

Dariusz Gawin: Fala poprzedzająca „Solidarność”

Kino moralnego niepokoju jest interesujące jako pewna eksplikacja tego, co się działo w społeczno-kulturowym wymiarze lat 70. Jest to bardzo dobre źródła do zrozumienia tego wszystkiego, co doprowadziło do pierwszej „Solidarności”, psychologii oraz świata wartości, które zrodziły Solidarność – mówi Dariusz Gawin specjalnie dla „Teologii Politycznej Co Tydzień” pt. Kultura na polski TOR-ze

Adam Talarowski (Teologia Polityczna): Czym z dzisiejszej perspektywy jest kino moralnego niepokoju, jaką rolę odegrało w historii polskiej kinematografii, a szerzej – kultury?

Dariusz Gawin, historyk idei: Kino moralnego niepokoju to bardzo krótki moment w perspektywie historycznej. To w zasadzie 5 lat – od 1976 do 1981 roku, czyli od połowy lat 70. do wybuchu stanu wojennego. Z drugiej strony to jeden z ważniejszych momentów w powojennej historii kultury i związków historii kultury i polityki. Ono ma dwa aspekty. Po pierwsze jest to bardzo dobre artystyczne kino, jeden z lepszych momentów w historii kinematografii polskiej w ogóle. Tak jak przełom lat 50. i 60., tak też kino moralnego niepokoju jest wyraźną cezurą i osiągnięciem polskiego filmu. To się odnosi do warstwy artystycznej tych filmów bo one są bezsprzecznie znakomite, do dzisiaj się je bardzo dobrze ogląda jak „Aktorzy prowincjonalni” Holland czy „Personel” Kieślowskiego – dużo mniej znany film, a

jednocześnie interesujący dlatego, że tam w głównej roli wystąpił bardzo młody Juliusz Machulski, późniejszy wielki reżyser tutaj w głównej roli młodego pracownika technicznego opery.

W swojej książce „Wielki zwrot” – na marginesie innych rozważań – umieszczał Pan w szerokim kontekście polityczno-kulturowym, wraz z poezją Nowej Fali, kino moralnego niepokoju. W sytuacji, kiedy funkcjonowanie w polityczności było niemożliwe dowartościowaniu w kulturze uległa sfera życia codziennego, a kino moralnego niepokoju przedstawiało życie codzienne jako obszar walki o wartości w tej niekiedy brutalnej rzeczywistości. Jaki był kontekst funkcjonowania kina moralnego niepokoju?

Tak, dla mnie właściwie bardziej interesujący niż strona artystyczna tych filmów jest związek kultury i polityki tego okresu. Kino moralnego niepokoju jest interesujące jako pewna eksplikacja tego, co się działo w społeczno-kulturowym wymiarze lat 70. i z tego powodu jest to bardzo dobre źródła do zrozumienia tego wszystkiego, co doprowadziło do pierwszej „Solidarności”, psychologii oraz świata wartości, które zrodziły Solidarność. Bo w sensie historycznym, choć byli w ten nurt zaangażowani także reżyserzy trochę starsi, to w gruncie rzeczy ono oddawało stan ducha pokolenia '68 roku. Ludzi, którzy doświadczyli Marca, weszli w lata 70., zderzyli się na początku z próbą depolityzacji poprzez modernizację oraz rozwój konsumpcji – w pierwszych latach epoki Gierka, a potem z narastającym kryzysem społecznym, gospodarczym i politycznym, który doprowadził do powstania pierwszej Solidarności. Z dzisiejszej perspektywy, jak się na te wydarzenia patrzy, to były one nieprawdopodobnie gęste. Tak jak powiedziałem, cała fala kina moralnego niepokoju trwała miej więcej 5

lat, cała ta epoka trwa 10 lat. Dziś wolna Polska trwa już prawie 30 lat. Wtedy te wydarzenia działały się bardzo szybko i były bardzo skumulowane.

