Studia
Filmoznawcze
39
Wrocław 2018

WPROWADZENIE

DOI: 10.19195/0860-116X.39.1

Nie minęły dwa lata od śmierci najwybitniejszego polskiego reżysera i wciąż staramy się ogarnąć rozmiary jego dzieła. Numery specjalne poświęcone twórczości Andrzeja Wajdy opublikowały już czołowe czasopisma literackie: parysko-warszawskie „Zeszyty Literackie” (2016, nr 4), „Nowa Dekada Krakowska” (2017, nr 3), poznańskie „Przestrzenie Teorii” (2017). Przyszła pora na „Studia Filmoznawcze”. Tegoroczny numer gromadzi rozważania specjalistów dyscypliny z kilku ośrodków krajowych i zagranicznych.

Tom otwiera artykuł księdza Marka Lisa *Wajda i krzyż*, wskazujący na bogactwo motywów i wątków religijnych w twórczości Mistrza. Nie może ono dziwić u reżysera, który „własne korzenie określił najprościej: oficerski dom, patriotyczna szkoła i kościół”. Przeglądając całość problematyki, badacz skupia się na trzech filmach, w których motywy te są najwyrazistsze. W omówieniu *Popiołu i diamentu* nieoczekiwanie odczytuje postać Maćka Chelmskiego jako odwołanie do biblijnego apostoła Piotra, który trzykrotnie wyparł się Chrystusa. W *Piłacie i innych*, tym „współczesnym filmowym apokryfie”, Marek Lis skupia uwagę na obojętności świadków Ukrzyżowania. Wskazując na pasywny charakter Katynia, przypomina, że „Jezus jest u Wajdy pośród niewinnie zabijanych”.

Krzysztof Kornacki omawia najbardziej sporną fazę recepcji krytycznej *Popiołu i diamentu* — falę odrzucenia filmu, jaka napłynęła po 13 grudnia 1981 r.: od wpisu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w *Dzienniku pisanym nocą* z 1982 r. i słynnego pamfletu Sławomira Mrożka (w paryskiej „Kulturze” 1983) po książkę Krzysztofa Kąkolewskiego (1995) i późniejszy artykuł Wandy Zwinogrodzkiej w „Dialogu” (1996). Autor skupia się na samym opisie, ograniczając do minimum ocenę tej krytycznej fali. Zwraca jednak uwagę, że nie wpłynęła ona w żaden sposób (no może w minimalnym stopniu) na nieodmiennie wysokie miejsce Wajdowskiego arcydzieła w hierarchii ocen przyjętej wśród polskich widzów, w tym fachowców.

Marek Haltof w szkicu pod (zapożyczonym od Lawrence’a Barona) tytułem *Ofiara polsko-żydowskich polemik* przypomina, wielokrotnie już zresztą opisywaną, rozpoczętą projektem Ludwika Starskiego pochodzącym z 1945 r., przedakcję powstania filmu Andrzeja Wajdy o Januszu Korczaku. Autor opisuje pełną kontrowersji recepcję filmu, podsumowując ją opinią Michała Głowińskiego z *Czarnych sezonów*: „jestem Andrzejowi Wajdzie wdzięczny za ten film niezwykle i ważny, pod którego adresem jacyś fanatycy kierowali trudne do pojęcia pretensje”.

W artykule o „polskiej autoanalizie” przeprowadzonej w *Wielkim Tygodniu* Wajdy Christopher Garbowski wprowadza ważny dla twórczości reżysera problem „niezabliźnionej rany” relacji polsko-żydowskich. Przypomniawszy okoliczności powstania utworu, który nie był przecież pierwszym podejściem Wajdy do adaptacji opowiadania Andrzejewskiego, autor na nowo odczytuje symbolikę filmu, także w nawiązaniu do dzieł wcześniejszych (prześcieradło z *Popiołu i diamentu*). Szczególnie ciekawe jest tutaj zwrócenie uwagi na typową dla Wajdy aktualizację adaptowanej prozy. Garbowski wskazuje, jak w konstrukcji filmu uwzględniona została zarówno nowa refleksja samych polskich Żydów o własnej tożsamości (postać Ireny stworzona z perspektywy doświadczenia 1968 r.), jak i wysiłek intelektualny polskiego posoborowego katolicyzmu (postać Anny zbudowana z perspektywy eselistyki Błońskiego).

