

Andrzej Werner: Pozorne obrazoburstwo Wajdy i Munka

Wajda, nieco rozchełstany w swoim barokowym stylu, przedstawiał się jako romantyk, który skłania się do akceptacji heroiczych gestów



Wajda, nieco rozchełstany w swoim barokowym stylu, przedstawiał się jako romantyk, który skłania się do akceptacji heroiczych gestów - w drugim numerze Teologii Politycznej Co Miesiąc o Wajdzie i Munku z Andrzejem Wernerem rozmawiają Marek Rodzik, Marcin Furdyna

Marek Rodzik, Marcin Furdyna: Jak przedstawiał się obraz Powstania Warszawskiego w polskiej kulturze do 1956 roku?

Andrzej Werner: Właściwie był prawie nieobecny. Do 1948 roku kultura cechowała się względną różnorodnością postaw i poglądów. Pojawiały się pewne wspomnienia, prace literackie, częściowo niedrukowane. Ważnym przykładem był *Koniec legendy* Jana Józefa Szczepańskiego, w którym zawarto racje powstańcze wypowiediane przez Szarego (porte-parole samego Szczepańskiego), Wielgosza, w którym rozpoznajemy Czesława Miłosza, oraz niejakiego Sicińskiego, otwarcie kwestionującego sens tego zrywu. Szersza dyskusja na ten temat odbyła się później. Natomiast w kinie obraz Powstania w zasadzie nie istniał. Były projekty, których nie zrealizowano, oczywiście z powodu cenzury.

Po październiku 1956 roku dokonał się awans kulturalny polskiego kina. Jakie czynniki

Przede wszystkim, w planie ogólnokulturowym, zerwanie samych twórców z przynależnością kina do obiegu masowego. Poza tym, powrót do dyskusji z lat 1945–1948, przerwanej w okresie stalinowskim, stawiającej dramatyczne pytania o sens wojennego wysiłku oraz o pojęcie bohaterstwa. Kino rodzącej się wówczas szkoły polskiej zyskało rozgłos w kraju i znalazło się w samym centrum sporów, które pozostawały aktualne i nierozstrzygnięte – przecież upłynęło dopiero dziesięć lat od zakończenia wojny. Polska kinematografia po 1956 roku wróciła do polemiki, z którą mieliśmy do czynienia już w

dwudziestoleciu międzywojennym. Stawiała pytania o słusność polskich wyborów i postaw, które często były przekorne w swojej formie. *Kanał* Wajdy i *Eroica* Munka są tego najlepszymi przykładami.

Zatrzymajmy się dłużej przy filmie Wajdy. Jak miały się intencje reżysera *Kanału* do oczekiwań społeczeństwa?

Spółeczeństwo nie zgadzało się na kłamstwa stalinowskiej propagandy i oczekiwało jednoznacznego docenienia legendy, z którą wiązał się wojenny wysiłek, w tym – powstańczy. Dla ludzi oznaczał on rodzinną i osobistą tragedię. Mogłoby się wydawać, że kultura – a zwłaszcza kino zaliczane do kultury masowej – będzie chciała sprostać oczekiwaniom publiczności. Tymczasem szkoła polska, tak jak wcześniej „literatura rozrachunków inteligenckich”, szła w poprzek, chciała wypowiedzieć swoje własne zdanie – często krytyczne i nieosadzone w tradycji romantycznej. Ta zresztą była bardzo niejednoznaczna. Obok wielkich sporów romantycznych, wśród których nie brakowało głosów obrazoburczych, istniała rozległa sfera wtórnych emocji, wyrażana zwłaszcza w krajowym romantyzmie, którą nazwałbym kulturą masową wielkich idei.

W 1956 roku kino nie dawało grzecznych odpowiedzi, a przy tym nie były one jednoznaczne. Tak się stało z *Kanałem*. W filmie Wajdy widać potrzebę odpowiedzi na pytanie: jaką postawę przyjąć w niewoli, tym razem w komunistycznej – ale w żywym społeczeństwie, a nie tylko w tym płaczącym nad grobami. Czy tak wielki wysiłek był potrzebny, aby kontynuować romantyczne dzieło odrodzenia ducha? Realiści twierdzili zgodnie z myślą Czeszki: „wolę być żywym szakalem niż

martwym lwem”. Inni z kolei – co było miarą artystycznego kunsztu polskiej szkoły filmowej – pokazywali, także w groteskowej formie, nieprzekraczalność pewnych wyborów.

Wiemy, że pierwotna wersja scenariusza wyglądała inaczej niż wersja końcowa...

