

KSIAŻKI O FILMIE

Rehabilitacja kina moralnego niepokoju



TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Książka Dobrochny Dabert *Kino moralnego niepokoju* zajmuje się formacją ideowo-artystyczną, którą wymienia się obok polskiej szkoły filmowej jako jeden z dwóch wyróżniających się względą integralnością rozdziałów w historii polskiego kina powojennego (jeśli wziąć w nawias socrealizm). Dyskomfort historyka filmu, który przystępuje do opisanego zjawiska polega jednak na tym, że o ile estetyczna i problemowa ranga polskiej szkoły filmowej jest dzisiaj bezdyskusyjna (choć paradoksalnie nie powstała do tej pory żadna poważna monografia na ten temat), o tyle kino moralnego niepokoju było przedmiotem rozmaitych polemicznych kontrowersji i sceptycznych komentarzy (przykładem może być książka Marii Kornatowskiej *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990). Ich celowym lub mimowolnym efektem stała się jego ugruntowana przecena w rodzimej świadomości filmowej. Jeśli spojrzeć na to zjawisko z dzisiejszej perspektywy i narosłych wokół niego uprzedzeń, to można odnieść wrażenie, że w powszechnym osądzie jego ogólny bilans nie jest zbyt imponujący, minusy bowiem nieomal równoważą tutaj plusek, składając się na dość skromny kapitał, którego ogólna wartość w miarę upływu lat raczej dewaluuje się niż procentuje. Dzieje się tak również dlatego, że dylematy i rozterki bohaterów kina moralnego niepokoju, uwikłanych w represyjną i korupcyjną naturę systemu realnego socjalizmu, dla nowych pokoleń widzów tracą swoją dramatyczną ostrość, a nawet czytelność. Realia tamtej epoki zdają się osłabiać i zacierać ich uniwersalny charakter.

Do odczucia pewnej deprecjacji kina lat 70. przyczynia się również fakt, że z tamtego okresu wywodzi się dość nikłe grono wybitnych artystów filmowych, a zazwyczaj to ich ranga oraz liczebność współtworzą i determinują historycznofilmową ocenę twórczego potencjału ruchu, który inspiruje początki karier znanych później indywidualności. Znacznie więcej w tym skądinąd szerokim kręgu było obiecujących, a niezrealizowanych zapowiedzi i niespełnień aniżeli w pełni rozwiniętych na miarę możliwości i oczekiwań biografii twórczych. Kinu moralnego niepokoju zabrakło również sugestywnej i atrakcyjnej mitologii

artystycznej – tworzonej wspólnie przez artystów i sprzymierzonych z nimi krytyków – która wprawdzie niejednokrotnie zniekształca rzeczywistą rangę twórczych dokonań, ale jej znaczenie dla programowania ich przyszłych ocen oraz krystalizacji ich hierarchii trudno przecenić. Pod tym względem znacznie bardziej mitotwórcza – głównie dzięki swoistej instytucjonalizacji drugiego obiegu – okazała się opozycyjna literatura powstała w tamtym okresie. Środowisko filmowe – skazane na państwowy mecenat, żyjące wprawdzie w powikłanym i pełnym rosnącego napięcia, ale jednak symbiotycznym układzie z systemem – takiej dysydenckiej mitologii stworzyć nie zdołało.

Przypominam o tych zawinionych i niezawinionych mankamentach kina „wodzirejów i amatorów”, które sprzyjały jego stopniowemu zanikaniu w zbiorowej pamięci i utracie niegdyśszego autorytetu i znaczenia w polskiej kulturze, aby tym bardziej docenić wagę i ambicje rewindykacyjnego procesu, jakiego dokonała w swojej książce Dobrochna Dabert. Jej intelektualny sukces jako autorki imponującej (już choćby samą tylko objętością) monografii tej formacji polega według mnie na tym, że udało jej się dokonać przekonywającej, wszechstronnie uargumentowanej i w pełni udanej rehabilitacji powstałego w ramach wspólnej poetyki i etyki korpusu filmów zrealizowanych w polskiej kinematografii w drugiej połowie lat 70., a zarazem rzetelnej i zobiektywizowanej ich oceny. Tym samym *Kino moralnego niepokoju* nie tylko ocala je przed niesprawiedliwym i pochopnym zlekceważeniem i zapomnieniem, ale przywraca im należne miejsce w narodowej historii kina.

