

Ryszard Bugajski: Zagranica szuka w polskich filmach przede wszystkim oryginalności

Zagranica szuka w polskich filmach przede wszystkim oryginalności, odmiennej perspektywy, nieprzewidywalności, szczerości – czyli prawdy. Prawdy nierzadko brzydkiej, bolesnej i niezrozumiałej – mówi Ryszard Bugajski w rozmowie z Jakubem Pydą w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Wyświetlanie polskości”.

Jakub Pyda (Teologia Polityczna): Jak ocenia Pan współczesne kino historyczne?

Ryszard Bugajski (reżyser filmowy i telewizyjny, pisarz, scenarzysta): Nie chciałbym występować tutaj w roli mędrca, który zjadł wszystkie rozumy, i teraz, u schyłku życia, naucza młodych, nieopierzonych adeptów sztuki filmowej, co jest dobre, co złe, co jest piękne, a co brzydkie. Nigdy nie ciągnęło mnie do dydaktyki, do narzucania swoich poglądów innym. Wydaje mi się, że my wszyscy, cała ludzkość, zwłaszcza artyści, naukowcy, od zarania dziejów poszukujemy odpowiedzi na te same pytania, próbujemy zgłębić te same tajemnice. Doświadczamy podobnych radości, gdy uda się nam stworzyć lub odkryć coś, co ma trwałe, ponadczasowe wartości, coś co innych zastanawia, intryguje, cieszy lub martwi.

Jakie pytania ma Pan na myśli?

To, co powiem, będzie miało charakter czysto subiektywny, osobisty. Biorę pod uwagę, że w wielu kwestiach się mylę, że moja wiedza i mądrość są niedostateczne. Wiem jednak, że ostatecznych i niepodważalnych odpowiedzi na żadne z dręczących mnie pytań nie ma – ludzkość nie raz odkrywała coś pozornie nowego, wielkiego, a potem odrzucała jako tandetny humbug, lub uznawała coś za piękne i mądre, a potem opluwała, wyśmiewała, w najlepszym wypadku zapominała o tym.

Nieskończony ciąg afirmacji i negacji. To jednak pokazuje na nieodzowność sztuki w życiu człowieka.

*Polskie kino, zwłaszcza to,
które powstawało od końca lat
50., dziś uznawane za
oryginalną i monumentalną
Polską Szkołę Filmową, też nie
miało łatwego życia*

Uważam, że sztuka jest niezbędna do naszej biologicznej egzystencji, tak samo jak tlen. Ale jest też szczególnie podatna na błędne oceny, pomyłki, skrajny subiektywizm,

irracjonalne uprzedzenia, manipulacje. Ile dzieł literackich uznanych kiedyś za arcydzieła, przepadło w dzisiejszej niepamięci? Ile obrazów, rzeźb, utworów muzycznych, niegdyś lekceważonych i ostro krytykowanych, dziś uznaje się za prorocze, „wyprzedzające epokę”, „kultowe”? Niemal każdy znaczący film, który dotychczas powstał, przechodził taką drogę. Włoski neorealizm, na przykład, był niegdyś lekceważony jako trywialny, „mało wzniosły”. Amerykański „film noir” („Sokół maltański”, „Casablanka”, „Afrykańska królowa”, itd.)

deprecjonowano etykietką komercjalizmu. A trudno znaleźć dziś zawodowego filmowca, w Europie czy Ameryce, który nie uczyłby się rzemiosła na włoskich i amerykańskich mistrzach i nie przeżywał dzięki nim artystycznych uniesień.

A jaką drogę przeszło polskie kino?

Polskie kino, zwłaszcza to, które powstawało od końca lat 50., dziś uznawane za oryginalną i monumentalną Polską Szkołę Filmową, też nie miało łatwego życia. Było lekceważone przez większość widzów (którzy marzyli o rozrywkowych filmach zachodnich), ostro krytykowane i cenzurowane przez publicystów i aparatczyków (wystarczy przeczytać artykuły Zygmunta Kałużyńskiego i Krzysztofa Teodora Toeplitza). Tępiłi oni w polskim kinie wszystkie przejawy wolności, oryginalności i uniwersalności. Dla nich wzorcem była kinematografia radziecka (w ZSRR powstało, owszem, kilka arcydzieł, ale generalnie dominował tam feudalny prowincjonalizm, wściekły nacjonalizm i zamordyzm). Ze sławnej tezy Lenina „kino to najważniejsza ze sztuk” wynikało, że władza traktuje je głównie jako narzędzie propagandy, środek, przy pomocy którego można stosunkowo łatwo manipulować umysłami bezwolnych mas.