Kanał miał się zaczynać ironiczną sekwencją, pokazującą wielkie polskie szarże spod Samosierry, spod Rokitny, z szablą na czołgi itd. Wajda nie utrzymał tej tonacji i chwalał mu za to. Pokazał, że życie jest o wiele bardziej skomplikowane. Nie przemawiał, klęcząc przed ideałami walki i potrzebami zadośćuczynienia świadomości zbiorowej, która koncentrowała się wokół tych mitów. Jednocześnie ani Wajda, ani Munk – żeby pozostać tylko przy tych dwóch nazwiskach – nie szli za wskazaniem szakalego życia, przeciwko potrzebom pokolenia walki.

Jaki był wobec tego odbiór społeczny *Kanału*?

Początkowo dość nieprzychylny, dlatego że był to pierwszy film o Powstaniu. Oczekiwania były związane ze wspomnianą koniecznością zadośćuczynienia. *Kanał*, momentami dość gwałtowny w formie – mimo że Wajda zrezygnował z dość publicystycznych metafor, które (mówiąc nieco ironicznymi słowami Borowskiego) zawsze dawałyby rację żyjącym przeciw umarłym – nie mógł i nie chciał sprostać nadziejom przedstawienia całego Powstania. W jednym utworze artystycznym nie mogło się to udać, a przy tym leżało poza zainteresowaniami twórcy, który mówił własnym głosem. Jednak dość szybko ten nieprzychylny odbiór zaczął się zmieniać, chociaż pewne

wieloznaczności *Kanału* dostrzeżono już na samym początku. Pewną rolę odegrała również zagraniczna kariera reżysera. Po pierwszej negatywnej fali zaczęły pojawiać się głosy dostrzegające w tym filmie coś więcej niż tylko spełnienie powszechnych oczekiwań.

W jednej z ostatnich scen filmu Wajdy dowódca oddziału porucznik Zadra wraca do kanału, żeby ratować swoich ludzi, mimo że nie może ich ocalić, a sam mógłby ujść z życiem...

To tragiczna scena, której żadne proste równanie nie rozstrzygnie. Mógłby oczywiście kierować się następującymi pobudkami: ocalić własne życie i brać dalej udział w walce. Zadra schodzi do kanału, gdyż bycie dowódcą nałożyło na niego taki obowiązek. Wprawdzie można uznać, że jest to zachowanie irracjonalne, ale na szczęście działamy nie tylko racjonalnie. Te dylematy z praktycznego punktu widzenia rozpatrywał później duet Różewicz – Szczepański. Ten ostatni, jako autor scenariuszy do *Wolnego Miasta* i *Westerplatte*, zadał pytanie o sens zbrojnego wysiłku gdańskich pocztowców. Jednak przecież był on istotny także z racjonalnego punktu widzenia, bowiem armia gen. Bortnowskiego miała przyjść na odsiecz Gdańskowi. Major Sucharski – zarówno w filmie, jak i w scenariuszu Szczepańskiego – znajduje się nieustannie pod presją: walczyć czy kapitulować? Jest to rozdarcie oficera, który odpowiada przed własnym sumieniem, musi działać w zgodzie z regulaminem i stawać wobec wielu sprzecznych sądów występujących w takich momentach.

Z kolei na początku filmu widzimy, jak Korab unieszkodliwia goliata saperką. Jak wpisuje się to w pojęcie bohaterstwa, o którym pisze Pan w swojej książce *Polskie, arcypolskie...*?

Zarówno w *Eroice*, jak i w *Kanale* są liczne sceny, które właściwie żartobliwie i nieco absurdalnie próbują pokazać rzeczywistą sytuację. Trzymając się realiów: saperka dawała jedyną możliwość, aby zatrzymać goliata. W *Eroice* jest zabawna scena połączenia telefonicznego z Mokotowem przez Londyn. Wydawało się to nonsensowne, ale w tamtej rzeczywistości właśnie w taki sposób można było nawiązać kontakt ze wschodniej Warszawy! Jednocześnie zdarzały się ataki bardziej obrazoburcze. W pierwszej części filmu Munka *Scherzo Alla Polacca* Dzidzius Górkiewicz – taki cwaniaczek warszawski, który mimo wszystko przyłącza się do Powstania – siedzi nad brzegiem sadzawki i jest do tego stopnia pijany, że nie dostrzega zbliżającego się niemieckiego czołgu. W pewnym momencie odrzuca za siebie pustą butelkę po winie, która roztrzaskuje się o stalowy pancerz. Jest to czytelne odwołanie do popularnego hasła: „z butelkami na czołgi”. Niemcy zaśmiewają się z Dzidziusia – proszę pamiętać, że śmiech jest najgroźniejszą bronią – który żeby uratować życie, krzyczy: „Nicht schiessen, Frau, Kinder, Mutter, Warschau, banditen”. Wydawałoby się, że jest to odważna intencja, ale cała konstrukcja *Eroiki* pokazuje bohaterów, którzy niezależnie od swoich sceptycznych czy wręcz – jak w przypadku Dzidziusia – cokolwiek knajackich przyzwyczajień nie tylko biorą udział w walce, lecz także do niej wracają.

