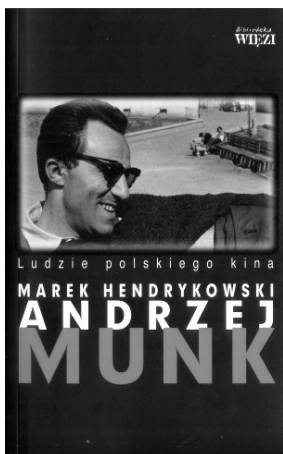


# Munk – artysta niezastąpiony



BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

*...był to człowiek wzbudzający w innych najlepsze, najgorętsze uczucia. Jego śmierć stała się powszechną żalobą, a pogrzeb był rzadko doświadczaną manifestacją przyjaźni. Żył za krótko, nie zdołał przeżyć wiele z rzeczy najważniejszych, jakie się dzieją między niebem a ziemią<sup>1</sup>.*

Tak przed laty o Andrzeju Munku napisał jego przyjaciel Jerzy Zawieyski. Munk zginął tragicznie 20 września 1961 roku, mając niespełna 40 lat. Pozostawił po sobie dziewięć filmów dokumentalnych i cztery fabularne, kilka międzynarodowych nagród oraz rzeszę przyjaciół, zwolenników i przeciwników.

Książką o Munku Marek Hendrykowski zainaugurował w 2007 roku serię „Ludzie polskiego kina”, której bohaterami są reżyserzy, mistrzowie dokumentu i animacji, operatorzy, aktorzy, kompozytorzy muzyki filmowej i scenarzyści. Wcześniej powstały w Polsce – nie licząc wielu artykułów – dwie prace monograficzne poświęcone reżyserowi: w 1964 praca zbiorowa i w 1982 książka Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej.

Artystów, którzy przedwcześnie odeszli, często otacza legenda – fikcja na motywach prawdy. Anegdota o Munku krążyła już kiedy był studentem, jak np. opowieść o nieuprzejmym portierze z Francuskiego Hotelu, którego ponoć owinął w dywan i toczył po hotelowych piętrach, czy opowieść z lat późniejszych, jak to Munk gwizdał przyjaciółom dwa lub więcej tonów jakiejś melodii i zamęczał pytaniami: *Z jakiego to filmu? Z czyjego koncertu?* Tak było kiedyś. Dziś należałoby chyba jednak mówić nie o anegdocie czy legendzie, a raczej o przekazywaniu szczególnej pamięci o nim – nieprzeciętnym człowieku i wyjątkowym twórcy, jak czyni to Hendrykowski. Aczkolwiek trudno zapomnieć o przedziwnej ironii losu, jaką było odejście u szczytu kariery, w tak młodym wieku tak wielu barwnych postaci jednej generacji: Munka, Cybulskiego, Komedy i Kobieli.

*...urzekał zrazu urokiem prostoty, jowialności, serdeczności, temperamentu. Dopiero przy bliższym wejrzeniu pod prostotą odkrywało się komplikacje, pod jowialnością nurt niepokoju. Jego serdeczności towarzyszyła nierzadko ironia, a temperament krył w sobie gorączkę poszukiwań. Był bardzo spontaniczny i z pewnością w gorącej wodzie kąpany. Był trudny, trudnością ludzi z pozoru łatwych. A przede wszystkim był prawdziwy i nie potrzebował nikogo udawać, a tym bardziej udawać artysty – pisał w 1964 r. o reżyserze Paweł Beylin<sup>2</sup>. Jerzy Pelc dodawał, że Munk fascynował humorem, dowcipem i autoironią, choć z drugiej strony był nieśmiały, a cytowany już Jerzy Zawieyski pisał także, iż pasjonował go talent Munka i jego mądrość artysty, ale też cechy charakteru: *uroczy człowiek, delikatny,**

