s. 59–68 – Andrzej Brzozowski (s. 59–60), Jerzy Stawiński (s. 60–62), Andrzej Munk (s. 62–63, cytowane są uwagi reżysera m.in. na temat heroizmu i antyheroizmu, o tym, w jaki sposób atmosfera bohaterstwa wpływa na jednostkę, o przemianie tradycyjnego, irracjonalnego heroizmu w heroizm racjonalny, mądry i opanowany, reżyser ma tu na myśli kontekst wydarzeń październikowych: chodzi o to, by pokazać jałowy heroizm, nieprzynoszący pozytywnych skutków, i pokazać ten nowy), Wiktor Woroszyński (s. 63–67), Aleksander Jackiewicz 1958 (s. 68), Jerzy Płazewski 1964 (s. 68).

[2] Na czeskiej stronie internetowej Jakuba Lewandowskiego, w rozdziale poświęconym obrazowi Powstania Warszawskiego w filmie, możemy przeczytać: „Po śmierci Stalina cenzura już zelżała nieco, ale nie na tyle, aby można było pokazać, kto w Warszawie właściwie walczył. Nazwa AK nie mogła się pojawić na ekranie, więc mówiono o tajemniczym, bliżej nieokreślonym ruchu oporu, Wojsku Polskim, a przede wszystkim – wbrew znanym dowodom – o Armii Ludowej. Dopiero w roku 1978 w *Godzinie W* Janusza Morgensterna można było pokazać AK i tożsamość powstańców”. Cyt. za: <<http://varsavskepovstani1944.wz.cz/web/ifrlit.htm>> [dostęp: 16 marca 2015].

Rzeczywistych i jednocześnie złożonych uwarunkowań Powstania nie można było w pełni ujawnić w sytuacji wolności tylko częściowej. Dopuszczalne było selektywne jego widzenie, podejście sceptyczne, które prawdziwe okoliczności po prostu omija i nie próbuje ich rozwiązać. O ile *Kanał* Wajdy był traktowany jako wspaniały obraz dramatu grupy bohaterów, ponadczasowa przypowieść na temat heroizmu, o tyle zrozumienie pierwszej części *Eroiki*, dystansującej się wobec „mitologii, która poza oficjalnymi regułami integrowała zbiorowe doświadczenie historyczne“ (Marszałek 1984, s. 346–347), napotykało bariery.

Odbiorca zagraniczny nie orientował się najczęściej w ograniczeniach wprowadzanych przez cenzurę w powojennej Polsce. Dlatego nie musiał wiedzieć, że z tematu tabu, co więcej – z doświadczenia całej generacji, które również zostało objęte tabu, mógł (a nawet musiał) powstać w świadomości społecznej niejeden mit. Ponieważ fakt, że o czymś nie wolno otwarcie mówić, dyskutować, polemizować, sprzyja kreowaniu mitów. Autorzy – scenarzysta Stawiński i reżyser Munk – rozprawili się z mitami w jakimś szczególnym trybie, który charakteryzuje podejście groteskowo-ironiczne. Kolejne działania, zachowanie Dwidziusia Górkiwicza, wydają się nieznanemu kontekstów widzowi dziwaczne, nie udaje mu się znaleźć do nich właściwego klucza. Po prostu nie ma dostępu do złożonych, zakodowanych znaczeń.

Ich znajomością wykazał się jednak autor cytowanego wyżej tekstu *Kompromitowanie bohaterstwa? Andrzej Munk*. Stwierdza w nim, że reżyser nadal znajduje się w epicentrum zainteresowania świata filmowego. Jego dzieła należą do czołowych osiągnięć kina współczesnego z dwóch powodów:

[...] jest współtwórcą tak zwanej polskiej szkoły filmowej, której dość przypadkowy obraz poznajemy u nas dopiero w ostatnim czasie i właściwie aż teraz doceniamy – mamy na myśli widzów – olbrzymie znaczenie całej „filmowej ofensywy Polaków”, która rozpoczęła się mniej więcej przed dziesięcioma laty. Po drugie, bez antynomii Wajda–Munk i odwrotnie, po prostu nie da się uchwycić szczytowych osiągnięć polskiej ofensywy w ostatnich latach [...]. (Fuchs 1968, s. 138)

Fuchs podkreśla znaczenie dokumentalnego przygotowania absolwentów łódzkiej szkoły, ale zwraca również uwagę na wyjątkowość, odrębność Munka na tle innych twórców (wymienia „wielką trójkę”, do której obok Wajdy zalicza także Jerzego Kawalerowicza) – jako jedyny nie posiadał malarskiego przygotowania, co miało wpływ na jego twórczość. Za dominantę większości filmów Munka i Wajdy, jak i całej szkoły polskiej, uznaje relację do problemu ludzkiego bohaterstwa, u Munka widoczną już w *Błękitnym krzyżu*.

