Studia
Filmoznawcze
39
Wrocław 2018

Aleksandra Idczak
Uniwersytet Wrocławski

PAMIĘĆ MONUMENTALNA? O OSTATNIM FILMIE ANDRZEJA WAJDY

DOI: 10.19195/0860-116X.39.9

Kinowej premierze *Powidoków*, ostatniego dzieła Andrzeja Wajdy, towarzyszyła pożegnalna aura podsumowań, nierzadko zmieniająca recenzenckie ramy krytyki w zbiór bilansów, rachunków i osobistych rankingów. Film ten nie miał szczęścia ani w momencie pokazu festiwalowego w Gdyni, ani podczas promującej go trasy marketingowej (kontrowersyjne wypowiedzi Bogusława Lindy i sama konieczność „obsadzenia" go w roli głównego ambasadora dzieła za granicą[1]), ani też w chwili wejścia na ekrany polskich kin. Można oczywiście na tej podstawie zakładać, że był to film zwyczajnie zbyt słaby, by istnieć w świadomości widzów niezależnie od okoliczności zewnętrznych, a skupienie się krytyków na kontekstach wynikało nie tyle z przytłoczenia jego symboliką, ile z miałkiej problematyki i trudności ze sproblematyzowaniem obrazu.

Jeśli jednak odrzucimy taką hipotezę, a dalej postaram się wskazać kilka przynajmniej elementów, które zasługują na głębszą refleksję i którym można by poświęcić krytyczny komentarz (zwłaszcza w fazie pierwszej recepcji), trzeba by rozważyć jeszcze inną możliwość: że na film Wajdy składa się wiele elementów, które go deesencjalizują i — niejako automatycznie — sprawiają, że najpierw pod-

[1] Wypowiedzi aktora w rozmowie dla branżowego serwisu „Deadline Hollywood" (deadline.com) były szeroko komentowane w rodzimej prasie; zob. http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35136,21089237,linda-o-powidokach-scenariusz-byl-ch-wideo.html (dostęp: 15 listopada 2017); https://www.wprost.pl/kraj/10034041/Linda-szokuje-w-wywiadzie-o-Powidokach-Andrzej-nie-zyje-ja-musze-swiecic-ryjem.html (dostęp: 15 listopada 2017).

© for this edition by CNS

daje się on refleksji kontekstualnej, jako część szeroko rozumianego pola kultury narodowej oraz związanych z nią napięć i fantazmatów. W tym sensie *Powidoki* okazują się niezwykle interesującym, wręcz podręcznikowym przykładem filmu, który włączony został w tworzenie pamięci kulturowej, nie tylko z powodu przedstawionych w nim wydarzeń (czyli początków stalinizacji z lat 1948–1952 oraz losu przedwojennego artysty w powojennym porządku społecznym), lecz przede wszystkim ze względu na rolę i miejsce zajmowane w zbiorowej pamięci przez samego Andrzeja Wajdę (nie sposób mówić bowiem o takich w wypadku bohatera, czyli Władysława Strzemińskiego, którego obecność w zbiorowej pamięci pozostaje wciąż marginalna i ma charakter raczej specjalistyczny, zwłaszcza jeśli porównać ją z inną „biografią artysty", mającą premierę w tym samym roku *Ostatnią rodziną* Jana P. Matuszyńskiego).

Stawiając pytanie o pamięć monumentalną jako składową, wyznaczającą sposób funkcjonowania ostatniego filmu Wajdy w rodzimej kulturze, trzeba ów „monumentalizm" wyjaśnić i sproblematyzować. Oczywiście kategoria „historyczności monumentalnej", wespół z historycznością antykwaryczną i krytyczną, wywodzi się z pism Nietzschego, potem została przejęta i przetworzona jako jeden z negatywnych biegunów pamiętania (E. Hobsbawm), by wreszcie powrócić już w różnych znaczeniach jako „pamięć monumentalna" w refleksjach z kręgu współczesnych *memory studies* (głównie za sprawą Andrzeja Szpocińskiego)[2]. Jak twierdził Nietzsche w *Niewczesnych rozważaniach*, historia monumentalna związana jest z figurą działacza i mocarza, tego, który historii się przeciwstawia, wstępuje z nią w otwarty konflikt, ale też tego, który poszukuje w niej wzorów w kontekście własnego postępowania. Jest to zatem w pewnym sensie wizja historii (czy lepiej: relacja wobec historyczności), która preferuje silne jednostki. Oczywiście można powiedzieć, że upadający na metaforycznym „śmietniku historii" Strzemiński taką jednostką nie jest, a jednak Wajda celowo nadaje mu rysy, które idealnie pasują do opowieści Nietzschego. Pisał niemiecki filozof:

> Kto tu [tzn. w doniosłej, politycznej przeszłości i osiągnięciach przodków — przyp. A.I.] nauczy się widzieć sens historii, tego mierzić musi widok ciekawskich podróżnych i natrętnych mikrologów, wspinających się po piramidach wielkich przeszłości […]. Celem jego jednak jest jakieś szczęście, może nie jego własne, często jego narodu lub całej ludzkości: uchodzi wstecz od rezygnacji i używa historii jako środka przeciw rezygnacji. Najczęściej nie czeka go żadna nagroda, chyba sława, to jest nadzieja na zaszczytne miejsce w świątyni historii, gdzie on sam znowu następcom nauczycielem, pocieszycielem, ostrzegaczem być może[3].

Konieczność konfrontacji z tym, co monumentalne, prowadzi zatem jednostkę zdaniem Nietzschego ku wielkości, spełnia funkcje wychowawcze i wzbudza pe-

[2] A. Szpociński, *Pamięć zbiorowa a mass media*, „Kultura Współczesna" 1999, nr 4, s. 43–55; *idem*, *Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, [w:] *Wobec przeszłości*, red. A. Szpociński, Warszawa 2006; K. Malicki, *Pamięć przeszłości pokolenia transformacji*, Warszawa 2012.

[3] F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.

© for this edition by CNS

wien rodzaj woli, aktywizmu, który choć nie znajdzie sobie miejsca w teraźniejszości, odbywa się zawsze z myślą o przyszłości niejako w jej imieniu.

Do postaci Strzemińskiego, którą odgrywa Linda, nie pasuje przede wszystkim ta aktywistyczna postawa, bo bohater filmu Wajdy jest w dużej mierze bierny, owszem, niezłomny, ale też jego działanie polega na kolejnych aktach odmowy. Można powiedzieć, że stosunek Strzemińskiego do Historii jest ironiczny i pełen rozczarowania; własna przeszłość zostaje przez niego odcięta, a przyszłość z pewnością nie dokona żadnego wyrównania rachunków i nikogo nie zbawi. To realistyczne podejście sprawia, że trudno postrzegać bohatera jednoznacznie jako nauczyciela czy mocarza, który rzucił wyzwanie swoim czasom. I tutaj jednak przychodzi nam w sukurs Nietzsche, pisząc o zachodzącym w obrębie takiej wizji historii nieuchronnym uproszczeniu i dopasowywaniu do formy:

> zawsze będzie ona to, co nierówne, przybliżać, uogólniać i w końcu i ostatecznie zrównywać; zawsze będzie osłabiać rozmaitość motywów i przyczyn, by kosztem *causae* stawiać monumentalnie, jako wzór i rzecz godną naśladowania, *effectus*: tak że można by, ponieważ nie patrzy, o ile może, na przyczyny, nazwać ją z małą przesadą zbiorem „efektów samych w sobie", jako zbiór rzeczy, które wszech czasów efekt wywierać będą[4].