*nieskończenie dobry, do którego nie było innej drogi, jak przez przyjaźń, który hojnie obdarzał ludzi uczuciem i przywiązaniem*<sup>3</sup>. Z kolei Krzysztof Winiewicz wspominał, że Munk był bardzo skupiony, niesłuchanie opanowany i cierpliwy i choć miał ogromny autorytet, nie manifestował go, nie akcentował typowego układu stosunków w ekipie realizatorskiej, w której cały zespół jest podporządkowany reżyserowi. Jednak wiele osób nie ukrywa, że z Munkiem pracowało się trudno. Jako reżyser bywał apodyktyczny i wymagający. Ale nawet i ci ludzie, którzy w ten sposób go postrzegali, chętnie z nim pracowali, bo wiedzieli, że efekt końcowy w wymiarze artystycznym będzie wart nawet ich skrajnego wyczerpania i cierpień, jak w wypadku Anny Ciepielewskiej, która na użytek jednej sceny, jedynej w całym filmie *Pasażerka* (1963) uderzenia, została przez Aleksandrę Ślaską dwanaście razy spoliczkowana – z całej siły, bez udawania.

Marek Hendrykowski z pasją detektywa śledzi losy Munka, wydobywając elementy tej układanki z archiwów, dokumentów i ze strzępów ludzkiej pamięci, łącząc je tak, by przy dokumentacyjnej okazji tworzyły jeszcze pasjonującą opowieść. Choć biografia reżysera – mimo że krótka – nie potrzebuje anegdotycznego ubarwienia, to jednak pod piórem Hendrykowskiego każdy najdrobniejszy fakt i wątek zamienia się w interesującą, często zaskakującą – i co ważne – zwartą historię. Zwięzły, ale treściwy pierwszy rozdział pracy – *Szkic do portretu* – nie tylko przypomina kolejne etapy prywatnego i zawodowego życia reżysera (skrupulatnie odnotowane daty, nazwy i nazwiska), ale też wprowadza arcyciekawy kontekst rodzinno-towarzyski, przemycając w przypisach liczne smaczki i ciekawostki.

Munk był postacią nietuzinkową już jako student łódzkiej „Filmówki”, o czym wspomina we wstępie do książki Hendrykowskiego Andrzej Wajda, przywołując epizody z ich spotkań (płomienne wystąpienie Munka, w którym jednocześnie chwalił, jak i potępiał film barwny; scenariusz niedopuszczonego do realizacji filmu, w którym Wajda miał zagrać, o studenckiej miłości w sanatorium dla gruźlików; wspólna podróż do Wenecji, gdzie udzielili pismu „Positif” pierwszego wywiadu na temat kina polskiego i w towarzystwie przyszłych reżyserów francuskiej Nowej Fali wzięli udział w dyskusji prowadzonej przez Roberta Rosselliniego i skąd Munk przywiózł miniaturę wózka sycylijskiego – prezent od Federico Felliniego).

Wajda stawia pytanie, które nurtuje zapewne wszystkich miłośników twórczości Munka: *Jak wyglądałoby kino z Andrzejem Munkiem w roli głównej i jaką stratą jest jego nieobecność przez następne trudne lata, przez które musieliśmy przejść?* (s. 11).

Wajda ceni u Munka nie tylko profesjonalizm, który przejawiał się w zgłębianiu tajemnic techniki filmowej czy poszukiwaniach nowych rozwiązań dźwięku filmowego, ale też umiejętność znajdowania ciekawych i ważnych tematów oraz odwagę, z jaką Munk dokonał głębokiego rozróżnienia bohaterstwa i bohaterstwa czynnego, brak lęku przed szarganiem świętości i wiarę Munka w to, że Polska zawsze była częścią Europy. Wszystko to było doświadczeniem także innych reżyserów, ale – jak pokreślił Wajda – nie z taką jak u Munka świadomością i nie z taką ostateczną konsekwencją.