Polska szkoła filmowa – czego już o niej nie napisano! [...] Wajda, Kawalerowicz czy Kutz nie mają pod względem formy wiele wspólnego poza ogólnym dążeniem: z maksymalną szczerością mówić o podstawowych problemach społecznych. Jednym z nich stał się właśnie człowiek w tak

zwanej sytuacji granicznej, gdy jego życie jest stawką w grze o wielkie ideały, wielkie cele, wielkie perspektywy. Polskim filmowcom chodziło – jak niegdyś wielkim polskim pisarzom – po raz kolejny o losy Polski. Kluczem do tych kwestii był *problem bohaterstwa*; w polskim filmie tych lat nieprzerwanie wracał, był od nowa na wiele sposobów traktowany zwłaszcza w odniesieniu do drugiej wojny światowej i Powstania Warszawskiego. W interpretowaniu szkoły polskiej wiele się, że tak powiem, kanonizowało, powstała nawet „legenda”, że filmowcy zasadniczo odrzucali bohaterstwo, że wyśmiewali każdy przejaw heroizmu, opluwali uświęcone wartości. Nerozumiejący i konserwatywni widzowie atakowali ich z tego powodu; właśnie za przyczyną tej upraszczającej eksplikacji tylu ciekawych filmów u nas nie pokazywano. (Fuchs 1968, s. 141–142)

Podążając za autorem, można rozszerzyć motywy tej niechęci (nie tyle „konserwatywnych widzów”, ile władzy) o cechę, która – jego zdaniem – łączyła twórców szkoły polskiej. Chodzi o sprzeciw wobec fraz, kłamstwa, koloryzowania, upraszczania. Z tego samego powodu nie pokazywano pod koniec lat 50. kilku czeskich filmów, które na swój sposób walczyły ze schematyzmem i fałszem.

Fuchs wykazuje się sporą orientacją w literaturze przedmiotu i z zapałem podejmuje polemikę z polskimi autorami – Aleksandrem Jackiewiczem (i in. 1964) i Bolesławem Michałkiem (1960) – właśnie w kwestii bohaterstwa. Twierdzi, że Munkowi chodziło o atak na *tradycyjne* pojmowanie dramatycznej figury bohatera, w żadnym wypadku nie o podkreślenie antybohaterstwa czy frontalne uderzenie w heroizm jako taki. Przedmiotem sporu jest motywacja czynu Dzidziusia Górkiewicza w finale *Eroiki*. Nie jest tak – twierdzi Fuchs – że bohater sprzeniewierzył się swemu rozumowi, opuścił małżonkę i wspólnie z majorem wrócił do Warszawy. Wręcz przeciwnie:

[...] uświadamia sobie bezsens swego małżeństwa i rozpaczliwą sytuację powstania. Sam gest, decyzja, jest, jak podejrzewam, spontaniczna, ale prawdziwych jej motywów uzbierało się w filmie wystarczająco. Dzidzius nie traci więc głowy, ale podejmuje życiowe rozstrzygnięcie. Jest ono niczym zatrzasknięcie drzwi za częścią własnego żywota. [...] Jest bohaterstwo prawdziwe i fałszywe, rzeczywiste i fantomowe, „nieracjonalne” i świadome. Munk chciał ośmieszyć bohaterstwo fałszywe, „nieracjonalne”, nierozważne, oparte na legendach i fałszywych przesłankach. (Fuchs 1968, s. 144 i n.)

Zdaniem Fuchsa, Munk nie zajął stanowiska „legendoburczego”, przyjrzał się zjawisku rzeczowo i bez patosu. W tym kontekście – kontynuuje – filmy Wajdy, uznawane za o wiele bardziej romantyczne, są również w wyższym stopniu antybohaterskie. Munk pozostaje wielkim samotnikiem polskiego kina.

Porównując bohaterów *Eroiki* i *Zezowatego szczęścia*, słowacki autor stwierdza, że Piszczyk należy jakby do tej samej rodziny, z której pochodzi Dzidzius Górkiewicz, jednak o ile on stał się postacią tragicomiczną, o tyle Piszczyk jest nieustannie osądzany. Istotną rolę pełni tutaj śmiech, który w filmach Munka nigdy nie jest „niefunkcjonalny” (Fuchs 1968, s. 149).

W tym samym – jakże istotnym dla kultury naszych południowych sąsiadów – roku 1968 inny badacz słowacki, Pavel Branko, analizując *Zezowate szczęście* jako „ostatni film szkoły polskiej”, przedstawia taką oto opozycję:

Faktycznie jednak [film] nie mieści się w ramach wyrazistego, jasno sprecyzowanego profilu szkoły polskiej z jej orientacją na demityzację narodowej historii, której towarzyszy silne romantyczne współbrzmienie na poziomie filozoficznym i orientacja na kreację na poziomie konstrukcji. Munk jawi się raczej jako intelektualny, racjonalistyczny krytyk, tematycznie związany mniej z przeszłością niż z dniem dzisiejszym narodu polskiego, stylistycznie łączący tendencje dokumentalne z linią werystyczną włoskiego neorealizmu. Dlatego też dość zwinnie przekroczył **Rubikon**, którego nie pokonali klasyczni przedstawiciele szkoły polskiej i *Pasażerkę* zainicjował nowy krąg tematyczny, do którego szkoła ta, z jej ustalonym kształtem, już nie znalazła dostępu. Dlatego pustki, jaka pojawiła się wraz z jego śmiercią, nikt nie mógł zapełnić. (pb [Branko] 1968)

Ze wszystkich filmów Munka krytyk najwyżej ceni właśnie *Pasażerkę*, otwierającą nowe kierunki. Natomiast w *Eroice*:

[...] dokumentalno-obserwacyjny charakter obrazu autorsko zmierza do groteskowości. Bohater pierwszej części *Eroiki*, drobny handlarz, który w trakcie całego filmu oscyluje pomiędzy swym **chłopskim zdrowym rozsądkiem** a absurdalną rzeczywistością Powstania Warszawskiego, nieprzedstawiającego w uchwyconej fazie nic więcej niż heroiczny gest bez perspektyw, w zakończeniu, do tego gestu, wbrew swemu charakterowi, impulsywnie się przyłączy, zyskując tym samym wymiar tragiczny. A w historii polskich oficerów w obozie jenieckim, których życie jest i jako całość tylko pustym gestem, tragiczny moment degeneruje się już jednoznacznie do tragifarsy. *Eroikę* zatem Munk przybliży się najbardziej do tematycznych kręgów szkoły polskiej i jej interpretacji **kwestii polskiej**. (pb [Branko] 1968)

Zezowate szczęście, zdaniem Branka, to

[...] pełna farsa, w wydaniu skończonego sarkazmu, którego przedmiotem jednak nie jest tylko główna postać, ale i pole jej działania, zatem polska rzeczywistość i mentalność jako warunek konieczny egzystencji bohatera w takim właśnie kształcie. (pb [Branko] 1968)

W *Pasażerce* –

Przedmiot i filozofia przeszły już do kręgów bliskich **sartrowskim** tematom doby egzystencjalizmu, tylko że uziemione i zlokalizowane. Tutaj Munk poszedł w zupełnie nowym kierunku. Nikt już nie odpowie, jakie byłyby jego dalsze kroki... (pb [Branko] 1968)

O film upomniało się w roku 1967, ale tylko ze względów politycznych, „Rudé právo”:

Pasażerkę wyemitowano w zachodnioniemieckiej telewizji, po czym „Deutsche Wochenzeitung” opublikowało artykuł atakujący film jako dzieło propagandowe, które rzekomo ukrywa polskie zbrodnie. O tym akcie poinformowała swych czytelników główna partyjna gazeta („Rudé právo” 1967, 9 lutego).

Eroica, szczególnie jej pierwsza część *Scherzo alla polacca*, wymaga znajomości bardziej złożonych kodów. Taką wykazał się Jiří Cieslar w tekście *Andrzej Munk (1921–1961)* (Cieslar 1981, s. 562–568). Autor podkreśla postawę reżysera wobec rzeczywistości: według niego to moralista, którego cechuje „krytycyzm połączony z sarkazmem, nawet z komiczną hiperbolą, przesadą”. Brak w jego filmach bohaterów jednoznacznie pociągających – pisze Cieslar – gdy Wajda, przy całej ironii, zachowuje w odniesieniu do nich pełną uczucia relację. Zdaniem czeskiego historyka, filmy Munka zawsze wychodzą z jakiejś tezy, ich celem jest zachęta do rozważania, reżyser rzadko sięga po metaforę. Głębsze dno jego filmów zawiera się w pytaniach, a nie poetyzowaniu zaktualizowanych zjawisk. Znamienne, że Cieslar nie zatrzymuje się dłużej przy *Człowieku na torze*, za to wiele uwagi poświęca filmom „mniej zrozumiałym” dla zagranicznego widza. Twierdzi, że *Eroica* ma bohatera, „jakiego nie znał polski romantyzujący film”. Ów bohater to „opuszczony gracz, który nigdzie nie znajduje schronienia, wyśmiewany przez wszystkich, spektakularny ryzykant”.

Wiele uwagi poświęca *Ostinato-lugubre*, w którym (przeciwnie niż w *Scherzu*) przestrzenie są zamknięte, ujmowane w geometryczne, wyrafinowane kompozycje. Analizuje ich funkcję: „faszystowscy strażnicy, tymi Munk się nie zajmuje, perfekcyjnie wykalkulowali, że największą karą dla więźniów są ich współwięźniowie”. W filmie owa kara wyrażona jest symbolicznie czy też przekłada się na kompozycję kręgów, czyli zewnętrzne ograniczenie i dopełniające je wewnętrzne limity. „Forma tego filmu w najbardziej zdecydowany sposób buduje moralny werdykt, któremu nic nie umknie [...]. Nowe punkty widzenia kamery (perspektywa ptasia i żabia) odkrywają stan ducha społeczności stale w nowych zależnościach” (Cieslar 1981, s. 565).

W rozważaniach na temat stosunku do legendy czeski autor poszedł dalej niż inni krytycy, stwierdzając: legenda jest kompromitowana w tych, dla których jest przeznaczona, ludziom brakuje odwagi, skrywają zwątpienie. „W każdych warunkach zło grozi w nas [...] nie tylko w tych, którzy te warunki przemocą wytworzyli” (Cieslar 1981, s. 565). W kilku miejscach wskazuje na Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego jako kontynuatorów „moralnych dyskursów” Munka: „Tą narodowo autokrytyczną drogą podąża po latach Edward Żebrowski w swych historycznych filmach *Szpital Przemienienia* (1979), *W biały dzień* (1980)” (Cieslar 1986, s. 170)[3].

Według Cieslara, w *Zezowatym szczęściu* Munk kontynuuje polemikę z bezkrytyczną heroizacją polskiego losu w historycznych przełomach, rozpoczętą w *Eroice*. Relacja słowna bohatera o jego losie i obraz filmowy stopniowo zbliżają się do siebie, tracąc pierwotny rozdźwięk. Piszczyk – mówi autor tekstu – nigdy nie przejął odpowiedzialności za swe czyny, zawsze kokietował tym, co usiłował zrobić (Cieslar 1981, s. 565–566).

[3] W recenzji książki E. Nurczyńskiej *Andrzej Munk* (Kraków 1982) Cieslar zauważa m.in. brak nawiązania

do Zanussiego i Żebrowskiego jako kontynuatorów „moralnych dyskursów” Munka.

