

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: Audycje Kulturalne – w dobrym tonie.

NATALIA RYBA: Przy mikrofonie Natalia Ryba, witam Państwa w kolejnym odcinku Audycji Kulturalnych. Dziś przypada setna rocznica urodzin Andrzeja Munka. Reżysera wspominamy wraz z dzisiejszym gościem Sebastianem Jagielskim – adiunktem sztuk audio-wizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, który specjalizuje się w kinie polskim. Zapraszam.

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

NATALIA RYBA: Jak to się stało, że Andrzej Munk zaczął się zajmować kinem, czy to była kwestia przypadku? Bo tak wiele osób uważa.

SEBASTIAN JAGIELSKI: No właśnie, może zaczniemy od mojej ulubionej anegdoty dotyczącej Munka, która pochodzi z filmu „Setne zdjęcia” Andrzeja Brzozowskiego i być może, rzeczywiście też pani jest to znane, Polański mówił, że Andrzej Munk w ogóle nie wyglądał na artystę, w ogóle nie zachowywał się jak artysta i bardziej przypominał urzędnika bankowego niż właśnie reżysera, ewentualnie profesora i po chwili Polański dodał: „No tak, ale jeżeli profesora, to raczej szkoły podstawowej.”. I rzeczywiście ta anegdota, która często jest przywoływana, gdy mowa właśnie o Munku, to myślę, że dobrze pokazuje to pewnego rodzaju zaplecze, z jakim właściwie Munk w polskim kinie się pojawił, bo myślę tutaj przede wszystkim o dwóch wątkach, które w pewien sposób zdeterminowały jego wczesną, ale może też późniejszą twórczość. Właśnie dwa fakty z wczesnej biografii Munka, to znaczy jego pochodzenie, to znaczy, oczywiście pochodził z rodziny zasymilowanych Żydów. W czasie drugiej wojny ukrywał się, żeby przeżyć. Drugi wątek, który wydaje mi się też bardzo ciekawy to zaplecze lewicowe, które było bardzo ważne, zwłaszcza w tych pierwszych latach działalności Munka; no bo jasne, że ta kwestia pochodzenia żydowskiego, pochodzenia etnicznego najbardziej dochodzi do głosu w ostatnim filmie, niedokończonym w „Pasażerze”. Natomiast kwestia pewnego rodzaju wrażliwości politycznej jest ważna w tym wczesnym okresie. Ja myślę tutaj o tym, że w czterdziestym szóstym roku wstąpił do PPS, później do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, no a w końcu w latach czterdzieści osiem – pięćdziesiąt dwa był członkiem PZPR. Może od razu warto dodać, że usunięty za zachowania niegodne członka partii, ale właściwie chodziło oczywiście o te PPS-owskie korzenie, których Munk się nie wyparł. No właśnie, jeśli mowa o te początki właściwie kariery Munka i dlaczego kino. Wydaje się, że nic na to nie wskazywało. Studiował na Wydziale Architektury. Po Politechnice Warszawskiej studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim i później właśnie jest Szkoła Filmowa w Łodzi – dyplom w pięćdziesiątym pierwszym roku i to jest ciekawe, no oczywiście są to roczniki dwudzieste, właściwie mniej-więcej ten sam czas, kiedy Wajda kończy studia i zaczyna reżyserować, więc te dwa nazwiska będą przez pewien czas zestawiane ze sobą. Jeśli chodzi o ten wczesny okres, to myślę, że tutaj te lewicowe poglądy Munka są ważne, które może też do pewnego stopnia popychają go w stronę kina, ale na pewno dają o osobie znać właśnie w tych pierwszych produkcjach, no przede wszystkim tych dokumentalnych, myślę tutaj o „Kierunek Nowa Huta”, „Kolejarskie słowo”, „Gwiazdy muszą płonąć”, ale też pełnometrażowa fabuła, czyli „Człowiek na torze”, no tak więc w tę stronę moglibyśmy szukać tych powodów skierowania się w stronę kina. Być może też tego medium, które zaangażowanie polityczne było w stanie w pewien sposób wyrazić i ten społecznikowski

element biografii Munka, tutaj właśnie znajduje... ma jakieś swoje ujście, czy nawet odzwierciedlenie.