Munk wyróżniał się jako student, potem jako reżyser dla wielu uchodził za autorytet; jego pozycja środowiskowa była wysoka, jego filmy zdobyły rozgłos, cieszyły się zainteresowaniem milionów widzów, przyniosły mu nagrody, wyróżnienia i uznanie za granicą. Przypominając te fakty, Marek Hendrykowski stara

się jednak odpowiedzieć na pytanie, co ważnego – z dzisiejszego punktu widzenia – po Munku pozostało, co nowego wniósł do polskiej kinematografii, jakie w niej zajmuje miejsce i jakie uniwersalne przemyślenia zawiera jego twórczość.

Munk nie należał do pokornych, co wpędzało go w kłopoty, zwłaszcza w okresie pracy w WFD. Ale jeśli chodzi o jego twórczość, to chyba głównie *Zezowate szczęście* (1960) i *Eroica* (1957) zdawały się wyrazem wolności Munka. Tymczasem autor, prześledziwszy drogę twórczego rozwoju reżysera film po filmie, poczynił bardzo ciekawe spostrzeżenie, że Munk nawet w obrazach z wczesnego okresu nie sprawia wrażenia kolejnej ofiary stalinizmu, ale filmowca, który w tamtych warunkach próbował na różne sposoby nadawać sens własnej pracy, że mimo presji odgórnie narzucanych dogmatycznych wymogów estetyki kina socrealistycznego umiał ocalić dla siebie osobisty margines wolności. Hendrykowski podkreśla, że twórcza przekora odgrywała w rozwoju tego filmowca wielką rolę w ciągu całej jego reżyserskiej kariery i dlatego za chybione uznaje mechaniczne umieszczanie pierwszych filmów Andrzeja Munka w rzędzie typowych produkcji socrealistycznych. Jego zdaniem *Kolejarskie słowo* (1953) i *Gwiazdy muszą płonąć* (1954) uruchamiają nowy wzorzec i w bardzo oryginalny sposób wykorzystują konwencję „produkcyjniaka”, wyłamując się z obowiązującego schematu tego typu przekazów. Pomijając socrealistyczne decorum, bez którego żaden polski film nie mógł wtedy powstać, u Munka liczyła się wartość dodana, stanowiąca kwintesencję tego, co zamierzał osiągnąć jako twórca – poruszanie spraw przez innych banalizowanych, mówienie prostych prawd, które wówczas przemilczano. I dlatego wbrew – jak sam to określał – lakierniczemu, hurra-radosnemu tonowi ówczesnej dokumentalistyki chciał pokazać po prostu trud, niebezpieczeństwo, poświęcenie, bohaterstwo i piękno codziennej, twardej, odpowiedzialnej pracy, romantykę kolejarskiej czy górniczej codzienności. „Dokument zaangażowany” w wydaniu Munka polegał na tym, że osobiste „zaangażowanie” filmowca prowadziło do odkrywania rzeczywistości, o której opowiadał film. Hendrykowski podkreśla, że Munk zamiast fikcyjnej niby-rzeczywistości z propagandowej agitki, inscenizując prawie wszystkie swoje dokumenty, pokazywał realny świat powojennej Polski i żywych ludzi, których starał się portretować na tyle prawdziwie, na ile pozwalała wówczas cenzura. Munk, tak jak Has, Wajda, Karabasz, Lenica, Borowczyk, Szapocznikow, Fangor i wielu innych, potrafił znaleźć dla siebie furtkę, na przekór wszechmocnej stalinowskiej doktrynie administrowania sztuką. Co więcej, w samym środku socrealizmu – krok po kroku – uczył się coraz umiejętniej bronić swego prawa do poszukiwania własnej drogi twórczej, wbrew unifikacyjnym zapędom różnych „ustawiaczy”. Jan Strzelecki napisał kiedyś, że Munk kręcił produkcyjniaki, ale nie jak większość na zadany temat, tylko na własny. Porzucając uprawiany przez siebie w czasach stalinizmu dokument propagandowy, Munk już około 1954 roku dojrzał w swoim rozwoju twórczym do uprawiania kina dyskursu, z natury wykluczającego jedynie słuszny pogląd i jedynie słuszną prawdę. Zdaniem Hendrykowskiego kino dyskursu jest rodzajem testamentu duchowego Munka. *Munk jest w polskim kinie tym twórcą, który w latach 1955-1961 wykonał tytaniczną pracę na rzecz przemiany świadomości tego, czym jest i czym może być w życiu społecznym Polaków kino. W tym sensie olbrzymi dług wdzięczności mają wobec niego zarówno koledzy twórcy,*