Taka apodyktyczna próba budowania kultury filmowej szybko osiągnęła jednak punkt krytyczny.

Tak, pod koniec lat 50., mimo wysiłków PZPR by kino (i sztukę w ogóle) podporządkować marksistowskiej ideologii, filmy polskie zaczęły pozbywać się dydaktycznego kagańca. Twórcy, po śmierci Stalina, a

zwłaszcza po przełomie 1956 roku, skupili się na ludzkiej jednostce, na indywidualnych dramatach ludzi, którzy przeżyli wojnę, obozy koncentracyjne, a nawet walczyli w antykomunistycznej konspiracji (choć nie były to oczywiście postaci pozytywne). Zapanował egzystencjalizm we wschodnioeuropejskim wydaniu. Już wtedy, od samego początku Szkoły Polskiej, rozpoczęły się ostre publiczne polemiki, jak należy przedstawiać polską historię, zwłaszcza tę najnowszą. Przykładem tu są choćby „Popiół i diament” czy „Popioły” Andrzeja Wajdy.

Rozgrzały wówczas głośnie dyskusje o kształt polskości. A może o wizję rzeczywistości w realiach powojennych?

Można powołać się tu na znakomitego, przenikliwego krytyka francuskiego, André Bazina, który podzielił reżyserów na tych, którzy „wierzą w rzeczywistość”, i na tych którzy „wierzą w kino”. Ci pierwsi, zwłaszcza w polskich warunkach, chcieli ukazać świat takim, jaki uważali, że naprawdę jest. Drudzy skupili się bardziej na formalnych poszukiwaniach, na tematach dalekich od polityki i uciążliwego życia codziennego. Nie były to oczywiście poszukiwania wspierane przez władze. Aż do początku lat 90. pokazywanie zbrodniczej działalności Urzędu Bezpieczeństwa, a z drugiej strony prawdziwych bohaterów II wojny światowej, jak rotmistrz Pilecki, generał Fieldorf, Krystyna Skarbek, itd. było surowo zakazane.

Może tym właśnie należy tłumaczyć ujawnienie się na przełomie wieków dużego zapotrzebowania społecznego na nie tylko produkcje historyczne, lecz w ogóle podjęcie refleksji nad dziejami?

Dopiero zniesienie cenzury w 1990 roku dało artystom, zwłaszcza tym, którzy „wierzyli w rzeczywistość”, możliwość poważniejszego, wnikliwego zajęcia się historią Polski i świata

Dopiero zniesienie cenzury w 1990 roku dało artystom, zwłaszcza tym, którzy „wierzyli w rzeczywistość”, możliwość poważniejszego, wnikliwego zajęcia się historią Polski i

świata. Nie zakończyło to sporów ideowych, a nawet, można zaryzykować, wzmogło je. Epigoni Lenina, Stalina, Engelsa na przykład uważali, że istnieje tylko jedna, jedynie słuszna interpretacja wszystkich historycznych wydarzeń: marksistowski materializm. Ale po konfrontacji z badaniami zawodowych historyków, po analizie nieznanymi dotychczas faktów (przemówienie Chruszczowa na XX Zjeździe), wielu intelektualistów zrozumiało, że istnieją różne interpretacje tych samych wydarzeń, że religia, czy oświecony ateizm na przykład, mają zupełnie inny punkt widzenia. Wielu całkowicie zmieniło swą orientację filozoficzną, choćby „Luna” Brystigerowa. Nierzadko okazywało się, że nasi dotychczasowi przyjaciele i sojusznicy, nasi idole, a nawet my sami, musimy wziąć na siebie sporą część historycznej winy. Że nie jesteśmy idealni. Że są na świecie od nas lepsi, dzielniejsi, mądrzejsi ludzie, równie dzielne narody. Do dziś wielu Polaków nie może pogodzić się z faktem, że to właśnie Polacy, nie Niemcy, zamordowali w czasie wojny, a nawet po wojnie, sporą ilość Żydów. Niezgoda na przyjęcie tego do wiadomości w dużej mierze deformuje widzenie przeszłości świata i rzutuje na teraźniejszość.

