

Stanisław Różewicz – pierwszy „creative producer” polskiego kina

Nawet gdyby Stanisław Różewicz nie nakręcił żadnego filmu, jego zasługi dla kinematografii polskiej – jako założyciela i wieloletniego szefa Zespołu Filmowego „Tor” – i tak pozostałyby ogromne. W latach 1967-1968 i 1972-1980 konsekwentnie budował prestiż naszej sztuki filmowej, walcząc o jej codzienny byt oraz ponadczasowe imponderabilia – pisał Stanisław Różewicz. Przypominamy jego tekst w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Kultura na polskim TOR-ze.

Jesteśmy społeczeństwem wyjątkowo bogatym, jeśli mierzyć posiadane bogactwo miarą naszej rozrzutności. Dotyczy to również zasobów kultury i sztuki. Nie potrafimy (nie my jedni zresztą) właściwie ocenić i docenić tego, co naprawdę cennego posiadamy jako kraj, w którym żyją i tworzą wybitni artyści. Sądząc tak, nie mam na myśli odległych epok, lecz czasy nam współczesne. Nasze kino kryje w sobie skarby wspa- niałe, choć znane tylko nielicznym. Jest jak Sezam, do którego coraz rzadziej ktoś zagląda. W naszych archiwach całkiem zapomniane spoczywają filmy nie pokazywane od lat – a bywa, że i od dziesięcioleci. Nie ma dla nich miejsca nawet w programie publicznej telewizji. A jeśli już się znajdzie, to zwykle na marginesie jej repertuarowych prefe- rencji. Trzeba o te dobra koniecznie walczyć, upominać się o nie, chronić, kultywować pamięć o nich i udostępniać je, bo zbyt wielu ludzi w Polsce skłonnych jest dzisiaj myśleć, że nasza kinematografia, jak długo istnieje, niczego wartościowego nie stworzyła i niczego nie osiągnęła. To nieprawda, nieprawda i jeszcze raz nieprawda. To tylko

dzisiejsza giełda zajęta jest podtrzymywaniem kursów akcji tombaku, ale to wcale nie znaczy, że prawdziwe złoto i diamenty rodzimej sztuki definitywnie utraciły swą wartość.

„Tor” to również szersza wizja kina i sztuki filmowej z jej powinnościami artystycznymi, społecznymi, etycznymi

Długa jest lista naszych filmowców, których twórczość znalazła się współcześnie w cieniu. Figurują na niej dzieła:

Themersonów, Munka, Hasa, Polańskiego, Skolimowskiego, Lenicy, Schabenbecka, Szczechury, Kamlera, Wiszniewskiego, Dumały, Antonisza, Konwickiego, Kutza, Brzozowskiego, Krauzego, Zanussiego, Żebrowskiego, Marczewskiego i wielu innych. Na liście tej, obok wymienionych, znajduje się również pierwszorzędnie ważne dla powojennych dziejów polskiej sztuki filmowej nazwisko Stanisława Różewicza. (...)

CZŁOWIEK NA „TORZE”

Kino, podobnie jak teatr, jest sztuką zespołową, środowiskową: bezpośrednio zależną od tego wszystkiego, co niesie z sobą wysiłek grupy ludzi rozumiejących się i wspierających nawzajem. Nawet gdyby Stanisław Różewicz nie nakręcił żadnego filmu, jego zasługi dla kinematografii polskiej – jako założyciela i wieloletniego szefa Zespołu Filmowego „Tor” – i tak pozostałyby ogromne. W tej roli okazał się, kto wie czy nie pierwszym w dziejach naszego kina, „creative producer” –

człowiekiem, który w latach 1967-1968 i 1972-1980 konsekwentnie budował prestiż naszej sztuki filmowej, nader skutecznie walcząc o jej codzienny byt oraz ponadczasowe imponderabilia.