Pisząc o filmie *Pasażerka*, Cieslar stwierdza:

[...] jesteśmy znów w Munkowskim świecie, obraz filmowy jest tu nad miarę złożonym urojeniowym polem, którego autor stara się udawać, że jest w nim tylko postacią wspominająco-interpretującą, ale w rzeczywistości na tym polu rozmieszcza, jakżeby inaczej, swoje punkty orientacyjne. [...] Munk i Liza zajrzeli „wspólnie” do piekła oświęcimskiego, Liza, by się usprawiedliwić, a reżyser, by znaleźć słabe miejsca tej późnej samoobrony. (Cieslar 1981, s. 566–567)

W tym piekle Munk ukazał przemoc dopiero na trzecim planie, na pierwszym znaleźli się sterani, zblazowani urzędnicy fabryki.

Reasumując – według cytowanego autora, Munk krytykował nie heroizm, lecz płaskość jego współczesnej koncepcji, aktualnego pojmowania bohaterstwa. Ponieważ zaś „dziedziczymy problemy naszych poprzedników”, jak się wyraził Cieslar, wracają one do nas i musimy od nowa i nieustannie je rozważać. Rozważania czeskiego badacza nie straciły swej aktualności.

W prasie czechosłowackiej, a później czeskiej i słowackiej, znajdziemy – ze zrozumiałych względów – o wiele więcej tekstów, prób syntezy twórczości, wreszcie – okolicznościowych notatek poświęconych Andrzejowi Wajdzie. Dziennikarze i krytycy z większą odwagą podchodzili do filmów, które wydawały się mniej hermetyczne, bardziej przystępne niż filmy Munka. Dopiero zestawienie tekstów na temat obu reżyserów oraz wspólnych im tematów daje wyobrażenie, w jaki sposób nasi południowi sąsiedzi pojmowali ich filmy, a szerzej – w jaki sposób interpretowali wiele jakże istotnych aspektów polskiej kultury. Lektura prasy filmowej, a w przypadku Wajdy także prasy codziennej, okazuje się frapująca, a spostrzeżenia i wnioski, jakimi dzielą się autorzy tekstów, nieraz bywają zaskakujące. Ukazują kino polskie z perspektywy odmiennych – mimo sąsiedztwa – doświadczeń i bardzo wymownie świadczą o czasach, w których je pisano. Wyjaśniają wreszcie, dlaczego – po obu stronach granicy – powinniśmy się zgodzić co to tego, że nie zawsze musimy się rozumieć.

Jeśli chodzi o twórczość Andrzeja Wajdy, to uwaga czeskich i słowackich krytyków skupiała się w największej mierze wokół dwóch wielkich zagadnień: Wajda i „polskie mity” oraz Wajda i współczesność. „Głównym mitem polskiego filmu po roku 1955 był mit bohaterstwa” (Blech, red., 1968, s. 209), reżyser, jak podkreślał cytowany krytyk, wyzwolił się z tego kręgu dopiero filmem *Niewinni czarodzieje*.

Filmy Wajdy nie wchodziły na czechosłowackie ekrany w kolejności ich powstawania, stąd w ich recepcji pojawia się pewien paradoks – pretekstem do wylania nagromadzonych „pretensji” zarówno pod adresem samego twórcy, jak i wobec wielkiej tradycji kina polskiego, stali się właśnie *Niewinni czarodzieje* (1960) jako „pierwsza próba tematu współczesnego” (Novotná 1962, s. 382). Nazwać bohaterów tej fabuły polskimi „gniewnymi” – pisze autorka – „byłoby do pomyślenia”: mogliśmy ich widzieć jako imitację tej części zachodniej młodzieży,

Andrzej Wajda
jako burzyciel mitów

która w proteście przeciwko atomowemu światu chce burzyć wszystko, co wprowadziła starsza generacja.

Właściwy zarzut sformułowany jest następująco:

Nie zainteresowało Wajdy w życiu jego kraju już nic innego jak naiwne cyniczne gry dwojga mu współczesnych? Nie dostrzegła w dzisiejszej Polsce niczego ekscytującego, że w swych kolejnych filmach *Lotna* i *Samson* znów wraca do przeszłości, gdzie znajduje, tak jak w zasadzie i w *Niewinnych czarodziejach*, samotność i wyobcowanie?

Te pytania bynajmniej nie dotyczą tylko Wajdy, ale całej tak zwanej szkoły polskiej, która zbyt trwożnie trzyma się swego prawa do artystycznego niezaangażowania, prawa do indywidualizmu, wymogu wyjątkowości bohaterów, która tak boi się ukazania normalnego życia, że jej strach przed „schematyczną powszechnością” posuwa ją dalej, niżby chciała... Czasem co prawda wydaje nam się, że już jest mniej „czarna”, ale to raczej pobożne życzenie. Im mniej pesymizmu, tym bardziej zyskują bohaterowie na uniknięciu zaszeregowania. Potwierdzili to *Niewinni czarodzieje*, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, *Samson*. (Novotná 1962, s. 382)