którym pokazał i udowodnił, że można i warto, ale też i publiczność, której otworzył oczy i uszy na film jako niezastąpione medium społecznego dyskursu (s. 110).

Marek Hendrykowski zwraca uwagę na jeszcze jedną interesującą kwestię. Podkreśla, że Munk miał swój oryginalny i niezmiernie istotny wkład w rozwój sztuki filmowej polskiego Października. Wkładem tym było postawienie na coś, co autor nazywa „kinem obywatelskim”. Uważa ten rys twórczości reżysera za kluczowy dla zrozumienia głębszego sensu jego dzieł. Chodzi o to, że Munk zawsze pamiętał, że robi filmy dla ludzi żyjących w zniewolonym kraju. Dlatego powracającym tematem jego prac jest człowiek w starciu z przerastającą go potęgą, z obcym światem. Opowiadał o człowieku zmuszonym żyć wewnątrz nieludzkiej rzeczywistości. Intrygował go człowiek uwikłany w więzy i zależności wobec innych ludzi – zarówno ten, kto ucieka od wolności i odpowiedzialności (dróżnik Sałata, Piszczyk), jak i ten, kto dorósł do wolności i świadomie bierze na siebie odpowiedzialność (Orzechowski, Dzidziuś, Żak, Turek, Marta). Bohaterów filmów fabularnych Munka Hendrykowski dzieli na dwie kategorie, zdefiniowane socjologicznie przez Davida Reismana: jednostki „zewnątrzsterowane” (*other-directed*) i „wewnątrzsterowane” (*inner-directed*), które odróżnia głęboko odmienny stosunek do własnej i cudzej wolności. W tym kontekście autor uznaje za niesłuszne rutynowe traktowanie *Człowieka na torze* (1956) za „antyprodukcyjniak”, bo różni się ono z głębszą intencją autora i poważnie ogranicza lekturowy horyzont interpretacji samego dzieła. Zdaniem Hendrykowskiego Munkowi nie chodziło tylko o zaprzeczenie skompromitowanej konwencji, bo batalia nie rozgrywała się o taką czy inną konwencję, ani o jej przedrzeźnianie. Stawką w ówczesnej grze o przyszłość polskiego kina była odpowiedź na pytanie: po co kręci się filmy i dlaczego warto je tworzyć i oglądać? Autor stwierdza, że to nie *Kanał*, ale *Człowiek na torze* jest w istocie pierwszym dziełem polskiej szkoły filmowej, bo Wajda sięgał do historii, a Munk mierzył się z dramatem pojedynczego człowieka w stalinowskim tu i teraz. Zdaniem Hendrykowskiego przełomowe znaczenie *Człowieka na torze* dla rozwoju polskiego kina powojennego polegało na tym, że jego twórca jako pierwszy w naszej kinematografii z filmu uczynił medium publicznej debaty. W roku 1956 było to w naszym filmie *absolutne novum*. To właśnie Andrzejowi Munkowi polska sztuka filmowa zawdzięcza powołanie do życia jej nowego, nieistniejącego wcześniej paradygmatu, w którym zawierają się pełnione przez nią odtąd funkcje społeczne. Od „Człowieka na torze” kino w Polsce staje się przestrzenią społecznej debaty – agorą gorących niekończących się dyskusji o najważniejszych sprawach. Film, który taką dyskusję uruchamia i wywołuje, nie powinien być narzędziem żadnej władzy, z wyjątkiem władzy ludzkiego rozumu zdolnego widzieć i oceniać świat. Jego adresat nie powinien bezkrytycznie wierzyć w to, co ogląda na ekranie, lecz potęgą wyzwolonej wyobraźni odkrywać i wypełniać horyzont, jaki zakreślają pytania stawiane przez autora. Filmowiec wyrzeka się roli wszechwiedzącego monopolisty prawdy. Liczy się wieloznaczność dzieła, służąca wyzwoleniu własnych refleksji u widza (s. 49).