NATALIA RYBA: I właśnie, na podstawie tego, że zajmował się jednocześnie kinem dokumentalnym, też chyba był taki motyw paradokumentu i później fabularne kino. Czy jesteśmy w stanie wyszczególnić jakieś cechy jego twórczości, jego filmów; czy czymś się charakteryzowały takim, że widzimy obraz i wiemy, że to jest po prostu Munk?

SEBASTIAN JAGIELSKI: Tak, no pytanie jest skomplikowane, bo na pierwszy rzut oka bardzo trudno o te cechy charakterystyczne jego... charakterystyczne dla jego kina, które przewijałyby się we wszystkich filmach, bo jeśli zestawimy ze sobą, czy to dokumenty, czy to właśnie „Człowieka na torze”, który charakteryzuje się klasyczną konstrukcją dramaturgiczną, a jednocześnie eksperymentuje z narracją. Oglądamy tutaj losy głównego bohatera – maszynisty Orzechowskiego – z trzech różnych perspektyw. Dochodzimy do wniosku, że jednak konstrukcja jest w dużej mierze klasyczna. Mamy do czynienia z długimi ujęciami z montażem wewnątrz kadrowym. Kolejne filmy, no na przykład „Zezowate szczęście”, jeśli zwrócimy uwagę nawet na pierwszą sekwencję tego filmu, gdzie mamy do czynienia z bardzo krótkimi ujęciami, bardzo szybkim montażem, wszystko utrzymane jest w konwencji burleski, farsy, komedii; nawet motywy komedii slapstickowej, w tym krótkim fragmencie się pojawiają. Oczywiście jest to pewnego rodzaju parodia czy pastisz filmu niemego. Ten wczesny okres Piszczyka oglądamy w takim dużym skrócie. Niewiele łączy te fragmenty z filmem wcześniejszym, a jeśli do tego dodamy „Pasażerkę”, czyli film niedokończony, który zamyka twórczość Munka. Właściwie utrzymany w takiej konwencji kina modernistycznego, nieruchome kadry, które pokazują przede wszystkim przestrzeń wypełnioną brakiem. Właśnie ta kamera, która stara się właściwie oddać... kamera czy forma, która stara się oddać sytuację psychologiczną postaci, czyli to tak jakby widz miał za pomocą formy odczuć sytuację emocjonalną postaci. Rzeczywiście ta wystudiowana forma: obraz, rytm, kompozycja kadru, odejście od klasycznej narracji, od wydarzeń, które... no właśnie takiej przyczynowo skutkowej narracji, na rzecz właśnie tych luźno powiązanych ze sobą obrazów mentalnych. Te trzy tytuły, które przywołałem niewiele łączy, a jednocześnie wydaje się, że w jakiś sposób ta metoda dokumentalna, od której zaczyna Munk, w jakiś sposób pojawia się w każdym z tych filmów, oczywiście w różny sposób, w „Zezowatym szczęściu” znajduje się gdzieś na marginesie, ale wydaje się, że tego rodzaju uważność wobec bohaterów, wobec świata przedstawionego daje o sobie znać we wszystkich jego filmach, ale też sam Munk mówił, że... właśnie mówił o tej różnorodności, że chce próbować różnych form. Na początku lat sześćdziesiątych mówił o filmie współczesnym, który chciałby zrealizować, że jednak filmy wojenne, to już jest za nim. Wciąż szukał może tego własnego głosu, wypróbowując różne formy, różne konwencje czy style.

NATALIA RYBA: Ja myślę, że to wszystko się łączy ze sobą, też właśnie dlatego, że to o czym pan mówi, te studium psychologiczne postaci było tak wnikliwe i nieoceniające, co też jest bardzo ważne – zwłaszcza, że mówił o bardzo trudnych czasach, które wystawiały głównych bohaterów na próbę i to właśnie wynika z tej umiejętności dokumentalistycznej, więc wydaje mi się, że to wszystko jest i tak połączone. Wspomniał pan też o połączeniach też z Andrzejem Wajdą i chciałabym zapytać, bo może nie wszystkim znana jest historia tego, dlaczego Andrzej Munk nie zrealizował „Kanału”.