Ton recenzji wydaje się usprawiedliwiony, a jej przesłanie nabiera aktualności w najbliższych kilku-kilkunastu miesiącach w Czechosłowacji. Wybucho tutaj Nowa Fala, rozpoczyna się najwspanialszy okres w kinematografii, nazywany czechosłowackim cudem filmowym. Właśnie w latach 1962–1963 pojawiają się znaczące filmy osadzone silnie we współczesności, opowiadające o życiu młodych, wchodzących w życie bohaterów: w 1962: *Słońce w sieci* Štefana Uhera, 1963: *Pierwszy krzyk* Jaromila Jireša (nagroda w Cannes za debiut w 1964) oraz *Czarny Piotruś* Miloša Formana (Złoty Żagiel w Locarno), z niezwykłą energią wkraczają na scenę bohaterki pierwszych filmów Věry Chytilovej (*Strop*, *Worek pcheł*, *O czymś innym*), kinematografia odnosi zagraniczne sukcesy: *Gdy przychodzi kot* Vojtěcha Jasnego w roku 1963 nagrodzony zostaje Srebrną Palmą w Cannes. I właśnie w tym roku pojawia się w kinach *Kanał* Wajdy – nagrodzony tam, tylko że sześć lat wcześniej. Kino jest już gdzie indziej, krytycy próbują ogarnąć nowe zjawiska we własnej kinematografii.

Na tle wydarzeń filmowych tego roku raczej egzotycznie wygląda notatka prasowa, która donosi o wspólnym przedsięwzięciu polsko-radzieckim, jakim była planowana realizacja filmu *Czyste niebo*. Miał on opowiadać o boju dwóch oddziałów partyzanckich, polskiego i radzieckiego. Nazwiska związane z filmem gwarantowały – w zamierzeniu – jego poziom: Andrzej Wajda, Grigorij Czuchraj oraz Walentin Jeżow, którzy w związku z tym projektem spotkali się w Warszawie. Do jednej z ról był przewidziany Innokientij Smoktunowski. Scenariusz, jak podawała gazeta, pisze Walentin Jeżow na podstawie *Pogranicza*[4] Józefa (chodziło o Jerzego) Przeździeckiego. „Lud” cytuje wypowiedź Andrzeja Wajdy:

[4] Chodziło o powieść *Kres*. Film na jej podstawie, zatytułowany *Dzień oczyszczenia*, zrealizował w roku

1969 Jerzy Passendorfer. Rosjanie projekt odrzucili – podaje Tadeusz Lubelski (2006, s. 95–96).

Dwie jednostki, z przyczyn, które mają swe źródło w przeszłości, czyli z powodu nacjonalizmu, szowinizmu, wielkiej wzajemnej podejrzliwości, charakteryzującej epokę stalinowską – nie rozumieją, nie zjednoczą się, walczą każda osobno i Niemcy ich zniszczą. (J.K., oprac., 1963)

Teksty poświęcone Wajdzie, drukowane do połowy lat 70., dotyczą nie tylko zrealizowanych w tym czasie filmów czy filmowych projektów. W większości przypadków punktem odniesienia są dla recenzentów fabuły z okresu szkoły polskiej oraz problem bohaterstwa – mniej lub bardziej schematycznie traktowany przez piszących. O *Popiołach* pisano na przykład: „Wajda ukazał już w innych filmach, że Polacy poświęcali swoje życie często na darmo, często walczyli dla innych, krótko mówiąc cierpka i okrutna jest historia jego kraju” (Fuchs 1965).

Autorzy wyrażają podziw i osobiste preferencje – jak Peter Mihálik (1965, s. 8), analizujący *Lotną*. Film, według słowackiego krytyka, ma „aspekt romantyzujący” nawet dwadzieścia lat po wojnie, tragedia i tragikomiczność polskiego oporu przeplata się z surrealizmem, w intencjach – buñuelowskiej poetyki i symboliki; *Lotną* uważa Mihálik za najbardziej zwarty i najczystszy stylistycznie film Wajdy z czasów szkoły polskiej.

W kwestii Wajda i „polskie mity” napisano po latach, przy okazji *Kanału* (przypomnę, pokazanego w czechosłowackich kinach w roku 1963): „Film jednolity i zwarty. Ukazuje bezsens niepotrzebnej ofiary w imię sprawy z góry przegranej” (Mihálik 1965, s. 210). Adoracją heroizmu, choć skromnego, jest *Miłość dwudziestolatków* (1962). To, zdaniem krytyka, w dziele Wajdy najczystsze uczczenie prawdziwej wartości ludzkiej, jeśli nie bohaterstwa, które dokonuje się bez ostentacji (Mihálik 1965, s. 211). Wszystkie problemy, które interesują reżysera, są typowo polskie (jak się wyraził krytyk), twórcę przyciąga również tradycja romantyczna, którą jest wypełniona polska literatura[5].

Podstawowy motyw szkoły polskiej – silne zaangażowanie społeczne i krytycyzm – u Wajdy nie jest podany w sposób chłodny niczym traktat lub lekcja. Wypytywa z bardzo emocjonalnego i sugestywnego sposobu opowiadania, z jednej strony pełnego niespokojnego, romantycznego spojrzenia na świat, z drugiej przesyconego dziwnymi spazmami świata współczesnego, rozdartego sceptycyzmem, brakiem komunikacji między ludźmi. Tych ludzi, z ich problemami, Wajda świadomie umieszcza w ruinach kościoła, w bliskości martwych, pozwala bohaterom mówić o nadziei i wierze, gdy w tym samym ujęciu widzimy rozbity krzyż z Chrystusem głową w dół, kiedy się kołysze i skrzypi wśród gruzów. Właśnie ta symbolika i egzystencjalizm spojrzenia – w chwili ukazania smutku i bólu jako składników życia [...], oburzyły bardziej niż (niespójny) antyheroizm Wajdy.