Kierownik zespołu filmowego może być po prostu sprawnym administratorem, ale może być też kimś więcej – twórczym producentem. „Twórczy producent” w wydaniu Różewicza to ktoś, kto z myślą o innych tworzy – na miarę dostępnych mu możliwości – pewien umiejętnie kultywowany i chroniony ekosystem, bez którego na obszarze kina, i w ogóle w sztuce, nie może powstać żadne wartościowe dzieło. Nie jest sprawą przypadku, że za czasów kierownictwa Pana Stanisława debiutowali w „Torze” między innymi: Krzysztof Zanussi, Marek Piwowski, Edward Żebrowski, Antoni Krauze, Filip Bajon i Wojciech Marczewski. Dzięki zamieszczonym w tym tomie relacjom kilku przyjaciół mamy okazję pojąć głębiej znaczenie wysiłków człowieka, dla którego pełnienie funkcji kierownika artystycznego zespołu stanowiło rodzaj powołania czy wręcz misji.

To właśnie w Zespole Filmowym „Tor” zrealizowane zostały filmy tak znaczące dla polskiej sztuki filmowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak: „Struktura kryształu”, „Rejs”, „Za ścianą”, „Ocalenie”, „Życie rodzinne”, „Iluminacja”, „Palec boży”, „Personel”, „Zakłęte rewiry”, „Barwy ochronne”, „Powrót”, „Aria dla atlety”, „Szpital Przemienienia”, „Pasja”, „Spirala”, „Zmory”, „Constans”, „Wizja lokalna 1901” i wiele innych. Zasługa Stanisława Różewicza w ich powstaniu jest trudna do przecenienia. To on był ich ojcem duchowym, strażnikiem pieczęci i troskliwym akuszerem w jednej osobie. To on prowadził te filmy od pierwszego przebłysku idei aż do dnia premiery, staczając boje z przeciwnościami losu, władzami kinematografii, komisjami kolaudacyjnymi, cenzurą itp.

Bezcennym kapitałem Zespołu okazały się osobiste więzi łączące jego lidera z kierownikiem literackim „Toru”, Witoldem Zalewskim, i szefem produkcji, Włodzimierzem Śliwińskim. Harmonijna współpraca całej trójki niewątpliwie przyczyniła się również do stworzenia odpowiedniej atmosfery dla debiutów. Debiutujący w „Torze” reżyserzy korzystali z bardzo dobrych warunków organizacyjnych i produkcyjnych w każdej fazie pracy nad filmem. Wytrawny szef produkcji, Włodzimierz Śliwiński, kierował też produkcją kilku filmów samego Różewicza.

„Tor”, jakim go widzę i oceniam po latach, to zespół twórczy, na którego dorobek składają się nie tylko filmy nakręcone. To również szersza wizja kina i sztuki filmowej z jej powinnościami artystycznymi, społecznymi, etycznymi. A zatem, paradoksalnie, również filmy, które w tym akurat zespole nie powstały, produkcje słabe, bezwartościowe, koniunkturalne. Dawny duch „Toru” nie upadł wraz z chwilą ustąpienia Różewicza z funkcji kierownika zespołu i jego przejściem na artystyczną emeryturę. Okazał się wartością zdolną przetrwać przez następne lata i owocującą nowymi wspaniałymi filmami, jakie zespół ten firmował również po roku 1980.

Swoją działalność produkcyjną zainaugurował „Tor” średniometrażowym filmem telewizyjnym ówczesnego debiutanta Krzysztofa Zanussiego „Twarzą w twarz” (1968). Pierwszym pełnometrażowym filmem kinowym nakręconym osobiście przez Różewicza jako produkcja Zespołu Filmowego „Tor” stała się „Samotność we dwoje”.