Jeśli więc myśleć w kategoriach Nietzscheańskiej „historii monumentalnej", uwznioślenia, które legitymizację własnej estetyki znajduje zawsze w przyszłości, w owej „świątyni historii", nie może dziwić, że film Wajdy odczytany został jako „przestroga mistrza", „ostatnie ostrzeżenie", „polityczny testament", „deklaracja ideowa". Musimy tu bowiem cały czas pamiętać o dwóch poziomach owej wspomnianej monumentalności: z pierwszym mamy do czynienia już w samym obrazie postaci Strzemińskiego, gdy *Powidoki* rozpatrujemy jako biografię, z drugim zaś, gdy losy awangardowego malarza przykrywa autorytet samego reżysera (co stało się w większości przypadków recepcji), a monumentalizacja nie dotyczy już stosunku bohatera do Historii (zawartego w fabule i poetyce filmu), lecz skomplikowanej relacji między historią a samym Wajdą, która wymyka się ramom jednego dzieła.

Zauważmy, że w zastanych okolicznościach recepcja *Powidoków* wręcz musiała być pobieżna, nieuważna, skazana na uogólnienia — zdeterminowały ją bowiem cztery podstawowe „zobowiązania". Najpierw nadchodziły wieści ze specjalnego, akredytowanego pokazu na festiwalu w Gdyni, na którym Wajda obchodził dziewięćdziesiąte urodziny. Z tej okazji przygotowano specjalną kolekcję dwudziestu pięciu filmów reżysera, opracowaną przez Cyfrowe Repozytorium Filmowe oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej. Odbywały się także pokazy zrekonstruowanego cyfrowo obrazu *Niewinni czarodzieje*. Czterdziesty pierwszy Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni był zatem nie tylko corocznym świętem polskiego kina, lecz także szczególnym uczczeniem całej twórczości Andrzeja Wajdy. Pokaz *Powidoków*, ze względu na jego zamknięty i uroczysty charakter, był zatem re-

[4] *Ibidem.*

© for this edition by CNS

lacjonowany głównie w kontekście okoliczności celebrowania dorobku twórcy[5]. Potraktowano go więc bezrefleksyjnie, z szacunkiem przynależnym mistrzom kina, o czym świadczyć mogą słowa ówczesnego dyrektora festiwalu, krytyka filmowego Michała Oleszczyka:

> Jest dla nas ogromnym zaszczytem, że to właśnie na naszym Festiwalu pan Andrzej Wajda zaprezentuje „Powidoki", w Polsce po raz pierwszy. Sam niecierpliwie czekam na ten film. Na okoliczność jego festiwalowej premiery postanowiłem w tym roku na jeden, czwartkowy wieczór zawiesić pokazy filmów Konkursu Głównego w Teatrze Muzycznym, aby żaden z tytułów nie konkurował z dziełem Mistrza, a widzowie i krytycy mieli okazję zapoznać się z dziełem Jubilata, wyczekiwanym przez nas wszystkich od dawna[6].

Przed pokazem filmu aktorzy związani z reżyserem na różnych etapach jego twórczej drogi (między innymi Grażyna Szapołowska, Andrzej Seweryn, Robert Więckiewicz) wygłaszali uroczyste przemowy i składali urodzinowe życzenia. W mediach pojawiały się relacje, w których zwracano uwagę na niezwykłą młodzieńczą energię Wajdy. Okrągły jubileusz stał się zatem okazją przede wszystkim do podsumowań dorobku, a czterdziesty film autora *Kanału* przysłoniła wówczas atmosfera bankietowych wspomnień.

Podobnie działo się w chwili kinowej premiery, która odbyła się krótko po śmierci reżysera. Za większością recenzji stał model funeralny, według którego standardową procedurą było zdawkowe wyliczenie dorobku oraz przywołanie jednej, góra dwóch scen i tak znanych już widowni ze zwiastunów filmu. Recenzje popremierowe podzielić można na te utrzymane w tonie pożegnalnych sentencji i wspominków[7] i te zapowiadające od początku bezkompromisowe potraktowanie filmu („bez taryfy ulgowej") ze względu na wiadome okoliczności[8]. Jest to w pełni zrozumiałe. Trudno jednak, nawet wśród tych drugich, znaleźć satysfakcjonujące odczytanie filmu, który zyskał przecież status „tego ostatniego", a co za tym idzie przestał znaczyć sam z siebie i został płynnie przechwycony przez funeralną celebrę. Nie byłoby to w zasadzie zaskakujące, wszak podobna praktyka odbiorcza powtarza się zwykle w takich okolicznościach, prowadząc do uproszczenia dorobku na potrzeby podsumowań, a także objawiając się w próbach „przeciągania" reżyse-

[5] Zob. K. Pasternak, *Zdychanie w czasach wczesnego komunizmu*, „Newsweek Polska" 2016, nr 41, s. 100–103; [mm], *Pokaz „Powidoków" na festiwalu w Gdyni. Oklaski dla Wajdy*, http://www.rp.pl/Gdynia-2016-/160929677-Pokaz-Powidokow-na-festiwalu-w-Gdyni-Oklaski-dla-Wajdy.html (dostęp: 30 października 2017).

[6] Zob. http://www.festiwalgdynia.pl/aktualnosci/news/---480-_powidoki-i-obchody-urodzin-andrzeja-wajdy-na-41.-ffg.html (dostęp: 30 października 2017).

[7] T. Sobolewski, *„Powidoki". Wajda zostawił nam film także o sobie*, http://wyborcza.pl/7,101707,21229011,powidoki-wajda-zostawil-nam-film-takze-o-sobie-sobolewski.html (dostęp: 15 listopada 2017).

[8] M.S. Bochniarz, *Powidoki ślepej sroki*, http://czaskultury.pl/czytanki/powidoki/ (dostęp: 15 listopada 2017); Ł. Maciejewski, *Żarzący się popiół. „Powidoki" bez taryfy ulgowej*, „Dziennik. Gazeta Prawna — Kultura" 13–15 stycznia 2017.

© for this edition by CNS

ra na fali uogólnień w jedną lub drugą stronę politycznej/ideologicznej/estetycznej barykady[9]. Jak w swoim felietonie-pożegnaniu wspomniała Bożena Janicka: *qui tacet, consentire videtur*[10]. Śmierć sprzyja kształtowaniu się zbiorowych wyobrażeń bez konieczności uwzględniania głosu samego zainteresowanego. Owocem aktów wspominkowych z pewnością jest kilka efektownych bilansów, ale nie sposób nie dostrzec, że termin przydatności tych krytycznych zobowiązań został płynnie przedłużony na recenzje towarzyszące filmowi również kilka miesięcy później.