Fascynowało go nie to, co wiemy, lecz to, czego nie wiemy o człowieku. Na progu polskiego Października *Człowiekiem na torze* rozbił autorytarne myślenie o ludziach w kategoriach „mas” i „klas” oraz ideę rządzenia milionami obywateli pod sztandarem jedynie słusznej idei. *Żaden z ówczesnych polskich filmów nie*

rozprawił się ze stalinizmem w sposób równie głęboki i wstrząsająco prawdziwy... Nikt przed nim nie pokazał (...) z taką przenikliwością okrucieństwa, obłudy i perfidii systemu stalinowskiego i grozy jego maszyny miażdżącej miliony ludzi (s. 108). Hendrykowski zastrzega przy tym, że „kino obywatelskie” Munka nie było publicystyczne. Reżyser kładł akcent na refleksję i spór, stawiał opór schematom myślowym, miał odwagę przełamywania różnych tabu i ukazywania prawdy o nas samych. Lejtmotywym jego dojrzałej twórczości było pytanie „jak żyć?”. *Święty artysta-terapeuta, którym był Munk, z chirurgiczną precyzją potrafił usuwać różnego typu zrosty i złoży anachronicznych mitów narodowych i martwych rytuałów zalegających w Polakach. Cechowała go także niezwykła śmiałość w przekraczaniu wszelkich granic* (s. 52). Otwarcie sztych z konformizmu i naiwnego „jakoś to będzie”, z nieodpowiedzialnej tromtadacji, z bezmyślnego zaklinania rzeczywistości, z uprawianego przez znaczną część rodaków kultu anachronicznych mitów i podtrzymywania żalonych sentymentów; sztych z duchowego prowincjonalizmu, fałszywego zaęcia, skłonności do patetycznego nabożeństwa i pustych gestów, z udawanych „świętości” i pseudowielkości.

Odkrywczość, żywotność i odmienność filmów Munka od stereotypowych przedstawień wynikała, zdaniem autora, z rzetelności i ścisłości opisu dokumentalnego, poszanowania dla faktów, respektu i pokory dla tego, co rzeczywiste jako świadectwo indywidualnego i zbiorowego doświadczenia. *„Autentyczne” – obojętne w tym miejscu, czy odnosiło się do dokumentu, czy fabuły – znaczyło dla Munka: dotyczące życia* (s. 52). Jego kino karmiło się zawsze tym, co przeżyte, doświadczone i realne.