Wypada przyznać, że problematyka historyczna nie wyczerpuje się w dramatach pojedynczych ludzi i grup społecznych czy etnicznych – ich egzystencjalnych dylematów, błędów, grzechów, rozczarowań i prywatnych rewolt ideowych. Refleksja o dziejach stanowi zawsze fundament narracji o rzeczywistości, pewnej konkretnej racji stanu. W jaki sposób ta perspektywa oddziałuje na sztukę filmową?

Wielkim, stałym zmartwieniem polskiej kinematografii jest to, że nikt na świecie nie chce jakoś oglądać zdumiewających historycznych zwycięstw Polaków, ich brawury, ich patriotyzmu, ich uroku osobistego w formie epickich obrazów kinowych. Może dlatego, że tych niewątpliwych zwycięstw nie było aż tak wiele? Wiele wydarzeń, które wspomagane przez władze filmy starają się przedstawić jako akty bohaterstwa i triumfu, w gruncie rzeczy było ponurymi, krwawymi klęskami, jak np. powstanie warszawskie, czy powstanie styczniowe. Nawet w wypadku niewątpliwie bohaterskiej bitwy pod Monte Casino można zastanawiać się, czy warto było przelewać wtedy aż tyle polskiej krwi.

To są dylematy, które w ramach polskiej debaty intelektualnej chyba nigdy nie zostaną rozstrzygnięte. Może one właśnie, stanowiąc o idiomatyczności kina narodowego, stają się także barierą, która utrudnia komunikowanie podobnych treści zagranicznej publice?

Odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się dzieje, nie należy szukać w łonie kinematografii, w braku utalentowanych twórców. Zagraniczna widownia nie szuka w polskich filmach niezłomnych bohaterów, szlachetnych, nieskazitelnych polityków i żołnierzy. Ma dostatecznie wielu własnych. Po prostu nikt nie lubi jednowymiarowych, płaskich postaci. Ciekawsi są ci, co przegrali, lub ci, którzy są winni klęski. Bo w filmie tam, gdzie dobro walczy ze złem, piękno z brzydotą, powstaje silne dramatyczne napięcie, konflikt, zaczyn akcji, która jest motorem każdego dobrego kina.

Czy oznacza to, że należałoby szukać uniwersalnego tematu? A może rozwiązania technicznego? Tego właśnie oczekuje od polskiego kina potencjalny światowy widz?

Przy oszałamiających budżetach, najnowszych komputerach, superfachowcach od techniki filmowej, a także dzięki ulubionym przez widownię aktorom, Hollywood potrafi wykonać dzieła atrakcyjne wizualnie, kasowe, czasami nawet inteligentne i odkrywcze („Cienka czerwona linia”, „Listy z Iwo Jimy”, „Dunkierka”, „Czas mroku”, itd.). Zagranica nie oczekuje od Polski dorównania Ameryce w tej konkurencji. Wiadomo, że nie ma tu i nigdy nie będzie wystarczających materialnych środków. Zagranica szuka w polskich filmach przede wszystkim oryginalności, odmiennej perspektywy, nieprzewidywalności, szczerości – czyli prawdy. Prawdy nierzadko brzydkiej, bolesnej i niezrozumiałej.

W prawdzie, o której Pan mówi – brzydkiej, bolesnej i niezrozumiałej – ma jednak udział wiele narodów.

Mimo to nadal filmy historyczne znacznie lepiej udają się Anglikom, Francuzom, Amerykanom, niż Polakom.

Polska historia także pełna jest podobnych dramatów. W czym więc leży problem?