Wpierw uroczysty jubileusz, następnie śmierć reżysera zdeterminowały myślenie o *Powidokach* w kategoriach monumentalnych, przekraczających, ale też zubażających dzieło. Film odczytywano zatem jako osobisty testament Wajdy, sposób pożegnania się ze światem przez nestora polskiego kina[11]. Najwięcej kontrowersji skupił na sobie pominięty wątek biograficzny, czyli relacja Strzemińskiego z jego żoną Katarzyną Kobro, choć sam zabieg znajduje uzasadnienie w obrębie przyjętych konwencji narracyjnych (i nie chodzi tylko o ramy czasowe, ale też o specyfikę ukazywania bohatera, o czym dalej). Żądanie dopowiedzenia burzliwego związku artystów miało zresztą w sobie tyleż zacięcia feministycznego, co plotkarskiego[12], i tutaj też nie wynikało z potrzeby głębszej refleksji nad rolą poszczególnych postaci w fabularnej konstrukcji Wajdy. Odnieść wręcz można wrażenie, że *Powidoki* to film niedoobejrzany, którego się nie interpretuje, nie analizuje, a właściwie nawet nie ogląda (teksty publikowane z powodzeniem napisać można było jeszcze przed seansem, rzadko kiedy pojawia się w nich ton inny niż zdawkowo-relacyjny). Zjawisko funkcjonowania tego filmu w samym centrum polskiej kultury — filmu mówiącego przecież o konkretnym sposobie wizualizowania przeszłości, opowiadającego o kontrowersyjnej w gruncie rzeczy postawie, jaką obrał sam Strzemiński wobec władzy komunistycznej — nie stało się jednak przedmiotem ożywionej dyskusji. *Powidoki* potraktowano raczej jak cenną pamiątkę po mistrzu, od początku

---

[9] Ł. Adamski, *„Powidoki". Zaskakująco antykomunistyczny testament Andrzeja Wajdy*, https://wpolityce.pl/kultura/322832-powidoki-zaskakujaco-antykomunistyczny-testament-andrzeja-wajdy-recenzja, (dostęp: 15 listopada 2017); J. Majmurek, *Zmarł Andrzej Wajda. Czy w „Powidokach" widzowie zobaczą alegorię „dobrej zmiany"*?, http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/zmarl-andrzej-wajda-czy-w-powidokach-widzowie-zobacza-alegorie-dobrej-zmiany/ (dostęp: 15 listopada 2017).

[10] B. Janicka, *Ścinki. Qui tacet...*, „Kino" 2017, nr 1, s. 97.

[11] B. Hollender, *Testament czy łatwizna*, „Rzeczpospolita" 2017, nr 8, s. A13; J. Kobus, *Testament mistrza. „Powidoki" — ostatni film Andrzeja Wajdy od dzisiaj w kinach*, https://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/powidoki-andrzeja-wajdy-od-dzisiaj-w-kinach,706615.html (dostęp: 30 października 2017).

[12] Zob. na przykład J. Lubiński, *„Powidoki" Andrzeja Wajdy — recenzja (Camerimage 2016)*, http://film.org.pl/r/recenzje/camerimage-2016-powidoki-andrzeja-wajdy-92078/ (dostęp: 15 listopada 2017); J. Flisek, *Niewygodna Kobro. W „Powidokach" żony Strzemińskiego zabrakło nie bez powodu*, https://kobieta.wp.pl/niewygodna-kobro-w-powidokach-zony-strzeminskiego-zabraklo-nie-bez-powodu-6087140067144833a (dostęp: 1 grudnia 2017).

© for this edition by CNS

przykrytą kurzem i zgubioną w szufladzie wśród ostatnich filmów, nie tak wielkich, ale przecież cennych ze względu na samą pamięć o Wajdzie.

W stronę bardziej ożywionych omówień popchnął film Wajdy kontekst sytuacji politycznej w Polsce, a także wzmożone dyskusje na temat kształtu instytucji kultury, osób zatrudnionych na stanowiskach medialnych, zmian w zarządach itp. Również wprowadzenie filmu w bieżące meandry polityki kulturalnej nie przyczyniło się do samego pogłębienia jego odczytania, z którego wydobyto przede wszystkim uniwersalny kontekst niezależności artystycznej. Według słów Wajdy, który wobec pierwszych odczytań komentował sprawę: „Ja poprzez ten film chciałem przestrzec przed jakąkolwiek interwencją państwa w sprawy sztuki”[13], rozpoznanie takie nie jest nieuzasadnione, a w okolicznościach silnego spolaryzowania pola politycznego w kraju i żarliwych sporów oczywiście uznać to można za przestrogę od mistrza. Jednak znowu takie potraktowanie filmu rozczarowuje swą powierzchownością, a tworzenie silnych analogii między symbolicznym i traumatycznym okresem stalinizacji rodzimej kultury, który zapowiadają *Powidoki*, a doraźnymi rozstrzygnięciami politycznymi, wydaje się działać na szkodę dzieła. Jest to jednak takie właśnie rozumienie, które idealnie wypełnia kategorię „pamięci monumentalnej”, o której pisał Andrzej Szpociński:

> „Pamięć monumentalna” stanowi przeciwstawienie „pamięci historycznej”: mamy z nią do czynienia w tym większym stopniu, im bardziej poznając przeszłość chcemy objaśnić „tu i teraz” istniejącą rzeczywistość, uzasadniać lub odrzucać uznawane w niej systemy wartości. [...] Pominąwszy sytuacje wyjątkowe (takie jak włączanie do kultury inteligenckiej „przeszłości historycznej”) to właśnie przeszłość doświadczana w kategoriach „pamięci monumentalnej” dostarcza budulca do konstruowania obrazu własnej grupy[14].

Jedna z tez łączących kategorie monumentalnej historii i pamięci brzmiałaby zatem tak, że spłycenie recepcji ostatniego filmu Wajdy było niezbędne, koniecznie i symptomatyczne właśnie ze względu na jego prymarne funkcjonowanie w kulturze pamięci. Im bardziej dostrzegać będziemy zarówno funeralny, pełen czci stosunek krytyków do filmu, jak i wydobywanie zeń dydaktyzmu jako jedynej płaszczyzny, na której spotyka się on z oczekiwaniami i lękami współczesnych Polaków, tym bardziej lokować go będziemy właśnie w ramach pamięci monumentalnej, która od początku skazuje go na bycie „drogowskazem” i sługą mechanizmów zbiorowej identyfikacji. Jest tym bardziej paradoksalne, że oczywista wymowa filmu Wajdy traktuje przecież o nieutylitarnym, apolitycznym podejściu do sztuki. Przypadek *Powidoków* jest jednak o tyle szczególny, że ani w *Katyniu*, ani w *Wałęsie. Człowieku z nadziei*, które dotykały przecież tematów znacznie bardziej żywotnych i afektywnie pobudzających zbiorową pamięć, autorski komentarz nie narzucał się z taką

[13] J. Poros, A. Wajda, *Wajda o „Powidokach”: przestrzegam przed interwencją państwa w sztukę* [wywiad], http://culture.pl/pl/artykul/wajda-o-powidokach-przestrzegam-przed-interwencja-panstwa-w-sztuke-wywiad (dostęp: 30 października 2017).