Kolejną interesującą sprawą, na którą zwraca uwagę Hendrykowski, jest to, że przy niewątpliwych skłonnościach Munka do karykatury i groteski oraz umiejętności trafnego portretowania ludzkich słabości i ułomności społecznych, w podtekście jego filmów istnieje jednak projekt zgoła innego życia – życia w społeczeństwie obywatelskim, w nowoczesnym państwie, w którym jest miejsce dla każdego. W kraju, w którym respektuje się ludzkie prawa i gdzie funkcjonują zasady rzeczywistej, a nie pozornej demokracji. Autor zalicza Munka do grona elitarnego klubu mitoburców obok m.in. Witkacego, Gombrowicza, Mrożka, twierdząc, że wbrew rozpowszechnionej opinii Munk nie był filmowcem obrazoburcą, nie szargał świętości, ale z pełną świadomością i premedytacją uprawiał mitoburstwo. *Od niego właśnie kino polskie lat pięćdziesiątych i następnych dekad uczy się nie tylko sztuki racjonalnego diagnozowania, ale i sztuki błazeńskiej terapii przeprowadzanej, w znieczuleniu śmiechem, na chorym organizmie społecznym* (s. 61). Nie znosił martyrologii i wszelkiego kombatanctwa. Uważał, że naprawdę wielkie czyny są dziełem zwykłych ludzi i dokonują się niemal niepostrzeżenie. Zwalczał mity, które otumaniały ludzkie umysły, odbierały ludziom wolność wyboru, zmieniały ich w niewolników przeszłości i które nie pozwalały Polsce normalnie żyć. *Konsekwentnie kodował polskiemu kinu normalność* (s. 115). Hendrykowski podkreśla, że była to – zwłaszcza w ówczesnym kinie – misja wyjątkowo trudna i niewdzięczna. Faktycznie, bo choć wyraźnie widać, że *Eroica* wymierzona jest nie w bohaterstwo, a w bohaterszczyznę, i że ukazuje po prostu nieprzydatność bohaterstwa w pewnych konkretnych sytuacjach, a *Zezowate szczęście* nie jest *pamfletem pochopnie uogólniającym zawziętość losów narodowych* (jak pisali niektórzy recenzenci po premierze w roku

1960), a jedynie *śmiałą, mitoburczą syntezą o fenomenalnej nośności*, krytykującą konformizm i oportunizm posunięte do patologicznych rozmiarów, to Munk niejednokrotnie musiał *expressis verbis* wyklądać intencje, jakie przyświecały realizacji tych filmów (s. 74). Autor zwrócił też uwagę na inny aspekt twórczości Munka, stwierdzając, że uderzającą cechą jego filmów było pragnienie stworzenia czegoś nowego i oryginalnego i że szukał on efektu świeżości spojrzenia nie w samym temacie, lecz w języku filmowym. Do nowatorskich posunięć w tym zakresie należała na przykład – na co już w 1964 roku zwracał uwagę Jerzy Stawiński – rezygnacja z muzyki i całościowo zaprojektowane „umuzyczenie” kompozycji dźwięku (*Człowiek na torze*), stworzenie nowego sposobu filmowego widzenia świata z bohaterem i przez bohatera, zastosowanie ramy (*Eroica*), wielogłosowość w sposobie prowadzenia narracji filmowej (*Człowiek na torze*) włączająca polskie kino w nurt tego, co wówczas było najnowocześniejsze w kinie światowym. Realizm Munkowskiego ujęcia, jego kapitalne wyczulenie na każdy szczegół filmowanej sceny jest również i dzisiaj wartością nie do przecenienia, zauważa autor.