U podstaw leży, moim zdaniem, odwieczne polskie poczucie niższości, gorszości, wstydu za szlacheckie warcholstwo, za liberum veto, za Targowicę, za kolaborację z sowieckim okupantem, ksenofobię, antysemityzm, przy jednoczesnej potrzebie udowodnienia wszem wobec, że my, Polacy „cierpieliśmy więcej niż inni” zatem „jesteśmy od innych lepsi”. „Nam się należy” – słycać często opinie. Przypomina się scena z opowiadania „Monizy Clavier” Sławomira Mrożka, w którym Polak-emigrant na eleganckim przyjęciu w Wenecji chodzi wśród gości i pokazuje im swe spore braki w uzębieniu. „Wybili” – mówi z dumą. „Wybili za wolność”. Skrzętnie ukrywamy nasze klęski i brzydkie przywary, wydobywając na wierzch tylko to, co dobre, tylko tych ludzi, którzy niczym się nie splamili. A tych jest, niestety, bardzo, bardzo niewiele...

To skomplikowana sprawa. Może jest tak, że każdy naród, każda wspólnota, a nawet każde pokolenie ma swoje demony, z którymi może walczyć bądź pozwolić im nad sobą zapanować? Wydaje się, że to powszechny problem, nie tylko polskiego kina.

*Naginanie historii do
bieżących potrzeb
politycznych i dydaktyzm
stają się dziś coraz
powszechniej przyjmowanymi
kryteriami oceny dzieł sztuki.
Strona artystyczna coraz
częściej schodzi na dalszy
plan*

Amerykanie nie wstydzą się robić filmów choćby o prezydencie Grancie, alkoholiku i łapówkarzu, generale Custerze, bawidamku i okrutnemu zabójcy Indian, o kompromitującej klęsce Pearl Harbor, która wynikła z karygodnej beztroski

i buty dowództwa. Francuzi nie wstydzą się z kolei pokazywać krwawej nocy św. Bartłomieja, a Anglicy niechlubnych wojen burskich. Dlaczego? Bo widownia chce zobaczyć najbardziej dramatyczne i kontrowersyjne momenty w życiu swych narodów, a co ważniejsze, zobaczyć fascynujące – szlachetne i podłe – postacie rozdierane sprzecznościami, prowadzące walkę na śmierć i życie między dobrem a złem (przybierającymi różne formy). Dla mnie to w filmach jest najciekawsze, najważniejsze. Dlaczego Witold Pilecki dobrowolnie poszedł do obozu w Auschwitz? Dlaczego generał „Nil” Fieldorf nie uciekł z Polski, choć wiedział, że grozi mu aresztowanie? Dlaczego „Luna” Brystigerowa szukała duchowego kontaktu z jedną ze swych ofiar, kardynałem Wyszyńskim? Dlaczego komunistka pod koniec życia została katoliczką? Czy w Polsce takie prawdziwe, uwzględniające wszystkie – negatywne i pozytywne – aspekty sprawy, filmy mogą powstawać? Teoretycznie tak, czasami nawet powstają, choć natychmiast różni „patrioci” przyczepiają im etykiety „antypolskości”, „lewactwa”, filosemityzmu. Naginanie historii do bieżących potrzeb

politycznych i dydaktyzm stają się dziś coraz powszechniej przyjmowanymi kryteriami oceny dzieł sztuki. Strona artystyczna coraz częściej schodzi na dalszy plan. Mówi się „dobry film, bo patriotyczny”, albo „nie należy tego filmu rozpowszechniać, bo przedstawia Polaków w złym świetle”, „nawet jeżeli to prawda, czy nie lepiej mówić o czymś pozytywnym?”. Kiedy słyszę podobne bzdury, znane mi z czasów PRL-u, nóż mi się w kieszeni otwiera. Uprawianie mojego zawodu nie polega na robieniu filmów dla widzów, którzy myślą, że wiedzą wszystko, lecz na pokazywaniu im, że świat jest dużo bardziej skomplikowany, niż się im wydaje.

Co jest zatem istotnym zadaniem sztuki?