Książka Dobrochny Dabert jest wzorcowym przykładem bardzo solidnego warsztatu naukowego o bogatym, różnorodnym i z dużą inwencją wykorzystanym zapleczu dokumentacyjnym, a także rezultatem rzadko spotykanej fascynacji badawczej i etycznego zaangażowania w podjęty temat. Intelektualny dystans wobec analizowanej materii artystycznej idzie tutaj w parze z manifestacją pełnej solidarności z etyczną postawą głównych twórców kina moralnego niepokoju. Uznanie budzą również poznawcze ambicje monografistki, która znacznie rozszerza ustalony do tej pory zasięg tego ruchu oraz przyjęta przez nią strategia opisu tematu, dobór analitycznych instrumentów, połączony z wysokim kunstem teoretycznym i metodologicznym.

Kino moralnego niepokoju skomponowane jest z trzech koncentrycznie usytuowanych kręgów problemowych. Pierwszy z nich zakreśla bardzo szeroki kontekst tytułowego zagadnienia. Autorka ustala różne zakresy i wymiary pojęciowe tej formacji – m.in. czasowe, pokoleniowe, tematyczne – sytuując ją na rozległym tle genetycznym, wynikłym z postępującej w latach 70. moralnej degeneracji systemu. Umiejętnie wykorzystując różnorodne świadectwa (głosy krytyki, twórców, dokumenty oficjalne, prasę drugiego obiegu), autorka rekonstruuje bogaty, wielopłanowy i dynamiczny obraz ówczesnego życia filmowego jako pola skomplikowanej gry politycznej, jaka toczyła się pomiędzy państwowym mecenasem, a częściowo przynajmniej skonsolidowanym środowiskiem artystycznym, które pokonując cenzuralne bariery i manipulacje władzy, potrafiło dotrzeć do widowni. Jako pilny obserwator kina polskiego tamtej dekady – z pozycji widza, czytelnika prasy branżowej i uczestnika festiwalu filmowych – całkowicie potwierdzam wiarygodność tego obrazu. Rozpoznania i diagnozy autorki trafnie i wnikliwie zarysowują podstawowe – zarówno jawne, jak i ukryte – wektory

konfliktów dzielących nie tylko zantagonizowane strony, ale również bynajmniej nie jednolity, rozdzierany frakcyjnymi walkami, obóz władzy czy po części dyspozycyjne środowisko filmowe.

Do tej partii książki mam tylko jedną drobną uwagę polemiczną: trudno zgodzić się z opinią autorki, że cenzura *bardzo dobrze* przyjęła *Ziemię obiecaną* (s.43). Kwestia stosunku cenzury do tego filmu jest bardziej skomplikowana i wymagałaby pewnego zniuansowania. Wprawdzie arcydzieła Wajdy na szczęście nie okaleczono w obawie o wywołanie skandalu o międzynarodowym rezonansie, ale reakcja osławionego urzędu na ul. Mysiej na jego interpretację powieści Reymonta wcale nie była jednoznacznie pozytywna, lecz stanowiła wyraz konfuzji i nieufności wobec rzeczywistych intencji ideologicznych reżysera. Z jednej strony ukazaną w filmie wizję historii można było wykorzystać propagandowo i wtłoczyć ją w schematy marksistowskiej historiozofii, z drugiej jednak, obawy musiała budzić aktualna wymowa dopisanego przez Wajdę epilogu, który przecież posłużył autorowi o dwa lata późniejszego *Człowieka z marmuru* do aluzyjnego skomentowania zaistnienia w PRL tzw. *nowej klasy* (termin Miłovana Džilasa) i jej starannie kamuflowanego konfliktu z robotnikami. Dlatego też starano się tak sterować krytycznofilmową recepcją *Ziemi obiecanej*, aby wyeliminować jakiegokolwiek próby zasugerowania współczesnego adresu filmu, co mogłoby doprowadzić do traktowania Wajdy jako artysty opozycyjnego.