SEBASTIAN JAGIELSKI: Tak, to jest świetna anegdota, bo też świetnie pokazuje różnicę między Munkiem a Wajdą. No właśnie to jest bardzo ciekawa kwestia, no bo wiadomo, że te filmy, te pierwsze filmy Munka i Wajdy pojawiają się w tym samym czasie. One pojawiają się na fali odwilży. Zarówno Wajda, jak i Munk są głównymi przedstawicielami Szkoły Polskiej i bardzo często są usytuowani w tej samej kategorii tych twórców i tych filmów, które próbują przepracować traumę drugiej wojny światowej. Jeśli spojrzymy na recepcję tych wczesnych filmów i Munka, i Wajdy to okazuje się, że tak naprawdę wszyscy w tamtym czasie stawiali na Munka. Ze zdumieniem właściwie przypomniałem sobie niedawno, że właściwie każdy z filmów fabularnych Munka, to znaczy „Człowiek na torze”, „Zezowate szczęście”, „Eroica” wcześniejsza oczywiście i „Pasażerka” zdobywały nagrody Syrenki Warszawskiej, czyli nagrodę Klubu Krytyki Filmowej, czyli w tym samym czasie, kiedy pojawiały się filmy Wajdy, to jednak Munk był tym ulubionym twórcą – ulubionym przez krytyków; więc to wydaje mi się rzeczywiście znaczące. Początkowo Munk przymierzał się do realizacji „Kanału”, a przynajmniej Jerzy Stefan Stawiński przedstawił mu taką propozycję. Natomiast Munk zareagował na tę propozycję w taki sposób, że nie da się po prostu zrealizować tego filmu w kanałach i tutaj już mamy natychmiast, no właśnie pojawia się ten wątek różnego podejścia do kina. Munk – realista, znaczy realista... realizujący w tamtym czasie filmy w konwencji realistycznej, natychmiast pomyślał o tym, że ten film trzeba zrealizować w prawdziwych kanałach. Natomiast Wajda oczywiście wybudował kanały w studio; więc wydaje się, że to jest dobrym pretekstem, żeby pokazać te różnice między Munkiem a Wajdą. Wielu badaczy twierdzi, że „Eroica” jest właśnie odpowiedzią na „Kanał” i tutaj też ciekawy wątek Szkoły Polskiej, to znaczy, że te filmy bardzo często, czy twórcy, sami siebie komentowali, bo polemizowali ze sobą. „Eroica” byłaby reakcją na „Kanał”, tak jak „Być kochaną” Hasa na „Popiół i diament” Wajdy. Jeśli mówimy o tym zderzeniu Wajda i Munk, na tym tle pojawią się te cechy charakterystyczne twórczości Munka, no bo o czym nie wspomnieliśmy albo wspomnieliśmy pobieżnie, to znaczy ironia i groteska. Munk opowiada o polskiej historii, o traumie drugiej wojny światowej odwołując się właśnie do groteski i do ironii. Próbuje spojrzeć na polskie bohaterstwo właśnie... czy zobaczyć w takim krzywym zwierciadle. Natomiast Wajda oczywiście: tragizm, romantyzm, estetyzm, mnóstwo symboli, jakieś tropy surrealistyczne. Dwie różne drogi właściwie prowadzą i Wajdę, i Munka w podobną stronę, to znaczy, myślę o tym, że i Munk, i Wajda próbowali jednak przepracować te traumy przeszłości w zupełnie inny sposób, za sprawą zupełnie innych konwencji stylistycznych.

NATALIA RYBA: Przejdę po prostu płynnie do „Pasażerki”, to jest dzieło niedokończone, tak jak już pan powiedział, które sprowadziło też reżysera – sam to podkreślał – do bardzo trudnego stanu psychicznego, trudno mu było skończyć ten film, przez tragiczną śmierć niestety tego nie uczynił, ten film jest uważany za najważniejsze jego dzieło. Dlaczego tak jest?