Pojawiło się pokolenie poszukujące osobistego sposobu wyrażenia swojego zaangażowania poprzez odwołanie się do wartości etycznych. Chce zerwać albo przewyciężyć pewne sposoby postępowania, które były widoczne w sensie politycznym i intelektualnym w pokoleniu wcześniejszym. O tym pisał na przykład Paweł Śpiewak (który sam należał do tego pokolenia), kiedy z szacunkiem ale i krytycznie odnosił się do warszawskiej szkoły historyków idei, czyli o tych rewizjonistach postmarksistowskich, których symbolem był Leszek Kołakowski i proponowana przez niego dychotomia: kapłan i błazen. Rewizjoniści odrzucali mocne poglądy i trwałe zaangażowanie, ponieważ doświadczyli błędu silnego zaangażowania w marksizm i w ruch komunistyczny. Wobec tego ironia, dystans, postawa błazna, o której pisał Kołakowski, to był sposób na przeciwstawienie się totalitaryzmowi. Młode pokolenie, które doświadczyło szoku Marca 68 nie chciało dystansować się od rzeczywistości, tylko wejść z nią w gwałtowny spór i poszukiwać wyrazistych uzasadnień etycznych, także dla zaangażowania politycznego. I tutaj następowało absolutne wyjście poza język marksizmu i ideologii, a wejście w język, który na początku lat 70. był związany choćby ze spotkaniem dawnych lewicowców z otwartymi katolikami. W Warszawie dokonywało się to na gruncie KIK-u, wspólnego czytania Herberta, Bonhoeffera, książki Cywińskiego „Rodowody niepokornych” i budowania pewnej formuły zaangażowania politycznego poprzez poszukiwanie możliwości życia w prawdzie, co się przeciwstawiało kłamstwu – pisał o tym już na emigracji Kołakowski.

Jak przekładało się to na kino?

Ten język etyczny był bardzo płodny na gruncie filmowym, gdyż można było opisywać konflikty etyczne i w ten sposób znaleźć ezopowy język opisu konfliktu politycznego. Bo cenzura nie puściłaby filmów, które mówiłyby wprost o tym, że komunizm jest zły albo na przykład opowiadały Marzec '68.

Właśnie, wielkość dzieł kina moralnego niepokoju tkwi też w tym, że mogły być odbierane na wielu poziomach – jako bardzo uniwersalne moralitety, jako filmy o konkretnym, przedstawionym w nich środowisku, jak np. akademickim, co często podejmował Krzysztof Zanussi, ale miały też swój wymiar umożliwiający ich odczytanie jako metafory dla stosunków polityczno-społecznych w państwie, co sprawiało, że były właśnie przedmiotem baczego zainteresowania ze strony cenzury, a w środowisku władzy uważano je za politycznie wywrotowe. Dobrym przykładem jest film „Barwy Ochronne”, w którym wprost nie ma słowo o polityce, a jednak był w ten sposób odczytywany.

Dla cenzury dopuszczalne były – choć i tak większość tych filmów miała kłopoty z cenzurą – pozornie etyczne konflikty, kiedy młodzi ludzie wchodzili w świat i spotykali się z sytuacjami, z kłamstwem, z układami, z całą nieprzejrzystością rzeczywistości potocznej PRL-u i zaczęli walczyć o to żeby reguły były przejrzyste, żeby prawda zwyciężała. Ówczesne pokolenie wiedziało jak odczytywać ten ezopowy język. Pozornie to były konflikty moralne – jak to mówiło określenie Janusza Kijowskiego – a wszyscy wiedzieli, że moralne konflikty opisują

ten podstawowy konflikt polityczny, czyli próbę budowy wysp wolności, w których ludzie żyją w prawdzie, odrzucając kłamstwa związane z systemem. I ten system, w domyśle i implicite, jest komunistyczny. Te filmy pokazywały emocje i sposób myślenia pokolenia, które wchodziło w KOR, w ROPCiO, które budowało duszpasterstwa akademickie czy niezależne harcerstwo – wszystkie te miejsca, które przygotowywały ludzi, dawały im pewne umiejętności, które okazały się tak ważne w '80 roku, kiedy powstawała pierwsza „Solidarność”.

Jaką rolę odgrywały te filmy dla kształtowania postaw i możliwości twórczego wyrazu ówczesnej inteligencji?