Zasadnicza część książki, poświęcona analizie i interpretacji kina moralnego niepokoju, składa się z dwóch obszernych rozdziałów, które ukazują tę formację z dwóch komplementarnych punktów widzenia: poetyki i etyki. W pierwszym z nich Dobrochna Dabert proponuje pomysłowo rozbudowaną typologię filmowych postaci w odniesieniu do świata wartości, których bądź to poszukują, bądź z nich z różnych przyczyn rezygnują. Ta bogata galeria pozwala autorce dokonać wnikliwej i szczegółowej charakterystyki postaw i zachowań bohaterów filmowych w konkretnych sytuacjach fabularnych, które stawiały ich w obliczu etycznego wyboru. Istotne miejsce w prezentacji tych syntetycznych portretów zajmuje klasyfikacja „semantyki zakończeń” jako dramaturgicznej pointy, która dyskretnie oświetlała aksjologiczną perspektywę oceny świata przedstawionego w kinie moralnego niepokoju. Autorka przedstawia również sugestywne opisy zróżnicowanej topografii przestrzeni w filmach tego nurtu, dzięki której są one po dzień dzisiejszy wiarygodnym, paradokumentalnym obrazem świata realnego socjalizmu. Wiele uwagi w tej części książki Dabert poświęca także kwestii relacji intertekstualnych i funkcji muzyki w filmach tego ruchu, zagadnieniom, które do tej pory w ogóle nie były poruszane w literaturze przedmiotu. Na wyróżnienie zasługują zwłaszcza finezyjne obserwacje na temat różnych form intertekstualizmu, choć przy całym uznaniu dla kulturowo-artystycznej erudycji autorki, nie mogę nie zauważyć, że stronom (166-169), poświęconym domniemanej paraleli z socrealizmem, zabrakło konkluzji i przykładów z zakresu kina moralnego niepokoju, choć takowe istnieją (polecam lekturę tekstu Marii Kornatowskiej o *Człowieku z żelaza* jako filmie socrealistycznym, opublikowanego w 1981 roku w łódzkich „Odgłosach”).

Równie efektywną siatkę pojęć jak w rozdziale na temat poetyki Dobrochna Dabert konstruuje, analizując dylematy etyczne, przed którymi stawiał bohaterów kina lat 70. skorumpowany, wyzbywający się moralnych drogowskazów

świat PRL-u. Autorka poddaje uniwersalnemu sprawdzianowi, złożonemu z kilku par przeciwstawnych wartości i antywartości, egzystencjalne sytuacje mieszkańców kina moralnego niepokoju i związane z nimi etyczne dylematy. Dramaturgiczna materia poszczególnych utworów ponownie ulega tutaj drobiazgowemu prześwietleniu, ale tym razem spojrzenie autorki koncentruje się przede wszystkim na różnych kształtach etycznego dyskursu, na który składały się filmy kina moralnego niepokoju.

Pracę zamyka bardzo rzetelnie i wszechstronnie opracowany rozdział traktujący o recepcji tego prądu artystycznego, która została ukazana w różnych fazach historycznych wpływających na zakres i charakter jego odbioru. Obok reakcji władzy, oceniającej poszczególne filmy głosami dyspozycyjnych recenzentów, można tu znaleźć sprawozdanie z socjologicznych badań nad widownią, miarodajne opinie czołowych krytyków filmowych, a także – znakomity to pomysł! – zapiski na ten temat poczynione w dziennikach wybitnych polskich pisarzy, niekiedy zaskakująco szczere, bo kreślone *pro domo sua* i tym samym niewiuklane w żaden taktyczny kontekst publiczny.

Kino moralnego niepokoju zapisuje istotny rozdział w polskiej historiografii filmowej i stanowi ważną pozycję w jej obecnym rozwoju. Książka Dobrochny Dabert – postawiona na półce obok takich tytułów jak *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961* Tadeusza Lubelskiego (Kraków 1991, 2000), *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997* Małgorzaty Hendrykowskiej (Poznań 1999), *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* Piotra Zwierzchowskiego (Warszawa 2000) i *Kino – Władza – Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949* Aliny Madej (Bielsko Biała 2002) – współtworzy nowy nurt rodzimych badań historycznofilmowych nad kinematografią polską, zainicjowanych na początku lat 90. w nowych warunkach III RP, czyli braku cenzury i swobodnego dostępu do archiwalnych źródeł.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, ss. 384.