Dostarczane przeżyć widzom, czytelnikom, słuchaczom. Emocji, wzruszeń, uczuć wyższych – bo tylko tą drogą możemy dotrzeć w głąb psychiki człowieka. (Lenin też o tym marzył, ale nie miał na swych usługach wystarczająco wybitnych artystów, którzy potrafiliby spełnić jego oczekiwania.) Zadaniem sztuki jest drażnić komórki mózgowe, prowokować, zmuszać do myślenia, do własnych intelektualnych poszukiwań, co nie zawsze bywa łatwe i przyjemne. Federico Fellini ustami Kardynała w „8 ½” powiedział: „a kto twierdzi, że człowiek ma być szczęśliwy?” Ja też nie traktuję sztuki jako rozrywki, balsamu na zboląle dusze. Robię filmy, gdyż sam poszukuję odpowiedzi na różne dręczące mnie pytania, bo mam wiele różnych wątpliwości, a w trakcie pracy nad filmem takie odpowiedzi, niektóre niekompletne i nieudane, to prawda, pojawiają się same. Jeżeli znajduję drugą osobę lub grupę osób, które dociekają tego samego co ja, mogę mówić o prawdziwym zawodowym sukcesie, o wielkiej satysfakcji osobistej. Dlatego tak bardzo nie lubię dydaktyki, dlatego starannie unikam jej w tym, co robię i mówię, dlatego uciekam od niej jak najdalej.

Niemniej każdy, podążając własną drogą, poszukuje jakiegoś wzoru. Zadaje sobie pytania o własną historię i los osób najbliższych. Jaką rolę w tym kontekście odgrywa kino historyczne?

Filmy historyczne, ukazujące przeszłość w formie mniej lub bardziej rozrywkowej, komercyjnej, to tylko jeden aspekt kina. Fundamentem każdej kinematografii są filmy współczesne, dziejące się „tu i teraz”. Moim zdaniem stosują się do nich te same, lub bardzo podobne zasady co do filmów historycznych. Podziwiam, uwielbiam takie filmy, jak „Kowboj o północy”, „Easy Rider”, „Lot nad kukułczym gniazdem”, które nie dają relaksu – przeciwnie, są niepokojące, prowokujące, ponure, nawołujące do buntu. Powiedzenie, że są to „filmy antyamerykańskie”, gdyż w niekorzystnym świetle pokazują zaganiaczy bydła w Teksasie, lub personel medyczny w Oregonie, wywołać może tylko śmiech. Te filmy przede wszystkim bulwersują, „dają kopa”, i to, jak się można domyślać, było właśnie intencją ich twórców. Co ciekawe, nikt na Zachodzie nie uznaje „Plutonu”, „Urodzonego 4 lipca”, „Helikoptera w ogniu”, czy „Czasu Apokalipsy” za filmy „antyamerykańskie”, czy też „Mostu na rzece Kwai”, „Lawrence of Arabia”, „Gandhiego” za filmy „antybrytyjskie”. Ocenia się je wyłącznie jako wybitne dzieła sztuki lub doskonałe dzieła rzemieślnicze. Patriotyzm, religia, polityka nie są tam brane pod uwagę.

Co w takim razie się liczy? Na czym polega ten opisywany przez Pana amerykański model?

Amerykanie dzięki swej potędze militarnej i ekonomicznej potrafili przezwyciężyć w sobie kompleksy niższości, zatrzeć poczucie winy za zbrodnie okresu pionierskiego i bez żenady pokazują się teraz światu takimi, jakimi byli i są – nierzadko głupimi, aroganckimi, słabo wykształconymi, prowincjonalnymi bufonami. Dlatego ich filmy są prawdziwie uniwersalne, bo nie boją się tego, „co pomyślą o nich inni”. Docierają do najdalszych zakątków globu, a co najważniejsze, są tam rozumiane i podziwiane. Bo zimny, bezwzględny amerykański samokrytycyzm jest tam doceniany, zwłaszcza że Ameryka nie jest powszechnie lubiana na świecie.

Na czym polega problem w przezwyciężaniu polskich kompleksów?

Wystarczy zapytać, kto na świecie podziwiał „Ogniem i mieczem”, „Kazimierza Wielkiego”, „Kopernika”, „Do krwi ostatniej”, czy ostatnio „Miasto 44”, które przedstawiają Polskę wyłącznie pozytywnie? Nie można zwać wszystkiego na brak pieniędzy na porządną dystrybucję i niezrozumiały język dialogów. Francuskiego też większość widowni kinowej na świecie nie zna, a „Królowa Margot”, „Noc w Varennes”, „Markiza Angelika” (nie wspominając o „La Stradzie”, „Siódmej pieczęci”, „Rashomonie”) cieszyły się wszędzie ogromną popularnością.