SAMOTNOŚĆ WE DWOJE

To jeden z najbardziej niedocenionych wybitnych filmów polskich tamtego okresu. Najbardziej niedocenionych, w jakiejś mierze zapewne dlatego, że najmniej znanych. Kiedy wszedł na ekrany (początek lutego 1969), przeszedł niemal bez echa. W tamtym momencie jego pełniejsze odczytanie nie było zresztą możliwe. Recenzenci, nawet ci najbardziej przenikliwi i domyślni, nie mogliby go zinterpretować w kontekście współczesności. Odczytanie takie absolutnie nie wchodziło w grę z przyczyn cenzuralnych. Potraktowano go więc zdawkowo, widząc w nim po prostu adaptację prozy mało znanego przedwojennego, nigdy dotąd nie ekranizowanego pisarza, Karola Ludwika Konińskiego. Tymczasem „Samotność we dwoje”, do której zdjęcia rozpoczęły się w niezwyklej chwili, tydzień po wydarzeniach marcowych, 16 marca 1968, jest dziełem swego czasu – pierwszym polskim filmem, na którym, mimo sięgającej okresu przedwojennego „historyczności” jego kostiumu, atmosfera Marca odcisnęła niezatarte piętno.

Fakt, że akcja tego dramatu dzieje się przed wojną, z dala od Warszawy, gdzieś na prowincji, za murami obrośniętej winem starej plebani – jedynie wyostrza jego wymowę. Nie twierdzę bynajmniej, że „Samotność we dwoje” to film z ukrytym „marcowym kluczem”, ale na pewno nie chodzi tu wyłącznie o Niemcy i o historycznie potraktowany rok 1934, w którym – podobnie jak w opowiadaniu Konińskiego – rozgrywają się ekranowe wydarzenia. Kanwa staje się dogodnym pretekstem, umożliwiającym adaptatorowi i reżyserowi podjęcie właściwego tematu. Tematem tym jest narastający pod wpływem przemocy i nietolerancji kryzys wartości, który niszczy społeczne podstawy ludzkiej egzystencji.

Reżyser wręcz zapraszał do takiej, poszerzonej interpretacji, mówiąc w wywiadzie dla tygodnika „Ekran” (1968 nr 10): „Chodzi mi głównie o sprawy, które niezależnie od epoki były i są nadal aktualne. O utratę wiary w coś, w co się głęboko wierzyło, w chwili, gdy niebo milczy, a człowiek zdany jest wyłącznie na siebie. Ale nie wyłącznie o tym tylko [...] Historia pastora Hubiny dotyczy każdego z nas. Szczególnie w czasach, kiedy ludzkie sprawy tak się bardzo skomplikowały”.

I stawiając kropkę nad i, dodawał w opublikowanym na łamach „Filmowego Serwisu Prasowego” (1968 nr 7) wywiadzie udzielonym Zofii Majewskiej na temat swego bohatera: „Wielopłaszczyznowy scenariusz stwarza możliwość głębszego spojrzenia na tę postać, której problemy łączą się z problemami moralnymi naszych czasów. Lata, w których toczy się akcja, nie odgrywają specjalnej roli. Są to przecież także sprawy ponadczasowe, zawsze współczesne, a nawet ponadterytorialne...”

Cała historia straszego czwartku w domu pastora zawiera w sobie subtelne i głębokie studium kryzysu wartości. Wpisany weń obraz narastającego w człowieku poczucia zagrożenia należy do wyjątkowo przejmujących. Pastor Hubina przeżywa osobisty dramat w świecie, o którym sądził do niedawna, że stanowi bezpieczny azyl chroniący jego i jego rodzinę przed wszystkim. Ale pastor jest coraz bardziej świadom rosnącego z dnia na dzień zagrożenia. Gdzieś niedaleko szaleje hitleryzm, naziści palą rzucane na stos książki, zaprowadzają terror nazywany przez siebie „porządkiem”.

Pewnego dnia ów nowy porządek puka do drzwi pastora. Jego zwolennik, Otto Adalbert von Kschitzky – przystojny donżuan, subtelny znawca pianistycznych niuansów i niemiecki oficer w stanie spoczynku – wierzy tylko w siłę, rasę i wolę mocy. Żona pastora, Edyta, ulegnie zgubnemu urokowi uwodziciela. Kiedy pastor podejmie walkę, będzie już za późno na uratowanie ich związku. Zabraknie autentycznych uczuć i więzi, jakie łączą kochających się ludzi na dobre i na złe: tych najsilniejszych i najbardziej trwałych, które zdolne są przetrwać każdy kryzys.