Marek Hendrykowski ukazał filmy Munka nakręcone w latach 1955-1961 jako serię odstępów, żywych obrazów i scen, w których zwierciadło przegląda się Polak jako podmiot (i przedmiot) historii tej części Europy XX wieku. Autor przy okazji wydobył też wiele mało znanych i całkiem nieznanymi faktów – czasem drobnych, ale dających pełniejszy obraz niezwyklej biografii Andrzeja Munka, jak choćby informujących, skąd reżyser znał świat kolei, śląskie realia czy życie zakopiańskich górali. Hendrykowski w interesujący sposób przedstawił wpływ Munka na twórczość innych reżyserów (Wajdy, Kutza, Kieślowskiego, Koterskiego). Rozwinął wątek pasji muzycznych reżysera, o których w 1964 roku wspominali Andrzej Brzozowski i Jerzy Pelc, a przede wszystkim pokazał wpływ tych zainteresowań na specyficzną orkiestrację materii audiowizualnej i uruchamianie najróżniejszych aspektów polifoniczności filmowych środków wyrazu. *Był zapewne pierwszym polskim filmowcem, który z jednakową wrażliwością potrafił jednocześnie widzieć i słyszeć, wyrażając myśli i uczucia za pośrednictwem ruchomych obrazów. Na tym polu okazał się niewątpliwie prekursorem, kiedy już w latach pięćdziesiątych, zarówno w dokumentach, jak i fabułach, konstruował swoje filmy audiowizualnie, łącząc w jedno obraz wizualny i dźwiękowy* (s. 80). Hendrykowski podkreśla, że Munk bywał zadziwiająco nowoczesny i jeszcze dzisiaj zaprojektowane przez niego ujęcia mogą służyć w szkołach filmowych jako niezastąpiony, rewelacyjny materiał do analiz warsztatowych i ćwiczeń z inscenizacji oraz reżyserii. Zdaniem autora Munk tworzył dzieła wybitne i doniosłe, ale *pozostała po nim całość wyższego rzędu: zdumiewająco jednorodna, spójna i zarazem wieloznaczna (...) przebogata w osobiste odkrycia, których dokonywał w kolejnych utworach. Najcenniejsze w twórczości Munka są jej zaskakujące przemiany. Pod tym względem był to reżyser niebywale oryginalny, chodzący własnymi ścieżkami, niepodatny na chwilowe koniunktury zmieniających się mód* (s. 78). Interesujące jest to – na co zwrócił uwagę autor – że choć Munk nie schlebiał powszechnym gustom, zaprzeczał utartym matrycom i obiegowym stereotypom, a jako artysta myślał po swojemu i działał na własny rachunek, to nie lekceważył masowej publiczności, co więcej – wykazywał wobec widowni dużą pokorę, ale obce mu było zarówno kino dla nikogo, jak i kino dla byle kogo.

Munk nie był popularny i nie należał do kategorii reżyserów-gwiazdorów, ale wśród znawców sztuki filmowej był i jest szeroko znany i wysoko ceniony. *Jego sceptycyzm czynił go kimś wyjątkowym na tle innych polskich filmowców tamtego okresu... Jego osobowość zarówno w kinie polskim, jak i europejskim była zjawiskiem artystycznym najwyższej próby, za którym stał żywy – nieustrudzenie poszukujący prawdy w sztuce – człowiek, z jego poświęceniem i wielką pasją* (s. 97).

Wspomniany już Jerzy Zawieyski tak pisał w 1964 roku o swoim przyjacielu: *Andrzej Munk był przede wszystkim artystą ze wszystkimi obciążeniami psychicznymi, jakie się wiążą z tym pojęciem. Był artystą prawdziwym, nowatorem, ciągle poszukującym właściwego wyrazu dla swoich treści wewnętrznych. Żył w epoce trudnej, wśród sprzeczności, wśród bogactwa, ale i wśród surowych reguł, postulowanych dla sztuki masowej, jaką był film. Pracował, jak prawdziwy artysta, w zwątpieniach, nierzadko w depresji, upadał, dźwigał się, żył w ciągłym napięciu twórczym. Miał ogromne sukcesy artystyczne i każdy jego film był etapem nie tylko w jego osobistym rozwoju, ale był etapem nowych zdobyczy sztuki filmowej. Nie poniósł żadnej klęski artystycznej, co rzadko zdarza się nawet wielkim artystom. Więc nie należał do „przegranych”, miał tylko zawsze poczucie dysproporcji między tym, co chciał i mógł zrobić, a tym, co dotąd zrobił. Tę dysproporcję pomiędzy wizją a dziełem, chciałoby się rzec: marzeniem a rzeczywistością, przeżywał bardzo silnie, właśnie tak jak o tym wiemy z życia wielkich twórców*<sup>4</sup>.