[14] A. Szpociński, *Pamięć zbiorowa a mass media*, s. 45.

© for this edition by CNS

siłą. Wchodząc zatem w pojedynek już nie z Historią, ale ze zbiorową pamięcią, i to wchodząc w niego na prawach owej „pamięci monumentalnej", niejako zgodził się Wajda na wszystkie upraszczające, socjologiczne odczytania.

Pozostaje zaproponować tu przynajmniej kilka kręgów tematycznych i pytań, na które warto poszukać odpowiedzi w samym filmie, również odnosząc go do innych dzieł Wajdy, a samą monumentalizację pamięci potraktować tym razem jako świadomy składnik dzieła, a nie przygotowane zawczasu ramy recepcyjne.

ŚMIERĆ NA PIĘĆ CZYLI O PEWNYM KONSTRUOWANIU POSTACI

Nie ulega wątpliwości, że Władysław Strzemiński w filmie Wajdy jest bohaterem poddanym konsekwentnemu uproszczeniu, „sklejonym" niejako z fizyczności Lindy i z moralnych obowiązków wyznaczonych mu przez samego reżysera (widać zresztą, że te dwie tendencje tyleż się uzupełniają, ile działają przeciwko sobie, a aktorstwo Lindy stara się w jakiś sposób przechwycić początkowe założenia). Abstrahując jednak od kreacji aktora, w kontekście konwencji filmowych i przyjętego modelu narracji możemy o *Powidokach* mówić wręcz w kategoriach hagiografii. Takie ujęcie wprowadzają już pierwsze, sielskie, sceny filmu, które później stanowić będą kontrapunkt czasu nadchodzącego wraz z polityką stalinizacyjną. Malarz ukazany jest w plenerze ze studentami, jeszcze roześmiany, a przy tym niekonwencjonalnie przełamujący ograniczenia wynikające z niepełnosprawności, z zawadiacką pozą (turlanie jako sposób przemieszczania się) skracający dystans, jaki dzieli go od wpatrzonych w niego młodych adeptów malarstwa. Przedstawienie to — Strzemiński otoczony wianuszkiem studentów — z jednej strony przywołuje estetykę socrealistyczną (wykorzystywaną już przecież świadomie przez Wajdę między innymi w *Człowieku z marmuru*), z drugiej zaś kojarzy się z figurą nauczającego wiernych apostoła, który gromadzi wokół siebie wybranych słuchających. Poznajemy zatem Strzemińskiego jako pedagogiczny ideał, ale też trudno nie doszukać się w tym jakiegoś ironicznego (bo nazbyt idyllicznego) spełnienia awangardowej fantazji artystów z lat 20. i 30., którzy postrzegali samych siebie właśnie jako nauczycieli przyszłej ludzkości. Ten rustykalny i naiwny obrazek ma w sobie coś z fantazji: jest fantazją społeczeństwa o miejscu i sposobie funkcjonowania dojrzałego już malarza, o sankcjonujących jego przydatność mechanizmach (nauczyciel).

Tym, czego się nie dowiadujemy o artyście w sposób bezpośredni, jest cała przeszłość, od której bohater wyraźnie chciał się odciąć, zarówno jeśli chodzi o dawniejszą działalność artystyczno-rewolucyjną (po grupie a.r. pozostaje w filmie tylko ślad przyjaźni z Julianem Przybosiem), stworzony przez siebie unizm, jak i burzliwą, pełną politycznych nieczystości relację z żoną. Dzieje małżeństwa

© for this edition by CNS

z Katarzyną Kobro przywołuje niedająca się całkowicie wymazać postać córki, która w (zapewne niezamierzonej) manierze aktorskiej Bronisławy Zamachowskiej skojarzyć się może z widmowym wyrzutem sumienia, sygnałem z poprzedniego, przedwojennego, życia. Strzemiński właściwie nie nawiązuje z dzieckiem bliższej relacji, pozostaje chłodny i zdystansowany. Nie odnajduje się też w roli ojca, z trwogą przyglądając się uroczystym pochodom, w których bierze udział dziewczynka, tak jakby pokolenie, które sobą reprezentuje, które kształtować będzie nadchodzącą przyszłość, było w oczach malarza pokoleniem straconym i zmarnowanym, a on nie byłby obciążony żadnym obowiązkiem walki o jego uratowanie.

Wajda nie zdecydował się (mimo sugestii scenarzysty[15]) na umieszczenie w historii pogłębionego wątku relacji małżeńskiej. Tłumaczył to okrojonymi ramami historii i obraniem sobie za cel przedstawienie postaci artysty mierzącego się z naciskami ze strony nowej władzy. Uzasadnienia jednak można szukać w samej konstrukcji bohatera, która nie dopuszcza w ujęciu reżysera żadnych wyraźniejszych rys czy pęknięć moralnych, a o takich należałoby wówczas powiedzieć, ale nie dopuszcza też do głosu emocjonalności postaci (co wygląda na ukłon w stronę racjonalizmu i konstruktywizmu wyznawanego przez malarza, ale zarazem odkształca i odczłowiecza jego postać). Na Strzemińskiego od początku do końca patrzeć mamy jak na mierzącego się z przeciwnościami losu Hioba, którego droga przypominać będzie szybki ruch obrotowy z pierwszej sceny filmu: toczącego się z górki ciała. W pewnym sensie tak właśnie odczytywać można słowa reżysera, który instruując Lindę w roli malarza, emocjonował się: „Nie. On nie ma się bać. Strzemiński, nigdy!"[16]. Z jednej strony wpisuje się to oczywiście w polską fantazję o niezłomności w obliczu wszelkiego niebezpieczeństwa, tworząc posągowy wizerunek, z drugiej zaś nie pozwala potraktować kreacji w pełni autentycznie i ludzko. Zabieg taki uniemożliwia wszelką identyfikację widza z bohaterem; wykorzystuje cechy charakterystyczne dla kina (super)bohaterskiego: odwagę, niezłomność, wierność własnym przekonaniom, ale też wyposaża w nie bohatera fizycznie niedoskonałego, z rozmachem kuśtykającego przez łódzki bruk i z zamaszystym gestem wychodzącego z wszelkich politycznych zebrań czy dekretowych posiedzeń. Strzemiński, z takim samym estetycznie uwznioślonym zapałem, jak Maciej Chełmicki nie zareaguje na jakąkolwiek szansę przeżycia („stój!"). Jest zatem niezłomny niezłomnością wcześniejszych bohaterów Wajdy, a ich szczególna determinacja odbija się w *Powidokach* jak w krzywym zwierciadle. Autor *Teorii widzenia* jest bowiem tyleż niezłomny, co pasywny, tyleż wytrwały w sądach, co zobojętniały i zrezygnowany, pogodzony z historyczną porażką.