Najbardziej wstrząsające są w „Samotności we dwoje” właśnie obrazy emocjonalnego rozpadu ludzkich związków, będących dotąd ostoją życia bohatera i jego bliskich. Pastor Hubina – niczym biblijny Hiob – doświadcza „milczenia niebios” w sytuacji, kiedy ich obecność jest mu najbardziej potrzebna. Zdany wyłącznie na siebie, nie jest człowiekiem przygotowanym na wielką próbę. Rozpada się jego dotychczas szczęśliwe życie. Wokół niego dzieją się rzeczy przerażające, umiera ukochany syn, odchodzi żona, on sam traci wiarę, ale niebo milczy. Cierpienie w takich okolicznościach staje się trudne do zniesienia. Bezbronny pastor jednak będzie musiał stawić czoła milczeniu ludzi i świata. Stan zagrożenia i atmosfera obojętności zostały w tym filmie ukazane w sposób wyjątkowo sugestywny.

„Sprawy ponadczasowe, zawsze współczesne, ponadterytorialne...” Nie sposób nie zauważyć, że Różewicz właśnie wtedy, „w związku z uchwałą Podstawowej Organizacji Partyjnej Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych”, został odwołany przez władze kinematografii z funkcji szefa artystycznego i z dniem 30 kwietnia 1968 roku przestał być kierownikiem założonego przez siebie Zespołu

Filmowego „Tor”. Kierownictwo zespołu objął jego przyjaciel, Antoni Bohdziewicz, kierując nim do chwili śmierci (20 X 1970). Dzięki temu „Tor” przetrwał stosunkowo bezpiecznie okres triumfu nietolerancji, antysemickiej nagonki, pogardy dla inteligencji i niewybrednych ataków na ludzi kina, a sam Różewicz mógł powrócić do funkcji szefa zespołu już 1 stycznia 1972 roku.

Nie oznaczało to wcale, że wszystko w naszym życiu filmowym wraca do normy. Walka o ambitne polskie kino artystyczne trwała nadal w atmosferze bynajmniej temu kinu nie sprzyjającej. W kwietniu 1969, a więc zaledwie parę tygodni po premierze „Samotności we dwoje”, odbyła się w Warszawie ogólnokrajowa narada filmowców poświęcona sprawom programowym polskiego filmu fabularnego, na której przedstawiciele resortu ostro skrytykowali niewłaściwą koncepcję filmu współczesnego, zbyt często podnoszącego aspekty krytyczne wobec otaczającej rzeczywistości.

Na tej samej naradzie pojawił się też postulat sztuki pozytywnej, afirmującej, „odkrywającej człowieka i jego optymizm, mimo złożonej sytuacji politycznej i moralnej dzisiejszego świata”. W podobnie „optymistycznych” okolicznościach „Samotność we dwoje”, z jej upominaniem się o sprawy najważniejsze, stanowiła, co tu dużo mówić, niemiły zgrzyt. Nie po raz pierwszy reżyser tego filmu okazał się twórcą idącym pod prąd aktualnych dążeń i partyjnych oczekiwań, zmierzających tym razem w stronę „sztuki pozytywnej i afirmującej”. Swoim dziełem, którego istotę stanowiła właśnie autorska intencja poruszenia „złożonej sytuacji moralnej dzisiejszego świata” (bez jakiegokolwiek koncesji na rzecz przywołanego przed chwilą w cytowanym postulacie zagadkowego „mimo”), Różewicz trafił, rzecz by można, jak przysłowiowy Piłat w credo. (...)