Brzmi to jak trudność z wypracowaniem uniwersalnego języka filmowego.

*Federico Fellini powiedział
kiedyś, że dla artysty to
szczęście urodzić się i
wychować na prowincji, w
małej zamkniętej społeczności*

Co to w ogóle znaczy
„uniwersalny”?
Słownik definiuje to
słowo jako
„kompletny,
nieprzemijający,
ponadczasowy,
internacjonalny”.

Warto by rozłożyć na czynniki pierwsze filmy, które zostały uznane za „uniwersalne” i zyskały międzynarodową sławę. Obawiam się, że niewiele polskich filmów przeszłoby przez to ucho igielne. A jeżeli już, łatwo im przyczepić łatkę „antypolskości”, „antypatriotyzmu”. Czy są filmy „antyskandynawskie”? Nie słyszałem, by ktoś na przykład w Oslo czy Kopenhadze, martwił się, co o Norwegach i Duńczykach pomyślą Francuzi czy nawet Amerykanie. Federico Fellini powiedział kiedyś, że dla artysty to szczęście urodzić się i wychować na prowincji, w małej zamkniętej społeczności. Sam pochodził z Rimini, małego kurortu nad Adriatykiem i był jednym z najbardziej uniwersalnych autorów na świecie. W „Wałkoniach”, „Niebieskim ptaku”, „Amarcordzie” potrafił pokazać ten swój malutki świat jak cały Kosmos: kompletny, ponadczasowy, internacjonalny. Jest w nim wszystko: nienawiść i zazdrość, miłość i cynizm. To samo co w Nowym Jorku, w Kalkucie, w Rzymie i na Krymie. We Włoszech Fellini na pewno nie zyskał miana reżysera „antywłoskiego”, choć niektóre jego filmy aż ociekają szyderstwem i żółcią.

Czy artystyczny model wypracowany przez Felliniego stanowi dla Pana inspirację?

Felliniego – tak jak mnie – zawsze fascynował człowiek w moralnym uwikłaniu, choć ze względu na bardzo bogatą stronę wizualną jego filmów, nie zawsze wychodziło to na pierwszy plan. Inni, podziwiani przeze mnie twórcy, psychologię, wewnętrzne konflikty i dramaty bohaterów, eksponowali znacznie wyraźniej: Bergman, Antonioni, Visconti. Tu moim zdaniem leży istota sprawy: myślącego, dociekliwego widza najbardziej interesuje motywacja postępowania drugiego człowieka, grzebanie się – czasem aż do nieprzyzwoitości – w jego duszy, w jego postępkach, nawet nagannych. Widza fascynuje zło: Stalin, Beria, Goebbels, Pol-Pot, różni mordercy, bandyci, gwałciciele. Widz chce zrozumieć, co nimi powodowało, dlaczego zeszli na złą drogę. Czy to tylko wychowanie, czy wrodzona psychopatia, uszkodzenie mózgu? Co można powiedzieć o winie i moralnej odpowiedzialności zbrodniarza, u którego nie stwierdzono choroby psychicznej? To są tematy i postaci, które zawsze bardzo mnie interesowały.

To kino wpisujące się w szczególny rodzaj praktyki psychologicznej.

To prawda. Sami jednak na co dzień mamy podobne dylematy. Ciekawość, jak postąpiłby ktoś inny (grany przez aktora), przykuwa naszą uwagę do ekranu. Jeżeli reżyserowi uda się spowodować, że widz utożsami się z ekranowym bohaterem, czyli będzie się wzruszał, cieszył, tak samo jak on, będzie się na niego oburzał, złościł, lub podziwiał go, uwielbiał, wtedy będzie można powiedzieć, że reżyser odniósł wielkie, niepodważalne zwycięstwo. Jako artysta, oczywiście, nie nauczyciel czy oportunistyczny „patriota”.

Z Ryszardem Bugajskim rozmawiał Jakub Pyda