Ale powstańcza „góra” raczej nie mogła liczyć na równie życzliwe potraktowanie...

W tych dwóch najważniejszych filmach o Powstaniu widoczna była gra konwencją wypowiedzi wówczas dozwoloną. Po 1956 roku wolno było rehabilitować wysiłek powstańczy, zwłaszcza zwykłych żołnierzy. Jest

to najbardziej widoczne zarówno w powieści, jak i późniejszej ekranizacji *Kolumbów* Bratnego. Natomiast im wyżej w hierarchii, tym więcej znaków zapytania. Nawet Wajda w *Popiele i diamentach* uległ pokusie, żeby pokazać jakieś mętne interesy na górze. Jednocześnie te filmy dają odpowiedź na wiele kwestii, których absolutnie nie można było przedstawić. Na przykład armię sowiecką, wyczekującą po drugiej stronie Wisły. W *Kanale* jest to zobrazowane wspaniałą sekwencją, kiedy Korab ze Stokrotką dochodzą nad kraty i widzą drugi, spokojny brzeg Wisły. W *Eroice* możliwość przyłączenia się Węgrów do Powstania (skądinąd było to oparte na faktach) jest uzależniona od uzyskania glejtu bezpieczeństwa od Sowietów po ich wkroczeniu do Warszawy. Wszyscy – bohaterowie, a także ówczesni i dzisiejsi widzowie – doskonale wiedzieli i nadal wiedzą, że było to absolutnie niemożliwe.

Czasami przeciwstawia się podejście do Powstania Warszawskiego, porównując romantyzm *Kanału* Wajdy z racjonalizmem *Eroiki* Munka. Czy taka interpretacja się broni?

Podchodziłbym do niej raczej krytycznie. Wyróżniki stylu, które u Munka polegały na szalenie przemyślanej i konsekwentnej realizacji wcześniejszych założeń, kazały postrzegać jego dzieła racjonalistycznie. Natomiast Wajda, nieco rozchełstany w swoim barokowym stylu, przedstawiał się jako romantyk, który skłania się do akceptacji heroicznych gestów. W rezultacie Munk robi to samo, przy całej swojej konstrukcji w *Eroice*. Zarówno Dzidzius wraca do powstania, jak i w drugiej części *Scherzo Alla Polacca* najwięksi racjonałiści chronią mit bohatera, gdyż ten z kolei chroni społeczność,

w której się znajdują – w niemieckim oflagu. Jest to raczej publicystyczne uproszczenie tych dwóch postaw, wynikające z różnicy temperamentów i indywidualności twórczej, niż dyskusja między nimi.

Czy do końca PRL-u można mówić jeszcze o jakimś zwrocie w narracji Powstania Warszawskiego w kulturze?

Właściwie do 1989 roku nie nastąpiła pod tym względem żadna zasadnicza zmiana. Jeżeli chodzi o kino, nie powstały już żadne ważniejsze filmy. Powrót Wajdy z *Pierścieniem z orłem w koronie*, mimo że pozbawiony zagrożenia związanego z cenzurą, nie zakończył się sukcesem. Nie było zwrotów dotyczących samego Powstania Warszawskiego, ale np. niedługo przed 1968 rokiem nastąpiła zmiana w podejściu do września 1939 roku. Pojawiło się podobne pytanie: iść z szablami na czołgi czy zachować się jak Czesi. To był moment, w którym grupa moczarowska wystąpiła z restytucją haseł jednostronnie patriotycznych. Powstał między innymi apologetyczny film *Poręby o Hubalu* – takim przekazem to środowisko zamierzało zjednać sobie sympatyków. Niestety, polityczne wykorzystywanie haseł patriotycznych nadal służy jako karta przetargowa dla zyskania poparcia.

Rozmawiali:

Marek Rodzik, Marcin Furdyna