Postacie Munka wymagają racjonalnego dookreślenia ze strony widza, Wajda raczej widza porwie. Munk to logik, Wajda – twórca obrazów. [...] Jeśli Munk zostanie bez spadkobierców, to Wajda otworzył polskiej kinematografii drogę do wielkiego nurtu kina światowego. (Mihálik 1965, s. 212)

[5] Warto byłoby przeanalizować postać Konrada z *Dziadów* w kontekście bohaterów filmowych w twórczości Wajdy, sugeruje autor (Mihálik 1965).

Podkreśla się uniwersalizm sytuacji, w jakich znaleźli się bohaterowie *Kanału*. Zagraniczny widz nie jest skazany na znajomość polskich realiów, film jest zrozumiały i silnie oddziaływa również po latach. Bohaterowie (w *Samsonie, Popiele i diamencie, Lotnej*) są jakby z jakiegoś powodu zdeformowani, wciągnięci mimo woli w sytuację, w której się znaleźli. Twórca jest w pełni świadomy, że dzieło artystyczne nie może uchwycić historii, ale jest w stanie podjąć próbę uchwycenia człowieka w niej (Mihálik 1965, s. 215).

Cytowany autor wydobywa jeszcze jedną różnicę pomiędzy twórcami szkoły polskiej: filmy Wajdy ukazują bohaterów w sytuacji granicznej; są oni zmuszeni podjąć decyzję. O ile jednak Munk w chłodny sposób analizuje problem w związku z konkretną okolicznością historyczną, dla Wajdy taki kontekst staje się dopiero punktem wyjścia, reżyser ów dąży do uchwycenia problemów egzystencjalnych współczesnego człowieka (Mihálik 1965, s. 216).

Kwestie formy nie należały do najczęściej podejmowanych, z o wiele większym upodobaniem odnoszono się – zwłaszcza prasa niefilmowa – do samej treści. Cytowany poniżej krytyk, ukrywający się pod inicjałami (gk), akcentuje co prawda „pracę z efektownymi, agresywnymi barwami” oraz „wielkie sukcesy z kolorem” w *Polowaniu na muchy* i *Krajobrazie po bitwie*, realizowanymi z Zygmuntem Samosiukiem, wówczas „najlepszym polskim operatorem filmowym” ((gk) 1970, s. 4), ale swą uwagę poświęca przede wszystkim kwestii „polskiej legendy”. Według piszącego, razem z *Eroiką* i *Zezowatym szczęściem* filmy *Popiół i diament*, *Lotna*, *Samson* z charakterystycznym oburzeniem dokonują „degloryfikacji legendy o dziwnej walce nacjonalistycznych patriotów, podobnie jak w niektórych węgierskich filmach demaskujących mit narodowego patriotyzmu”. Krytyk przywołuje przykład Andrása Kovácsa jako twórcy *Zimnych dni* (1966), jeśli chodzi o ostrość krytycznego spojrzenia.

W podobnym duchu tekst odnosi się do filmów *Popiół i diament*, *Lotna*, *Samson*, w których wyraźną ekspresyjną formą twórca rozprawił się „z legendami i mitami o nacjonalistycznych patriotach”. W *Popiele i diamencie* widzimy, zdaniem krytyka, tragizm młodych nacjonalistów, którzy w czasie wojny nauczyli się zabijać najpierw faszystów, a mechanizm zabijania został im we krwi. „Potrzebowali wrogów, znaleźli ich w komunistach i tak z niegdysiejszych bojowników stali się zwykli mordercy” (Blech 1970, s. 2).

Krajobrazy po bitwie – według krytyki

Pisano w tym czasie i w bardziej pojednawczym tonie.

Polski reżyser nazwany został „historiografem tragicznej generacji”, który mówi o mniej dostrzegalnych, wewnętrznych skutkach wojny, niosących się jak dżuma. Dramatyczny temat – mowa o *Krajobrazie po bitwie* – opowiada Wajda językiem emocji i patosu, który w pewnych fragmentach przechodzi w ironię, pisze recenzent. „Ale dlaczego wypominać to Polakowi, któremu ten rodzaj wypowiedzania się najwidoczniej jest o wiele bliższy niż nam? To doskonałe dzieło, niektórych scen nie

da się zapomnieć, z pewnością miłosnego *intermezzo* w jesiennym lesie” ((an) 1971, s. 6).

Premiera *Krajobrazu po bitwie* stała się wystarczającym powodem, by z nową siłą krytycy mogli powrócić do problemu burzenia mitów. Recenzent odnosi się do wymienionej fabuły jako do przykładu bardziej ambitnego spojrzenia na tematykę wojenną w kinematografii ostatnich lat. *Krajobraz po bitwie*, zdaniem piszącego, traktuje przede wszystkim o trudno dostrzegalnych stratach, jakich dozna psychika człowieka w podobnym obozie, jaki ukazano w filmie:

[*Krajobraz po bitwie*] Należy do najpoważniejszych polskich filmów ostatnich lat i potwierdza nowy współczesny renesans polskiej kinematografii. Nie jest to łagodny film, swą szorstkością i okrucieństwem wchodzi aż pod skórę, przełamuje niejedną mit, jak to uczynił już niegdyś sławny *Popiół i diament* Wajdy. Może nawet za bardzo nurza się w gruzach i na śmietnikach, które pozostawiła wojna, może zbyt wiele się o tym dyskutuje, może zbyt retorycznie. Przesłanie *Popiołu i diamentu* znalazło bardziej sugestywny kształt nie tylko samej historii, ale i koncepcji. A mówiło niektóre rzeczy po raz pierwszy. Tutaj, w *Krajobrazie po bitwie*, Wajda z konieczności coś powtarza i płaci za to daninę. ((vbr) 1971, s. 6)

Recenzent nie szczędzi superlatyw, wskazując, że chodzi o dzieło, które unikając wyrażania współczucia, ujawniło reżyserski „talent w szybującej wyobraźni”. Podsumowując, stwierdza, że „[...] tym czarniejsze jest absurdalne tragiczne zakończenie. Było już wiele filmów o końcu ostatniej wojny. Tylko nieliczne tak mocno wystąpiły przeciwko legendom i podniosły tak piekące oskarżenie. Ku przestrodze i dla dobra człowieka” ((vbr) 1971, s. 6).