---

[15] J. Szczerba, M. Kwieciński, *Jeszcze by nas zaskoczył*, „Gazeta Wyborcza" 2017, nr 5, „Magazyn — Kultura", s. 26.

[16] Ł. Długowski, B. Linda, *Stop! Ja tu muszę zapłakać*, „Gazeta Wyborcza — Duży Format" 2017, nr 6, s. 20.

© for this edition by CNS

11. Andrzej Wajda i odtwórca roli Władysława Strzemińskiego — Bogusław Linda podczas konferencji prasowej, Warszawa, 3 listopada 2015, PAP, fot. Tomasz Gzell

Oprócz determinizmu *Popiołu i diamentu* rozpoznać możemy tu bohatera z tego samego czasu historycznego (kształtowania ustroju), stłamszonego przez system, pragnącego prawdy Mateusza Birkuta (*Człowiek z marmuru*), ale przecież z podobnymi przeciwnościami losu i degradacją mierzyć się musi dziennikarz Jerzy Michałowski (*Bez znieczulenia*), równie nieprzejednany będzie idący na pewną śmierć Georges Danton (*Danton*), a także rezygnujący z szansy ocalenia Janusz Korczak (*Korczak*) i rotmistrz Andrzej (*Katyń*). Podobnych cech doszukać się można także u Lecha Wałęsy (*Wałęsa. Człowiek z nadziei*), zwłaszcza w jego zdecydowanym geście zdejmowania zegarka i obrączki przed wyjściem z domu. Tych powtórzeń, zarówno fantazmatycznych, jak i mających charakter autocytatów, doszukać się można na różnych poziomach: uwikłania postaci w Historię, podobnego sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości, podobnej wierności własnym ideałom i przede wszystkim gotowości poświęcenia w ich imieniu życia czy szerzej nawet: gotowości na śmierć, która w jakiś freudowski, tanatyczny sposób przyciąga do siebie postaci Wajdy.

Główny bohater *Powidoków*, ze względu na swoją monumentalność, przestaje być oczywisty, a wobec tej jaskrawej niestosowności w oczy rzucają się wątki bardziej zniuansowane, lekko zarysowane, przenikające z tła na plan pierwszy na zasadzie pewnej niezgodności, pęknięć w manichejskiej wizji świata. Takie moc-

© for this edition by CNS

ne wrażenie wywołuje postać Juliana Przybosia (w tej roli Krzysztof Pieczyński), właśnie przez jej wymykający się jasnym ocenom status. Wykazuje się on pewnym instynktem samozachowawczym, a jego priorytety nie uniemożliwiają mu „normalnego" funkcjonowania w nowym systemie. Kiedyś tak bliski ideowo Strzemińskiemu, teraz stał się figurą na wysokim szczeblu, w ramach możliwości wspierającą malarza, a jednak niepodzielającą jego pędu ku śmierci[17]. Wydaje się, że to właśnie ta kwestia „popędu śmierci", a nie bezpośrednio sprawy ideowe czy nawet poziom politycznego oportunizmu tak bardzo różnią bohaterów (weźmy pod uwagę, że w 1951 r. Przyboś dopiero wraca z „karnej" placówki dyplomatycznej, a jego status w czasach stalinizmu jest wielce problematyczny[18]). Dlatego też to właśnie Strzemiński (podobnie jak Andrzej Wróblewski, wobec którego wieloletni dług spłacił w końcu reżyser filmem dokumentalnym w 2015 r.) znacznie lepiej pasuje na „wajdowskiego" bohatera.

Tanatyczny pęd w filmach Wajdy nie funkcjonuje nigdy w oderwaniu od narodowych fantazmatów[19], jako taki stanowi tragiczny wybór w sytuacji, w której inne rozwiązania są jedynie pozorne, gdyż z gruntu niemożliwe, niemieszczące się w paradygmacie, w którym trwają bohaterowie (dobrze unaocznia to rozpisana na podobieństwo Antygony postać Agnieszki w *Katyniu*). Jest to chyba ten element, który Wajdę zawsze interesował najbardziej — trwałość owych fantazmatów, pewnych wyobrażeń o powinności, które nasza pamięć zbiorowa generuje, pielęgnuje i za pomocą których tworzy miary postaw. Jednocześnie w *Powidokach* Wajda zmienia Strzemińskiego w postać-znak, a może nawet więcej: w upozowaną na symbol atrapę, pewien ekwiwalent, funkcjonujący tu w imieniu wszystkich tych, których spotkał podobny los.

Wypowiedzi reżysera dotyczące jego młodości w czasach stalinowskich, kiedy to niemal otarł się o Strzemińskiego, studiując w szkole filmowej w Łodzi, świadczą o tym, że jego własna postawa była zgoła odmienna. Jak sam przyzna, wracając w jednym z wywiadów do tamtych czasów: „Zaczęliśmy brać udział w tamtej rzeczywistości, choć to nie my ją stworzyliśmy. Mówię o tym, by podkreślić, że nie mieliśmy w tym względzie żadnych kompleksów", a po chwili doda: „Ale co z tego, że ja musiałem robić *Kasię z tkalni nr 3* [socrealistyczna nowela, nad którą pracował reżyser — dop. A.I.], kiedy dzięki niej obejrzałem awangardę francuską, niemiecki

[17] Dodajmy, że dla Przybosia estetyczne idee Strzemińskiego do końca życia pozostawać będą zgodne z jego własną wizją sztuki i gdy tylko cenzuralna dyskryminacja malarza zostanie zniesiona, Przyboś stanie się jednym z piewców jego osiągnięć.

[18] Por. G. Wołowiec, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999.

[19] Por. M. Stroiński, *Naród jako wspólnota umierania. Andrzej Wajda, niemiecki idealizm i mesjański witalizm*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009, s. 85–112; E. Nurczyńska-Fidelska, *Historia i romantyzm. Szkic o twórczości Andrzeja Wajdy*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005, s. 9–20.

© for this edition by CNS

ekspresjonizm, czyli filmy, których nikt inny w Polsce wtedy nie widział!"[20]. Czy powinniśmy zatem potraktować postawę Strzemińskiego z *Powidoków* jako rodzaj usprawiedliwienia, formę odpokutowania młodzieńczych działań samego reżysera i potwierdzenie jego myślenia o niezależności artystycznej, czy może raczej dostrzec w niej coś przeciwnego: nie tyle wytrwałość i niezłomność estetycznych wyborów, ile właśnie tanatyczność i nieumiejętność pragmatycznej walki? Możemy oczywiście uznać, że stalinizm był systemem tak opresyjnym, że „złamanie" Strzemińskiego było tylko kwestią czasu (w filmie zostaje on praktycznie zagłodzony, po wcześniejszym pozbawieniu go możliwości tworzenia oraz pracowania), ale możemy też dostrzec toczący polską kulturę od kilku wieków konflikt między romantycznym męczennikiem a pozytywistycznym działaczem. W tym sensie Strzemiński Wajdy jest oczywiście tym pierwszym, ale pytanie o relacje między jego wyborem a pośmiertnym trumfem jego idei estetycznych pozostaje otwarte.