W gruncie rzeczy jest to zapis stanu świadomości pokolenia, które zbudowało opozycję demokratyczną i pierwszą „Solidarność”. Ale jednocześnie te filmy są bardzo interesującym źródłem dla historii ewolucji postaw, idei na ogół ożywiających inteligencję polską w tym okresie a także niesamowitym źródłem dla życia codziennego tego okresu. Założenie estetyczne przekładało się na politykę. Żeby zrozumieć kino moralnego niepokoju trzeba sięgnąć do tego, co postulowało to pokolenie w literaturze. Kino moralnego niepokoju rymowało się z poezją Nowej Fali bo ona też chciała osiągnąć te cele, ale to właśnie kino zrealizowało niezrealizowany postulat dotyczący powieści i prozy. Kluczem intelektualnym, który zapowiadał narodziny kina moralnego, była książka Kornahusera i Zagajewskiego „Świat nieprzedstawiony” z 1974 roku, która mówiła, że dla przedwojennego starszego pokolenia, które odrzuca komunizm, ezopowa dyskusja o podstawowych wartościach przybiera kształt dyskusji o wysokich rejonach kultury oderwanych od tej rzeczywistości, która wytworzyła się w PRL-u i dobrze się ugruntowała po 30 latach. Kornahuser z Zagajewskim pisali, że rzeczywistość, w której oni żyli, to była

rzeczywistość kursokonferencji, porad produkcyjnych, zebrań w pracy, w organizacjach, tysiąca drobnych pozornie sytuacji, które do tej pory w literaturze nie były uznawane za dostatecznie wzniosłe, by być opisywane językiem kultury wysokiej. Zresztą jeśli już, to były one opisywane przez pokolenie współczesne czy przez takich autorów, jak na przykład Ireneusz Iredyński. On był zresztą pupilem reżimu za to, co robił. Potem się okazało, że są na niego materiały w IPN. Ale też przez przedstawicieli pokolenia końca lat 50-tych, jak Marek Nowakowski albo Janusz Głowacki, którzy opisywali system poprzez pokazywanie konfliktów moralnych w specyficznej przestrzeni społecznej, czyli albo zdeprawowanej młodzieży warszawskiej (u Głowackiego) albo młodzieży podmiejskiej (u Nowakowskiego).

Młodzi twórcy chcieli odejść od tego sposobu wchodzenia w konflikt z systemem i chcieli pokazać rzeczywistość młodej inteligencji, która doświadczyła '68 roku, kłopotów z tym związanych i potem wchodziła w świat inżynierów, nauczycieli, młodych naukowców, zderzając się z rzeczywistością. To postulował Zagajewski i Kornhauser. Zagajewski podjął nawet próbę pisania takich powieści, ale raczej pamiętamy go za wiersze. Paradoksalnie postulat pokazania tej rzeczywistości, która się w PRL-u narodziła i dla tamtego pokolenia była rzeczywistością istniejącą od zawsze, ugruntowaną, naturalną – ten postulat nie został zrealizowany przez literaturę, tylko przez film. Gdy weźmie się postulaty „Świata nieprzedstawionego” to one wszystkie opisują to, co możemy zobaczyć potem w filmach kina moralnego niepokoju, gdzie są długie dyskusje, wybory moralne, które podejmuje się gabinet dyrektora, gdzie ludzie zderzają się z rzeczywistością. W „Barwach ochronnych” Zanussiego, gdzie w tle jest obóz naukowy, w „Personelu” czy też w „Aktorach prowincjonalnych”, gdzie pokazane są próby teatralne czy zebrania kolektywu. W „Aktorach prowincjonalnych” jest taka bardzo przejmująca scena – jedna z kulminacji psychologicznych

w relacji pomiędzy bohaterami, małżeństwem, które przeżywa kryzys. W tle rozmowy tego młodego małżeństwa słychać odgłosy ciekącej spłuczki w ubikacji. Najbardziej banalna rzeczywistość PRL-owska, mieszkania w blokach, kolejki, sytuacje w komunikacji miejskiej, staje się sceną dla podstawowych konfliktów etycznych, a także w domyśle politycznych. To było strasznie nośne, bardzo opisywało tę rzeczywistość. A ponieważ ludzie mieli wtedy takie przekonanie, że to jest bardzo ważne, robili to z wielką pasją, te filmy są bardzo mocne i autentyczne w sensie filmowym. Najlepsze pozycje są cały czas bardzo dobre: „Amator”, „Wodzirej”, „Aktorzy prowincjonalni”, „Barwy ochronne” czy „Bez znieczulenia”.

Filmy, o których mówimy, podejmowały jednocześnie tematy uniwersalne i osadzały je w polskiej rzeczywistości, czerpiąc z dorobku polskiej kultury.

To zapewniało sukces wewnętrzny i zagraniczny tego kina. Tworzyli je znakomici reżyserzy, a ponieważ opowiadali o doświadczeniu własnym i swojego pokolenia, zapewniało to powodzenie, zarówno wewnętrzne, jak i zagraniczne. Była duża doza autentyzmu i zaangażowania, a wręcz zaciętości czy bezkompromisowości w traktowaniu podejmowanych tematów. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że fala tych filmów wyrządziła ogromną szkodę władzy. Wychowywały one do buntu – to było wielkie wezwanie do buntu, niezależnie od tego, że w filmach ten bunt zazwyczaj się nie udawał. Widzowie jednak utożsamiali się z tymi, którzy ponosili porażkę.