Retoryka czasów czechosłowackiej normalizacji z upodobaniem wykorzystywała termin „bezlitosne zwierciadło”. Gdy chodziło o wypunktowanie negatywów przeciwnika politycznego (bo nie we własnych szeregach), trudno było o bardziej użyteczną metaforę. Jiříemu Janouškowi posłużyła ona do zwięzłego scharakteryzowania filmu *Popioły*. Zdaniem Janouška (1976, s. 14–15), Wajda nastawił w tym filmie bezlitosne zwierciadło wyidealizowanej polskości, odniósł się do legendy oficerów kawalerii – w filmie widzimy „wyrachowanych żołdaków, okrutnych zbirów i szorstkich pijaków”. Reżyser, pisze dalej krytyk, pokazuje naród, w którym „świat rycerskiej starożytności przepadł raz na zawsze”. Burzenie mitów oraz iluzji o własnej historii jest charakterystyczne także dla *Ziemi obiecanej*, twierdzi w tym samym tekście, argumentując, że niemiecki fabrykant i żydowski bankier korzystają z tego, że polscy szlachcice co prawda pogardzają światem bezwzględnej chciwości, ale ich reprezentant wygrywa, ponieważ jest bardziej niż tamci bezwzględny i poświęca swe moralne zasady.

W kontekście publikacji z lat 70. oraz 80., pisanych w warunkach normalizacji, z odpowiedniej perspektywy politycznej, pewne zdziwienie budzą czasem artykuły powstałe już po roku 1989. Zwłaszcza współcześnie, gdy każdy piszący ma dostęp do źródeł, zaskakują nieścisłości w podawanych szczegółach biograficznych, ale powodem

większego zdumienia bywa ton samych tekstów i formułowane w nich sądy. Widać wyraźnie, że wypracowane przed laty kategorie funkcjonują nadal i rzutowane są na filmy, które powstały w innych warunkach i odnoszą się do innych kontekstów.

W *Ziemi obiecanej*, pisze autorka, jedynym światłem jest postać szlachcianki; i w innych filmach Wajdy cechy pozytywne nadane zostały szlachcie.

Wajda nigdy nie zerwał całkowicie ze złudzeniem społecznym, które tej klasie przypisuje już od dwustu lat cechy świętych, podobnie jak nigdy nie udało mu się ukryć swego umiarkowanego antysemityzmu. Fakt, że charakterystykę klasową czy narodowościową przedkłada nad indywidualną wartość jednostki, należy do najbardziej polemicznych cech jego twórczości. (Brdečková 1996, s. 9)

W tym samym tekście, odnosząc się do filmu *Wielki Tydzień*, który akurat pokazywano w Berlinie, pyta: czy przypadkiem Wajda tak trochę nie wierzy, że Żydzi przynoszą nieszczęście?

Podsumowaniem wątku „polskich mitów” (z konieczności tylko zasygnalizowanych) niech raczej będzie tekst Richarda Blecha *Andrzej Wajda: mitotwórca – mitoburca*. Tematem jest przede wszystkim bohaterstwo – jak formułuje to Blech – puste, tragiczne, nieskuteczne gesty bohaterów. W *Popiele i diamencie*, *Lotnej*:

Wajda jakby [...] budował mity, a następnie je burzył, ponieważ bohaterstwa, które pokazuje w swych filmach, są pustymi, tragicznymi i nieskutecznymi gestami. Po nich następowało zawsze brutalne przebudzenie. Polska historia jest przepełniona takimi gestami. Najlepsze dzieła literatury polskiej, dramatu, sztuk plastycznych wydały o tym niejedno cenne świadectwo. Przede wszystkim Wajda. (Blech 2005, s. 1–4, cyt. s. 2)

Interpretacje twórczości Munka dokonane przez Branka i Blecha (w latach 60.), a później Cieslara, wybitnie wyróżniają się na tle pozostałych prób odczytania filmów twórców szkoły polskiej i usytuowania ich w kontekście tradycji naszej kultury. Pytanie – czy inne spojrzenia na „polskie mity”, na rozliczenia dokonywane z historią, nie są naznaczone skutkami spóźnionej recepcji filmów szkoły? Pojawiły się one w Czechosłowacji w okresie największego rozkwitu i sukcesów rodzimego kina. Nie odegrały wówczas takiej roli, jaką mogły odegrać kilka lat wcześniej. Nie groziło już niebezpieczeństwo ich aktualności, jak konstatawał w roku 1968 Aleš Fuchs, chociaż trudno współcześnie sądzić, na ile obawy czechosłowackich decydentów były uzasadnione. Czy widz czeski albo słowacki dostrzegłby pod koniec lat 50. groteskę oraz ironię tam, gdzie oni ujrzeli idealizację narodowej historii? W każdym razie, jeśli filmy Munka czy Wajdy uznawane były za trudne do odczytania, to zakazy odsunęły ich zrozumienie na czas nieokreślony.