W konstrukcji filmowego bohatera wyeksponowane zostało przede wszystkim ciało aktora, które za pomocą efektów cyfrowych dostosowano do wyglądu niepełnosprawnego artysty. To ono pozostaje w centrum kreowania tej postaci, pod względem funkcji zarówno pamięciowej, jak i motorycznej. Strzemińskiego wielokrotnie widzimy w filmie, jak przemierza przestrzeń kadru, jak drażni go fizyczne niedomaganie, jak to ciało właśnie nie pozwala mu przeciwstawić się przemocy ze strony władzy. Niedoskonałe ciało świadczy samo przez się o przeszłości, jest ciągle widzialnym, wciąż odczuwalnym wspomnieniem o historii, somatycznym nośnikiem pamięci[21]. Aleida Assmann pisze, że: „Afekt, jako cielesny składnik wspomnień, ma właściwość ambiwalentną: można go postrzegać zarówno jako sygnaturę autentyczności, jak i jako motor zafałszowania"[22]. I choć w wypadku Strzemińskiego jest to bardziej trwały defekt niż jednostkowy afekt (w postaci tików i innych objawów somatycznych), zgodzić się można, że jego ciało funkcjonuje tu jako autentyczne świadectwo doświadczeń, jednocześnie stwarzające pewien mityczny wizerunek chromego artysty, będący metaforą nieobecnej w filmie przeszłości[23]. Kiedy Strzemiński wielkimi skokami przemierza swoją łódzką Golgotę, to właśnie jego motoryka staje się jednym z najważniejszych aspektów postaci. Stoi

[20] *Moje powidoki. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Aleksandra Zagańczyk*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu" 2016, nr 1, http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/moje-powidoki-z-andrzejem-wajda-rozmawia-aleksandra-zaganczyk/537 (dostęp: 30 listopada 2017).

[21] Por. A. Gwóźdź, *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej*, [w:] *Media, ciało, pamięć: o współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel, Warszawa 2006, s. 126–145.

[22] A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 113.

[23] Inną kategorią, która mogłaby opisać somatyczność granego przez Lindę bohatera, a która została już wykorzystana do badania filmów Wajdy, byłoby „ciało egzystencjalne", omawiane przez

© for this edition by CNS

jednak w sprzeczności z teoretyczną koncepcją percepcji totalnej, widzącego ciała, zupełnie pomijając pojemną kategorię świadomości wzrokowej, którą sam Strzemiński opisał w *Teorii widzenia* jako społeczną zdolność widzenia i analizowania rzeczywistości. Sposób ukazania artysty w *Powidokach* odpowiada (z wyjątkiem kilku obrazowych scen) prawidłom ruchu postępującego postaci, ich wzajemnych relacji, zmian miejsc, i tym samym nie włącza w cielesność Strzemińskiego aspektu percepcyjnego, skazując na zapomnienie cały wizualny konstruktywizm (wyimki z *Teorii widzenia*, cytowane w filmie, trudno uznać zresztą za odkrywcze i znaleźć w nich uzasadnienie awangardowości zaproponowanych przez malarza koncepcji).

Niedoskonałe ciało bohatera od początku wzbudza ciekawość (jeden ze studentów mówi nawet, że „lepiej go o to nie pytać"), jest także przyczyną jego stygmatyzacji, gdy przestaje już ochraniać go instytucjonalna aura i znaleźć musi jakiekolwiek zatrudnienie w innym miejscu. Pod koniec filmu, gdy Strzemiński „pracuje fizycznie" jako dekorator wystawy sklepowej, wyeksponowany zostaje wysiłek, z jakim artysta się porusza, oraz to, jak nie potrafi poradzić sobie przy drapowaniu materiału. W pewnym momencie bohater upada, przewracając wraz z sobą manekiny stojące w witrynie. Próbuje jeszcze chwycić się wiszącego nad nim sztucznego ramienia, jednak nie jest w stanie się na nim wesprzeć (pomoc jest niewystarczająca lub tylko pozorna). Kamera wolno panoramuje Strzemińskiego, leżącego na podłodze wśród rozsypanych sztucznych figur. Widzimy za oknem przechodniów na łódzkich ulicach — nikt się nie zatrzymuje, nikt w tej chwili malarza nie dostrzega — życie, w którym on nie mógł dłużej uczestniczyć, nieprzerwanie trwa dalej. Malarz umrze krótko po tym w szpitalu, jednak to scena wśród manekinów pokazana została jako ten ostateczny upadek, a witryna łódzkiego sklepu detalicznego stała się symbolicznym „śmietnikiem historii", na który trafił bohater (wyciągnięty z niego przecież zaledwie kilka lat później, w czasie postalinowskiej odwilży). Humanoidalne figury imitujące ludzi mogą stanowić tu ponure wyobrażenie na temat postępującej unifikacji społeczeństwa, odczłowieczonego i dającego się dowolnie formować. Podobnie jak w scenie początkowej, gdy Strzemiński maluje wraz ze studentami w plenerze, oraz w tych, gdy wykłada fragmenty swoich teorii, zachodzi tu jakieś pęknięcie między awangardowością estetyki malarza a przyjętymi przez Wajdę konwencjami. Przykład manekinów jest chyba najbardziej dosadny: podczas gdy dla twórców awangardowych jeszcze przed wojną stanowiły one przedmiot fascynacji, były początkiem refleksji nad możliwościami istnienia i kształtowania materii, wielokrotnie zresztą ożywały, u Wajdy jest to już tylko symbol znacznie bardziej zachowawczy, symbol umasowienia i reifikacji nowoczesnego społeczeństwa, tyleż bierny i bezradny, co kruchy jak sam Strzemiński.

Karola Jachymka; por. K. Jachymek, *Film — ciało — historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Gdańsk 2016.

© for this edition by CNS

PRZEŚNIONA AWANGARDA

Czy nie powinno nas dziwić, że film fabularny o awangardowym artyście wykorzystuje środki obrazowania charakterystyczne raczej dla estetyki, której sprzeciwiał się sam Strzemiński? W wypadku Wajdy zapewne nie, bo za fascynacją reżysera malarstwem i jego zdolnością do przenoszenia obrazów w kadry oraz licznymi paralelami, które sam przeprowadzał między sztuką filmową a plastyczną[24], nie szła nigdy chęć teoretycznego problematyzowania sztuk wizualnych. Twórcy *Popiołu i diamentu* daleko do formalnych poszukiwań, charakterystycznych chociażby dla coraz chętniej podejmowanego nurtu Kino-Sztuki, który zaciera przepaść między artystami z pola sztuk wizualnych a wzorcami narracyjnymi realizowanymi w kinie[25].