FORMA JAKO NIEDOOKREŚLONOŚĆ

(...) W utworach Różewicza egzystuje jakby mimochodem naszkicowany i przekazany widzowi model człowieczeństwa. Nie chodzi wcale o gotowy wzór do naśladowania. Nie ma on odbiorcy niczego narzucać, jego funkcja sprowadza się jedynie do udzielenia dyskretnej wskazówki i pomocy. Wywołane dramatem bohaterów wzruszenia są autentyczne, powszechnie zrozumiałe, zapisane w zwykłych życiowych sytuacjach. Budząca szacunek prostota tych filmów z zasady unika wizualnych fajerwerków. Różewicz opowiada zawsze w ten sam sposób: konkretem i za pomocą szczegółowej obserwacji. Charakterystyczną cechą jego twórczości jest nasycone autorską wyobraźnią filmowanie tego, co zwykłe i realne. Aby to osiągnąć, trzeba najpierw odrzucić pozory, wyzwolić się od banalnych klisz, utartych szablonów i myślowych stereotypów i spróbować dotrzeć głębiej: do istoty opisywanych wydarzeń.

Charakterystyczną cechą twórczości Różewicza jest nasycone autorską wyobraźnią filmowanie tego, co zwykłe i realne. Aby to osiągnąć, trzeba najpierw odrzucić pozory i spróbować dotrzeć głębiej: do istoty opisywanych wydarzeń

Była już mowa o tym, że cechą wspólną poszczególnych jego utworów nie jest autorska wszechwiedza, lecz właśnie rezygnacja z niej. Na ekranie od pierwszej do ostatniej sceny spotykają się odmienne spojrzenia i krzyżują

różne perspektywy. Dopóki cała sprawa nie zostanie przez nas rozstrzygnięta, rozpatrzenie jej – dla dobra wszystkich zainteresowanych stron – wymaga, wspomnianej już wcześniej, najdalej posuniętej „ostrożności procesowej”. Należy przy tym pamiętać jeszcze o jednym, mianowicie o fundamentalnej zasadzie sprawiedliwości, w myśl której wszelkie wątpliwości działają na korzyść oskarżonego. Nawet gdyby miał on być bezwzględny i wyrachowany Rapetowąż z „Diabła” albo zimnym draniem i potworem w rodzaju szarlatana w „Głosie z tamtego świata”.

Za przykład weźmy tym razem postać Doktora z trzeciej noweli „Świadectwa urodzenia”, zatytułowanej „Kropla krwi”. Na naszych oczach zostaje uratowane żydowskie dziecko. Uczestnicząc w dramatycznej scenie selekcji, jesteśmy świadkami zdarzenia, którego nie sposób wytłumaczyć w racjonalnych kategoriach. Niczym w „Rashomonie” Kurosawy, istnieje kilka różnych hipotetycznych wersji, z których każda może się okazać fałszywa i prawdziwa. Może w grę wchodził szlachetny czyn hitlerowskiego funkcjonariusza? A może nieoczekiwany odruch litości? Może dziewczynka wcale nie była Żydówką? Albo rzekomo niezawodne „naukowe” metody ustalania rasy tym razem zawiodły?

Możemy się domyślać, że było tak lub inaczej. Ale do końca nie wiemy (czy raczej nie mamy pewności), w jaki sposób Mirka się uratowała. Reżyser „Świadectwa urodzenia”, „Na melinę”, „Westerplatte”, „Samotności we dwoje”, „Drzwi w murze” i „Diabła” nigdy nie podsuwa nam gotowej odpowiedzi. Niedookreśloność formy nie jest w tych filmach sztucznie dodaną przymieszką czy marginesem. Stanowi ona

istotę konstrukcji każdego z nich. U jej podstaw leży za każdym razem poczucie tajemnicy ludzkiego losu i ludzkiego istnienia, i ono stanowi najgłębsze źródło twórczości Różewicza.

Marek Hendrykowski

Powyższy fragment pochodzi z książki *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 9, 78-82, 136-137. Publikujemy go za uprzejmą zgodą autora.