Piotr Zwierzchowski w artykule *Spojrzenie z „drugiej strony”* analizuje, na podstawie badań przeprowadzonych w Archiwum Akt Nowych, obecność Andrzeja Wajdy w dokumentach Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR w latach 80. Tekst dostarcza okazji do spojrzenia na reżysera z perspektywy ówczesnej władzy, którą podzielała niemała część środowiska filmowego; nie chodzi oczywiście o to — zaznacza badacz — by jej poglądy popierać, ale by ich wysłuchać. Przedstawiona analiza świadczy o swoistej obsesji na punkcie Wajdy, żywionej w toku tamtej dekady przez tę część środowiska i władzę wraz z nią. Wajda do tego stopnia traktowany był jak „zły duch polskiej kinematografii”, że jakkolwiek związek z nim, aprobowanie jego poglądów itp. traktowane było jako argument przeciwko twórcom. Świadczy to pośrednio o wyjątkowej pozycji w polskim kinie tego reżysera; do samego końca dekady obawiano się o możliwość odzyskania przezeń prezesury stowarzyszenia. Zarazem trzeba przyznać, że przez cały ten okres władza starała się nie utrudniać mu realizacji nowych filmów.

W eseju *Szofer Wałęsy* Mirosław Przyłipiak podejmuje temat wieloletniej relacji mistrza polskiego kina z legendarnym przywódcą „Solidarności”, umieszczając zarazem tę relację na rozległym tle dziejów sojuszu robotników z inteligencją w ciągu minionych czterdziestu lat historii naszego kraju. Autor opisuje związek Wałęsa–Wajda w toku całego jego trwania: od pierwszego spotkania w Sierpniu 1980 do realizacji filmu *Wałęsa. Człowiek z nadziei*. Decydujące dla tonacji opisu jest uznanie tego filmu (w polemice z badaczami upominającymi się o „prawdę historyczną”) za swoistą mowę obrończą, a taka poetyka rządzi się swoimi prawami

mi. Stąd końcowy wniosek, że obrona tytułowego bohatera była w filmie w istocie obroną wartości reprezentowanych przez pierwszą „Solidarność”.

Dwa artykuły poświęcone zostały *Powidokom*. Punktem wyjścia eseju Aleksandry Idczak jest stwierdzenie, że — z powodu wyjątkowych okoliczności pośmiertnej premiery — ostatni utwór Wajdy stał się właściwie „filmem niedoobejrzanym, którego się nie interpretuje”. Żeby wynagrodzić ten brak, autorka zastanawia się, co wynika z naturalnego wpisywania *Powidoków* w ramy nietzscheańskiej „pamięci monumentalnej”. W jej odczytaniu filmowy Strzeмиński bliski jest nie tyle tradycji awangardy, ile fantazmatom romantycznym, do których bohaterowie Wajdy zwykle nawiązywali; witryna sklepu, będąca miejscem przedśmiertnego upadku malarza, staje się w tym ujęciu kolejnym „śmietnikiem historii”. Prawem paradoksu do opowieści o radykalnej awangardowej postawie Wajda wybrał sprzeczną z nią konwencję realistyczną. W efekcie, powiada autorka, „*Powidoki* okazują się, wbrew zamierzeniom reżysera, opowieścią nie tyle o Strzeмиńskim buntowniku i moralnym zwycięzcy, ile o wyparciu awangardowego dziedzictwa z głównego obiegu kultury polskiej”. Piotr Kletowski, przeciwstawiając się wąsko politycznemu traktowaniu ostatniego dzieła Wajdy jako „anty-PIS-owskiego straszaka”, odczytuje je poprzez świadome nawiązanie do „teorii widzenia”, opracowanej i wykładanej w filmie przez jego bohatera, a w artykule obszernie cytowanej. Reżyser — powiada autor — zdobywa się tutaj „na stworzenie kinematograficznego powidoku, opisującego własną sytuację egzystencjalną”, dotyczącą zarówno przeszłości, jak teraźniejszości. Świat przedstawiony filmu ulega redukcji, tworząc tym samym miejsce dla „przestrzeni autobiograficznej”.

Listę rozpraw uzupełnia artykuł Łarysy Briuchoweckiej, stanowiący świadektwo odbioru twórczości Andrzeja Wajdy przez Ukraińców. Jego swoistym dopowiedzeniem jest tekst Iriny Patron *Polski „Wołyń” na Ukrainie*, referujący publikacje, jakie filmowi Wojciecha Smarzowskiego poświęcili internauci zza naszej wschodniej granicy. Wśród recenzji zwraca uwagę, ze względu na temat, omówienie książki Piotra Witka *Andrzej Wajda jako historyk* (UMCS 2016) autorstwa Aleksandry Idczak. Twórczość Wajdy, zarówno fabularna, jak dokumentalna i telewizyjna (na takie trzy części książka się dzieli), została tam przedstawiona jako „swoisty rodzaj narracji historycznej”, a sam reżyser został uznany nie tylko za artystę, lecz także historyka *tout court*. W ocenie recenzentki z taką kwalifikacją wypada się zgodzić, jednak nazbyt akademicki charakter książki sprawia, że nie prowokuje ona czytelnika do polemik.

Tadeusz Lubelski