Wajda stawia raczej na efekt wywoływany symbolicznym wykorzystywaniem przestrzeni, nadpisywaniem w jej obrębie dodatkowych znaczeń. Na takiej zasadzie funkcjonuje w *Powidokach* zarówno sama Łódź, jak i mieszkanie-cela Strzemińskiego. Miasto nie tylko uzewnętrznia stan ducha bohatera (dość szkolna psychologizacja krajobrazu), lecz także obrazuje pewien sposób myślenia o latach powojennych doby stalinizmu[26]. Jest to z gruntu romantyczny zabieg, a przy tym całkowicie antyawangardowy. Reżyser, szukając ideowo-artystycznych środków wyrazu, którymi ostatecznie posłużył się w filmie (autorem zdjęć jest Paweł Edelman, współpracujący między innymi przy *Katyniu* i *Wałęsie*), wykorzystał dobrze znane konwencje, funkcjonujące już w rodzimej kulturze i zbiorowej pamięci, a przy tym dość łatwo przyswajalne. O okresie stalinowskim od dawna opowiada się zresztą w przygaszonych barwach.

Kolor w *Powidokach* ma tym samym niemal wywrotową siłę: w pokazywanych realiach jest niestosowny i „źle widziany", a posługiwanie się nim urasta niemalże do aktu estetycznego sprzeciwu. Takimi przykładami stają się jaskrawy płaszcz córki na pogrzebie, zdemontowana sala neoplastyczna, zaprojektowane przez Strzemińskiego meble użytkowe w mieszkaniu i zafarbowana na niebiesko wiązanka kwiatów położona na grobie żony. Funkcjonują zatem w obrębie kadru przestrzenie o chłodnej, ciemnej tonacji, co jakiś czas rozbijane pojawieniem się w ich ramach plamy jaskrawego koloru. Zamierzony efekt wprowadzenia kontrastu, który pojawia się w takiej sytuacji w danym ujęciu, tworzy różne natężenia znaczeń. Paradoksalnie, efekt ten, kilkakrotnie wykorzystywany w filmie, znowu nie daje się uzgodnić z poglądami estetycznymi samego Strzemińskiego, który opisując za-

[24] Por. D. Chyb, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy" 1996/1997, nr 15–16, s. 145–183.

[25] *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2015.

[26] Por. M. Haltof, *Obraz stalinizmu w kinie polskim*, [w:] *idem*, *Kino polskie*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2002, s. 255–270.

© for this edition by CNS

stosowanie kontrastu w tradycji barokowej, postulował własną teorię: „koncepcja dualistyczna powinna być zastąpiona przez koncepcję unistyczną. Nie patos wybuchów dramatycznych, nie wielkość sił, lecz obraz, tak organiczny, jak nią jest natura”[27]. Warto zauważyć, że zasada barokowych kontrastów przenosi się u Wajdy z poziomu samego obrazu również na konstrukcję postaci i postaw etycznych. Estetycznym nośnikiem „awangardowości” mogłyby być w filmie ewentualnie napisy początkowe i końcowe, jednak stanowią tu raczej rodzaj stylistycznego ornamentu.

Uniwersalność przedstawienia, w jaką wpisana została historia ostatnich lat życia Strzemińskiego, nie współgra z teoretycznym zapleczem, jakie zostało w filmie zamarkowane. Przydługie ustępy z *Teorii widzenia* i innych pism konstruktywisty brzmią niczym deklamacja w nieznanym języku, z którą Linda mierzy się na różne sposoby (zazwyczaj silnie, nienaturalnie różnicując akcenty w obrębie zdania). Cytaty ze Strzemińskiego są zarazem jedyną okazją, by się dowiedzieć, jakie koncepcje sztuki wypracował, ale podane zostają w zaskakującej formie wyabstrahowanego frazesu: na przykład „człowiek tak naprawdę tylko to zobaczył, co sobie uświadomił”, i funkcjonując w oderwaniu od awangardowego kontekstu, nie wyjaśniają, czym na dobrą sprawę Strzemiński zdobył sobie uznanie wsłuchujących się uważnie w jego słowa uczniów.

Rodzi to wiele wątpliwości, które kwestie funkcjonowania w ramach estetyki pamięci monumentalnej zderzają bezpośrednio z wymową filmu. Nie chodzi nawet o paradoks (dość wyraźny i tym bardziej tragiczny), że do opowieści o straceńczej wierności wobec sztuki wybrał Wajda tę właśnie konwencję, przeciwko której opowiedział się Strzemiński, opartą na realizmie i elementach socrealistycznych (z wpisanym w nie elementem uproszczenia i idealizacji postaci). Problem jest znacznie głębszy i dotyczy samej pamięci o awangardzie, a właściwie tego, czy w rodzimej kulturze jest ona możliwa. W roku 2017 obchodziliśmy stulecie awangardy w Polsce, z którego okazji zorganizowano wiele wydarzeń, spotkań i wykładów, a jednak wszystkie te, historyczne już, tendencje, wydają się w dużej mierze nierozpoznane, zapomniane lub odcięte od bieżącego życia społecznego. W powszechnej opinii awangarda funkcjonuje wciąż jako zespół eksperymentów artystycznych i — w sposób zupełnie absurdalny — łączona jest z ideą sztuki dla sztuki czy bezproduktywności artysty. Wajda odtwarza te schematy, a jego „zdrada” awangardowej estetyki samego Strzemińskiego każe zapytać, czy *Powidoki* są w ogóle filmem biograficznym, czy raczej traktatem moralnym.

Problematyczny status awangardy w zbiorowej pamięci Polaków (od etapu edukacji szkolnej po świadomość elit intelektualnych) narzuca się na każdym kroku, prowadząc do wątków, których Wajda nie tylko problematyzować nie chce, lecz także nie może, bo nie ma żadnej wizualno-symbolicznej podstawy, na której mógł-

[27] W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 412.

© for this edition by CNS

by wówczas oprzeć porozumienie z widzem. Temat znaczenia historycznej awangardy został poruszony wprost w scenie, w której Strzemiński po raz pierwszy trafia do komisariatu, po tym jak zniszczył ogromną czerwoną płachtę z wizerunkiem Stalina, która zasłaniała mu okno i uniemożliwiła pracę. Ten gest sprzeciwu funkcjonuje w filmie jako czytelne świadectwo wywrotowości samego Strzemińskiego, pewnego rodzaju (średnio udana) metafora przekory awangardysty, dla którego kategoria widzenia była sprawą fundamentalną. Strzemiński, skąpany (w kadrze) w komunistycznej czerwieni, zrywa w ten sposób przesłonę, ideologiczne bielmo.