W Polsce filmy szkoły polskiej rozpoczęły dialog kina z własną publicznością, obejmujący szerokie kręgi odbiorców, prowokowały niegasnące do dziś dyskusje. Te zaś były rezultatem doświadczeń związanych z drugą wojną światową, odmiennych od doświadczeń Cze-

chów i Słowaków. Wpływały z innego sposobu myślenia, hierarchii wartości, na przykład w kwestii heroizmu, patriotyzmu, ponoszenia ofiary w chwili dramatycznej próby – w imię celów wyższych niż samo biologiczne przetrwanie. Filmy szkoły polskiej nakłaniały do zadawania pytań co do owej hierarchii, poddania krytyce czy nawet jej zburzenia, zwłaszcza że nosicielami idei byli bohaterowie filmowi z krwi i kości, postaci bliskie widzowi. Tutaj widać największą i niewykorzystaną w swoim czasie szansę uniwersalnego, ponadgranicznego zrozumienia intencji, motywacji oraz dokonywanych wyborów.

W drugiej połowie lat 50. po obu stronach granicy problemy te były jeszcze nieodległe, mało tego – gorące! Akurat w roku 1958 wydano w Czechosłowacji *Tchůrzy* Josefa Škvoreckiego; powieść, rozgrywająca się w dniach powstania praskiego w maju 1945 roku, ukazuje postawy Czechów skrajnie odmienne od bohaterskiego wzorca, bo wyrachowane i asekuranckie. Książkę oficjalnie skrytykowano i wycofano z księgarń, ale nie przestała być obecna w świadomości czytelników we własnym kraju. Pokazy polskich filmów wstrzymano na kilka lat – i to wystarczyło. Nie były wytworem rodzimej kultury, więc ich oddziaływanie po latach zostało wytłumione, tym bardziej że spóźnione premiery zbiegły się z pierwszymi manifestacjami kina czechosłowackiej Nowej Fali. Jedno wydaje się pewne – późniejsze, ale i współczesne, niezrozumienie pewnych wątków, napastliwy ton krytyki, kategoryzowanie, uproszczone, stereotypowy odbiór filmów odnoszących się do traumatycznych faktów z polskiej historii, jest po myśli twórców dawnych zakazów.

- (an), 1971, *Wajda znovu nalezený*, „Lidová demokracie” 17 lutego
- Ballester C., 2011, *Subjectivism, uncertainty and individuality: Munk's Człowiek na torze/Man on the Tracks (1956) and its influence on the Czechoslovak New Wave*, „Studies in Eastern European Cinema” vol. 2, no. 1
- Blech R., 1970, *Krajina po boji alebo Andrzej Wajda leští zbrane*, „Smena” 23 lutego
- Blech R., 2005, *Andrzej Wajda: Mýtotorca – mýtoborca*, priloha SME, Roč. 13, nr 80 (8 kwietnia)
- Blech R. (red.), 1968, *Svet filmových režisérov*, Bratislava
- Branko P., 1999, *Straty a nálezy 1948–1988*, Bratislava
- Brdečková T., 1996, *Nevinný čaroděj. Portrét režiséra Andrzeje Wajdy*, „Lidové noviny” nr 59 (9 marca)
- Cieslar J., 1981, *Andrzej Munk (1921–1961)*, „Film a doba” nr 10, s. 562–568
- Cieslar J., 1986, *Filmová literatura: Andrzej Munk*, „Film a doba” s. 170
- Fuchs A., 1965, *Superfilm alebo nie? (O novom filme Andrzeje Wajdu)*, „Smena”, Bratislava, 29 grudnia
- Fuchs A., 1968, *Kompromitovanie hrdinstva? Andrzej Munk*, w: R. Blech (red.), *Svet filmových režisérov*, Bratislava
- Garbicz A., Klinowski J., 1987, *Kino, wehikul magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950–1959*, Kraków
- (gk), 1970, *Obnovená aktivita Andrzeje Wajdy*, „Mladá fronta” 3 lutego
- Hendrykowski M., 1997, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17, s. 120–130
- Jackiewicz A. i in., 1964, *Andrzej Munk*, Warszawa

BIBLIOGRAFIA

- Janoušek J., 1976, *Andrzej Wajda a jeho filmy*, „Mladý svět” nr 48
- J.K. (oprac), 1963, *Diskusia na jednu tému, HOVORIA Czuchraj a Wajda*, „Lud”, Bratislava, 3 marca
- Liehm M., Liehm A.J., 1980, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, University of California Press
- Lubelski T., 2006, *Wajda*, Wrocław
- Marszałek R., 1984, *Filmowa pop-historia*, Kraków
- Mihálik P., 1965, *Wajda stavia pomník polskej histórii*, „Film a divadlo” nr 16
- Michalek B., 1960, *Szkice o filmie polskim*, Warszawa
- Novotná D., 1962, *První současnost Andrzeje Wajdy*, „Film a doba” nr 7
- (pb) [P. Branko], 1968, *Andrzej Munk: Racionalista polskej školy*, „Film a divadlo” nr 13
- „Rudé právo” 1967, 9 lutego
- Svědectví o Andrzeji Munkovi*, „Film a doba” 1965, nr 2
- Taussig P., 1976, *Torzo filmoveho díla*, „Květy” nr 44
- (vbr), 1971, *Wajda o člověku po bitce*, „Pravda” 18 lutego