SEBASTIAN JAGIELSKI: Natychmiast pomyślałem o Godardzie oczywiście i to, co zawsze czy w ostatnich latach bardzo często w kontekście „Pasażerki” się pojawia, to znaczy, wykorzystanie fragmentów tego filmu w historiach kina Godarda i to właściwie to jest zastanawiający ruch, ale też bardzo jakoś znamienity dla tego filmu Godarda, to znaczy, że nie ma innych klasycznych polskich filmów, ale jest „Pasażerka”, czyli ten film, mam na myśli film Godarda, który składa się z fragmentów, z kadrów, ze statycznych obrazów; podejmuje kwestie obozów koncentracyjnych, obozu w Auschwitz, a z drugiej strony ten brak samego Munka. Munk, jak wiemy, zdążył zrealizować jedynie retrospektywę, sceny obozowe. Zginął dwudziestego września sześćdziesiątego pierwszego roku w wypadku samochodowym.

Po jego śmierci nikt nie odważył się dokończyć filmu, ale zmontowano oczywiście gotowe fragmenty w spójną całość. Materiał opracował Witold Lesiewicz. Dodano komentarz objaśniający zamysł całości autorstwa Wiktora Woroszyńskiego. To, co tutaj dla nas bardzo znaczące, sam Munk niejako zostaje wpisany w ten film. Pojawiają się jego zdjęcia, ale jego tragiczna śmierć, staje się częścią tej opowieści, więc dlatego też powiedziałem, że na dwóch poziomach ten film wypełnia, właśnie wypełnia brak, ale z drugiej strony oczywiście, właśnie ta część obozowa, która w rozwijających się prężnie badaniach nad Holocaustem, właśnie często jest przywoływana, nawet pewnie częściej niż „Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej. Ten film funkcjonuje w bardzo różnych obiegach moglibyśmy powiedzieć. Właśnie nie tylko filmoznawczym, ale też kulturoznawczym i literaturoznawczym; więc rzeczywiście to byłyby takie najważniejsze wątki, które wpłynęły na taki legendarny status „Pasażerki”, ale wydaje się, że wciąż właściwie ten film, może inaczej niż wcześniejsze filmy Munka, jest odczytywany na różne, właśnie nowe sposoby. Właśnie podejmuje się kwestie czasu w „Pasażerce”, właśnie zwraca się uwagę, trochę za Bernhardem zwraca się uwagę na to, że w tym filmie to teraźniejszość jest zamknięta, jest nieruchoma; a przeszłość jest dynamiczna.

NATALIA RYBA: Po jaki film w pierwszej kolejności pan radziłby sięgnąć i pan polecałby po prostu od tego filmu zacząć?

SEBASTIAN JAGIELSKI: Sam wybrałbym „Pasażerkę” jako ten film najbardziej tajemniczy, niepokojący; myślę, że to może nie jest dobry pomysł, żeby od tego filmu zacząć przygodę z Munkiem, więc najlepiej może „Zezowate szczęście” jako ten film, który jest pełen energii, witalności; a z drugiej strony ta postać Piszczyka jest wielce problematyczna. Ten Piszczyk jako ten wzór męskości polskiej, no to rzeczywiście to wydaje się być dosyć niepokojące, ale rzeczywiście, to chyba Mirosław Filipiak napisał, że męskość w polskim kinie, no mówimy o tej męskości w cieniu Piszczyka, że to Piszczyk naznaczył te obrazy męskości w polskim kinie i tutaj najłatwiej przywołać Koterskiego, który... Adasia Miauczyńskiego, który może najmocniej te obrazy męskości powiela czy powtarza. W kontekście tego filmu sięgano po, jak szukano jakiś powinowactw, nie tyle inspiracji, co bohaterów, którzy przypominaliby w kinie światowym Piszczyka, no to odwoływano się do filmów Woody’ego Allena czy do... nawet do Forresta Gump’a, więc myślę, że może rzeczywiście ten film byłby dobrym punktem wyjścia.

NATALIA RYBA: Jeśli ktoś z Państwa, po wysłuchaniu rozmowy chciałby jeszcze bardziej zgłębić wiedzę o Andrzeju Munku, to ja polecam książkę Marka Henrykowskiego o tytule „Andrzej Munk”. Dziękuję za rozmowę.

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: Audycje Kulturalne – w dobrym tonie.