Scena ta, wielokrotnie odnotowana w opiniach o filmie, ogranicza się jednak wyłącznie do pewnego gestu niezgody, dziecięcej profanacji. Wajda ani w tej, ani w żadnej innej scenie nie wyjaśnia, wobec czego konkretnie sprzeciwia się artysta i w jakich aspektach rewolucja, która nadeszła, nie uzgadnia się z wizją Strzemińskiego (awangardowa grupa a.r., „artyści rewolucyjni", którą współzakładał, była przecież jedną z bardziej radykalnych grup lat 30.). Informator personalny UB (Andrzej Konopka), który przesłuchuje Strzemińskiego, zwraca się do niego z szacunkiem, tytułując go „profesorem" (a może ironicznie podkreślając jego elitarność w tym szczególnym momencie dziejów). Jednocześnie jasno sygnalizuje moment podejmowania decyzji: „Jaką drogę pan wybierze, taki pan los sam sobie zgotuje". Możemy to potraktować jako rodzaj paktu z diabłem lub nie uwierzyć w słowa funkcjonariusza, ale gdyby wyabstrahować to zdanie z kontekstu i przełożyć na wpisany weń komentarz do relacji człowiek–Historia, byłby to ten właśnie moment, kiedy bohaterowie Wajdy podejmują świadomą decyzję i wybierają konwencję romantyczną, w której przyjdzie im odegrać dobrze znaną widzowi rolę ofiary.

Z rozmowy z funkcjonariuszem aparatu państwowego wynika, że ten od jakiegoś czasu zbierał na temat artysty informacje, które teraz triumfalnie niemal odczytuje, wskazując, że koncepcje rewolucyjne Strzemińskiego nie są aż tak dalekie od rewolucji wprowadzanej w powojennej Polsce: „Przecież kiedyś był pan w samym centrum rewolucji, a teraz co?". Strzemiński na to pytanie nie odpowiada, milczy. To milczenie wydaje się symbolicznie i w jakiś sposób pokrywa się z archetypicznym milczeniem całej awangardy: dochodzeniem artystów do ściany, do paradoksu, który uświadomił im, że ich program był niemożliwy do zrealizowania, ale właśnie (historycznie i politycznie) został opacznie zrealizowany, a od strony estetycznej nie można już nic doń dodać.

Chociaż pojawiają się w *Powidokach* detale, które odnoszą nas do historii ruchu, w gruncie rzeczy w żadnym aspekcie nie jest to film o awangardzie. Tematy „sztuki awangardowej" i „biografii artysty", które wykorzystał Wajda, okazują się tematami zastępczymi wobec uniwersalnie pojętego archetypu sztuki modernistycznej, w której jest na pewno sporo miejsca i na postawy romantyczne, i na *l'art pour l'art*, i na sam fetysz autonomiczności, nie ma jednak miejsca na zrozumienie i krytyczne rozliczenie różnicy między tymi poglądami. *Powidoki* okazują się tym samym, zapewne wbrew zamierzeniom reżysera, opowieścią nie tyle o Strzemiń-

© for this edition by CNS

skim-buntowniku i moralnym zwycięzcy, ile o wyparciu awangardowego dziedzictwa z głównego obiegu polskiej kultury, o białej plamie w naszej zbiorowej pamięci, w której rewolucyjni artyści dwudziestolecia międzywojennego funkcjonują o tyle, o ile są nawróconymi świadkami historii (jak Aleksander Wat we *Wszystko co najważniejsze* Roberta Glińskiego) albo sarkastycznym wyrzutem sumienia, wciąż powtarzającym model modernistycznej bohemy, jak Witkacy w *Mistyfikacji* Jacka Koprowskiego. Warunkiem monumentalności, którą Wajda wybrał jako rejestr swojej opowieści, jest idealizowanie i upraszczanie, warunkiem zaś funkcjonowania awangardy w zbiorowej świadomości wydaje się zdolność do ponawianego wciąż przez zbiorowość krytycznego namysłu (był to zresztą ruch, który krytyczną funkcję sztuki podniósł do najwyższej rangi i przy okazji połączył z postulatami przekształcania w ten sposób świata).

Te dwie tendencje muszą się wykluczać, co w wypadku *Powidoków* skutkuje spostrzeżeniami podobnymi do tych, które Karol Sienkiewicz wyniósł z krakowskiej wystawy *Potęga awangardy*[28]: zespołem zdezaktualizowanych, zdekontekstualizowanych i samoośmieszających się artefaktów-wydmuszek. Zabawne, że w tragicznym boju między człowiekiem a Historią, o którym po raz kolejny postanowił opowiedzieć Wajda, sama sztuka jawi się jako twór ahistoryczny, a konflikt o nią sprowadza się nie do konfliktu estetyk, tylko zupełnie niezwiązanych z nią postaw etycznych. Jeszcze bardziej zabawne, a zarazem symptomatyczne, wiele mówiące o stanie zbiorowej pamięci jest jednak to, że kwestia „nieobecności awangardy" w dziele Wajdy niespecjalnie rzuciła się w oczy recenzentom, co znaczy, że nie odczuli tu ani dysonansu poznawczego, ani jakiegoś wyraźnego braku. Częściej pojawiają się zarzuty o miałkość filmu i spreparowanie postaci Strzemińskiego niż o spreparowanie historii samej awangardy (która wróci przecież w sztukach plastycznych już po roku 1956 jako estetyka oficjalnie aprobowana przez władzę), bez której upór i dylematy postaci granej przez Lindę są tylko kolejną odsłoną postawy romantycznego straceńca. Jeśli, jak pisał Szpociński, „pamięć monumentalna" służy grupie do wytwarzania własnej tożsamości i jest jej praktycznym zapleczem symbolicznej komunikacji, to styczniowa premiera *Powidoków* okazuje się smutnym preludium obchodów stulecia awangardy w społeczności, która o awangardzie nie potrafi i nie chce dziś rozmawiać, za to doskonale odnajduje się nadal w romantycznych fantazmatach.

[28] K. Sienkiewicz, *Zapodziana awangarda*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/7162-zapodziana-awangarda.html (dostęp: 30 listopada 2017).

© for this edition by CNS

THE MONUMENTAL MEMORY? ON THE FINAL FILM OF ANDRZEJ WAJDA

Summary

The paper attempts to study the *Afterimages*, the last Andrzej Wajda's film, in the light of its critical reception in Poland. The author investigates what place in collective memory of Polish viewers occupies both the director and the protagonist — Władysław Strzemiński. The author argues that the exceptional circumstances, like jubilee celebrations and director's funeral — turned critical attention away from the film itself to the entire director's oeuvre. *Afterimages*, interpreted with the category of "monumental memory", allows the author of the presented paper to show the place of Wajda's work in Polish contemporary film culture. The author argues that this peculiar position is determined by a combination of social expectations and imaginations, and historical conditions, but above all by the way of perceiving the role of art in a changing society. In this context the question about problematic memory of the avant-garde seems to be crucial.

Studia Filmoznawcze, 39, 2018
© for this edition by CNS