Marek Hendrykowski z dzisiejszej perspektywy podsumowuje, że pozycja Munka na rynku najwybitniejszych reżyserów kina europejskiego pozostaje niewzruszenie stabilna i mocna, że żadna szanująca się encyklopedia kina i żaden leksykon reżyserów nie pomija jego nazwiska. Niewątpliwie należy on do światowego kanonu. *Jednak nie pojedyncze dzieło (...) lecz suma bardziej ogólnych (czytaj: uniwersalnych) cech jego twórczości zdaje się najskuteczniej opierać nieubłaganemu działaniu czasu. Istnieje, moim zdaniem, głębszy związek między sposobem, w jaki uprawiał sztukę filmową, a śladem, który odcisnął swoimi filmami w pamięci światowego kina. Munk nigdy nie gonił za sezonowymi modami, w jego własnej twórczości i drodze artysty interesowało go wyłącznie to, co sam uważał za autentyczne, głęboko prawdziwe, a przez to nieprzemijające. Nie ma więc i nigdy nie było „mody” na Munka, ale światowa recepcja jego dorobku widziana z dzisiejszej perspektywy układa się w intrygujący łańcuch powrotów, co świadczy o godnej podziwu trwałości tego, co nakręcił* (s. 102) – napisał autor i dodał, że realia filmów Munka są wprawdzie polskie, tutejsze, ale przy tym o wiele bardziej uniwersalne, niż nam się zdaje. Jego twórczość wpisuje się dzisiaj w szerszy nurt kina antytotalitarnego, z akcentem położonym na dzieje najnowsze Europy Środkowo-Wschodniej. Jego filmy są opowieściami człowieka ciężko poranionego, obciążonego wspomnieniami z głęboką i osobistą traumą wojny, okupacji, prześladowań, klęsk i ucieczek, dziełami kogoś, kto sam doświadczył opresji systemu totalitarnego i walczył o przetrwanie. *Lokalna perspektywa polonocentryczna ustępuje w nich miejsca czemuś znacznie szerszemu: opisowi tragicznych losów małych narodów Środkowo-Wschodniej Europy w nierównej walce z totalitarnym zagrożeniem. Jest rzeczą nie tylko zdumiewającą, ale i godną najwyższego podziwu, że w panujących w latach 1955-1961 warunkach politycznych twórca ten zdołał, mimo wszystko, tak sugestywnie wyrazić tragiczne doświadczenia zniewolonych ludzi i zbiorowości przeciwstawiających się miazdzącej presji*

*potężnych imperiów* (s. 104). Autor podkreśla, że zaskakująco głęboka refleksja Munka na temat ofiar i oprawców – zwykłych funkcjonariuszy, którzy „tylko wykonywali rozkazy” – wyprzedzała o dziesiątki lat podobną refleksję w zachodniej sztuce filmowej, a związek kata i ofiary, jaki reżyser ukazał w *Pasażerze*, stanowi mistrzowsko przeprowadzone, wstrząsające w swym wyrazie, unikatowe studium, bez precedensu w światowej sztuce filmowej. Hendrykowski stwierdza, że być może owa fascynująca wizja szaleństw dziejowych XX wieku, uwolniona od serwitutów jakiegokolwiek zależności ideologicznej, sprawia, że dzieła Munka, będące rodzajem złowieszczego *memento*, okazują się dzisiaj uniwersalne dla publiczności należącej nieraz do bardzo odmiennych kultur.

Praca wzbogacona jest o *Dekalog filmowy Munka*, obszerny wybór bibliografii reżysera, jego pełną szczegółową filmografię, spis spektakli Teatru Telewizji, spektakli teatralnych, niezrealizowanych pomysłów i projektów filmowych oraz filmów i materiałów telewizyjnych o reżyserze.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Marek Hendrykowski, *Andrzej Munk*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007.

<sup>1</sup> *Andrzej Munk*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1964, s. 83.

<sup>2</sup> Tamże, s. 51.

<sup>3</sup> Tamże, s. 81.

<sup>4</sup> Tamże, s. 83.