A jak przez pryzmat tych osiągnięć i tradycji kina polskiego patrzy Pan na polskie kino posttransformacyjne i takich jego twórców, jak podejmujący próby tworzenia kina społecznego, zmarły niedawno Krzysztof Krauze, borykający się z absurdami rzeczywistości Marek Koterski czy twórca, którego filmy cieszą się wielkim odzewem i zainteresowaniem widzów – Wojciech Smarzowski?

Chociaż jest wiele przejawów twórczości, o których Pan wspomniał w pytaniu, to nie ma niczego, co mogłoby być porównane do kina moralnego niepokoju. Za każdym razem jest to albo zbyt przerysowane, albo posługuje się formą tragifarsy, która wycofuje ten realizm istotny dla kina moralnego niepokoju, bo w filmach Smarzowskiego realizm jest pewną maską, to pewien zabieg, to hiperrealizm. Ta rzeczywistość jest tak przerysowana i tak skondensowana w czarnych kolorach, że w gruncie rzeczy się odrealnia. To jak obrazy Beksińskiego, tylko rzucone w pozornie realistyczne okoliczności. Kino moralnego niepokoju starało się pokazywać świat na pierwszy rzut oka banalny, jako świat, który posiada głębię. A w filmach przywołanego Smarzowskiego od razu wiemy, że wsadziliśmy palce w kontakt. Nie ma żadnego zasugerowania tego, że rzeczywistość jest banalna. Rzeczywistość jest straszna, a my chodzimy do kina, by zobaczyć jak strasznie straszna jest ta straszna rzeczywistość. Sądzę, że realizm ma się dziś dużo gorzej jako pewna filozofia artystyczna, filozofia stosunku do rzeczywistości. Tak jak nie ma malarstwa realistycznego, tak nie ma też kina realistycznego. Ta sekwencja w przeszłości tak się budowała, że wszyscy w PRL czekali na wielką powieść współczesną. Pokolenie wychowane na literaturze z czasów Żeromskiego i wcześniejszej czekało na wielką powieść i długo uważano, że czymś takim będzie to, co długo pisał Andrzejewski i który zapowiadał, że odda sprawiedliwość

swojemu pokoleniu i Polsce. Miazga – bo o nią chodziła – jest bardzo ciekawą powieścią, ale nie spełniła tej obietnicy. Jeszcze Kornhauser i Zagajewski uważali, że będzie to literatura, ale, jeśli można tak powiedzieć: potrzeba oddania sprawiedliwości istniejącemu światu, jaką jest zawsze realizm, pojawiła się w jakiejś innej formie w kinie moralnego niepokoju, ale dzisiaj jej już nie ma, ani w literaturze, ani w kinie. Chociaż oczywiście bardzo wiele rzeczywistości jest i w literaturze i w kinie, ale nic nie jest realistyczne. Są pewnego rodzaju zabiegi artystyczne, które destylują coś z rzeczywistości i przepuszczają to przez konwencję – czy to tragedii, tragifarsy, komedii bądź kina intymno-artystycznego, ale nie reprezentują realizmu, bo realizm w takim sensie być może nie jest już możliwy. W tym sensie – kino moralnego niepokoju należy do tamtej epoki. Nie widzę możliwości, by mogło się ono pojawić na nowo.

A pokrewne dziedziny sztuki, na przykład teatr?

Nowy teatr pokazuje rzeczywistość, uważa, że jest bardzo zaangażowany i pokazuje, że bardzo go obchodzi świat, ale tak naprawdę jest skrajnie skonwencjonalizowany. Paradoks nowego teatru polega na tym, że sądzi cały czas, że jest bardzo nowy, bezkompromisowy i zaangażowany, a niepostrzeżenie zamienił się w akademizm. Tak naprawdę te wielkie nazwiska nowego teatru są czynne od 20 z okładem lat – to już jest bardzo długo. Współcześni aktorzy nie potrafią grać realistycznej sztuki, Czechowa, reżyserzy robią mniej lub bardziej wierne przeróbki... Ale to już temat na inną rozmowę.

Rozmawiał Adam Talarowski

