

O narracji *Eroiki*

Nowa technika – nowy język

MAREK HENDRYKOWSKI

Każdy bez wyjątku komunikat filmowy składa się z planu narracji i planu świata przedstawionego. O jego nośności i zawartości znaczeniowej decyduje sposób połączenia ich obu i napięcie semantyczne pomiędzy jednym a drugim. Rzec można, iż poza planem narracji, z jednej strony, i planem świata przedstawionego, z drugiej, nie istnieje w utworze filmowym nic innego. Dodajmy w tym miejscu, iż narracja nie jest formą dzieła, a rzeczywistość ekranowa – jego treścią. Wbrew obiegowym przeświadczeniom co do osobności formy i treści sfera „co?” określa narrację filmową w takim samym stopniu, w jakim sfera „jak?” przenika i organizuje świat przedstawiony.

Związki narracji i świata przedstawionego realizują się w *Eroice* Andrzeja Munka na wiele różnych sposobów. Przez: działania i zachowania postaci, przebieg akcji i układ zdarzeń, sposób ich przedstawienia, fakturę i barwę zdjęć (chromodynamika), konflikt dramatyczny, kompozycję utworu, czy *last but not least* specyficzną orkiestrację audiowizualnej materii z jej wyrafinowaną rytmizacją, aranżacją etc. Zdarza się nawet, jak miało to miejsce w przypadku wcześniejszych *Kolejarskiego słowa* i *Człowieka na torze*, że sam film w ogóle nie zawiera żadnej specjalnie skomponowanej muzyki filmowej, a przecież operowanie partyturą obrazów wizualnych i audialnych (odgłosy kolei, cisza) sprawia, iż okazuje się dziełem *par excellence* muzycznym ze względu na swą kunsztownie zaprojektowaną i zrealizowaną kompozycję wizualno-dźwiękową, która niesie z sobą pewien nadany sens.

Zawrzeć i pokazać jak najwięcej w czasoprzestrzeni między dwoma cięciami montażowymi – dążenie to stało się swego rodzaju obsesją twórczą Munka i jednocześnie przejawem jego warsztatowego mistrzostwa. Krótkie ujęcia i korzystanie z montażowych protez uważał za niegodne profesjonalnego reżysera. W tym, co robił, liczyło się co innego: właściwa orkiestracja filmowanych obiektów, głębia ostrości, montaż wewnątrzkadrowy, ruch postaci, przemyślana w najdrobniejszych szczegółach kompozycja długich ujęć operujących złożoną trajektorią ruchów kamery, ich subtelny rytm wpasowany w ekranową czasoprzestrzeń itp.

Na coś takiego mógł sobie pozwolić tylko ktoś, kto miał w małym palcu warsztat reżyserski i filmowe rzemiosło, czyli właśnie Munk. Był przy tym zadziwiająco nowoczesny. Jeszcze dzisiaj wiele z zaprojektowanych przez niego rozwiązań narracyjnych *Eroiki* może służyć jako niezastąpiony, rewelacyjny materiał do analiz warsztatowych i ćwiczeń z inscenizacji oraz reżyserii w szkołach filmowych. Doskonale pomyślane, skomponowane i zaaranżowane ujęcia, sceny i sekwencje kryją bowiem pewien rodzaj zmysłowej polifonii w sposobie posługiwania się językiem ruchomych obrazów.

Eroica należy do najświetniejszych dokonań polskiej szkoły filmowej. Artyzm i wielkość tego dzieła nie są jednak czymś zewnętrznym, usytuowanym poza nim. Całkiem przeciwnie, wynikają wprost ze sposobu jego uformowania. Ten z kolei zależy bezpośrednio od oryginalnej formy narracji, jaką posłużył się autor. W *Eroice* niemal wszystko było nowe, świeże, odkrywcze. Inscenizacja, którą zaprojektował i uruchomił reżyser, niczym szwajcarski zegarek, złożona z mnóstwa niezwykle precyzyjnie połączonych z sobą elementów inscenizacji, do dzisiaj zachwyca swym mechanizmem. Co nie byłoby możliwe w warunkach produkcyjnej siemni w dobie socrealizmu, stało się osiągalne właśnie dzięki przyzwoitemu wyposażeniu technicznemu ekipy. Bez udziału techniki nie da się zrobić dobrego filmu, nie mówiąc już o filmie wybitnym. Świeżo zakupione przez naszą kinematografię, sprowadzone w tamtym czasie z Zachodu dźwiękowe kamery Super Parvo i Éclair (ta ostatnia do zdjęć atelierowych) umożliwiły twórcom *Eroiki* pełne inwencji posłużenie się nowymi sposobami oświetlenia i zastosowania dźwięku (dźwięk z poszerzoną przestrzenią akustyczną).

W polskim filmie było to więcej niż coś nowego – absolutna rewelacja! Wyostrożona do maksimum hiperfokalna głębia ostrości i rozbudowana przestrzeń dźwięku sprawiły, że możliwe stało się aranżowanie i reżyserowanie akcji dziejącej się na kilku planach jednocześnie. Zwłaszcza w noweli obozowej, czyli *Ostinato-lugubre*, wydaje się, że wszystkie postaci widoczne w kadrze tworzą jeden żywy organizm. Liczy się tutaj nie tyle sama ich obecność w kadrze, ile dzianie się – przemyślana w najdrobniejszych szczegółach interakcja zespołu aktorskiego. Podobnie istotna i znacząca okazuje się również interakcja zachodząca między aktorami a kamerą. Nigdy wcześniej w naszym kinie nie zdarzyło się, aby ktoś z filmowców zawiesił poprzeczkę własnych ambicji warsztatowych równie wysoko i zdołał pokonać podobnie zawrotną wysokość, jaką sam sobie zadał.

Większość piszących o *Eroice* poprzestawała w swych refleksjach na opisie pewnej zewnętrżności, na którą składały się związki filmu z historią i polityką. Ograniczając się jedynie do tej perspektywy, tracili z pola widzenia subtelny wymowę i artystyczną głębię tego niezwykłego dzieła – jego strukturę głęboką możliwą do odczytania tylko wówczas, gdy uwzględni się przede wszystkim uwewnętrżnioną w przekazie, autorską wizję Powstania Warszawskiego, przepuszczoną przez świadomość i doświadczenie bohaterów. Kluczem do takiego odczytania *Eroiki* jest oczywiście właściwy jej sposób narracji. On bowiem organizuje i definiuje autorski punkt widzenia, przesądzając o wymowie całości.

Przełomowe ujęcie

Przed Munkiem i Wójcikiem nikt – w polskim i nie tylko polskim kinie – nie próbował tak opowiadać. Już pierwsze ujęcie filmu pokazuje w planie półpełnym widzianą z tyłu głowę i korpus mężczyzny w marynarce. Wydaje się, że usytuowana za nim kamera, niczym niewidzialny garb albo worek z bagażem spoczywa na jego plecach. Cóż za niedogodny punkt widzenia. Nic podobnego! Pada komenda: *w tył zwrot!* i oczom widza ukazuje się znudzona twarz spoconego, nieogolonego mężczyzny w średnim wieku. Pada kolejna komenda musztry i z tej samej perspektywy widzimy go oddalającego się od nas na kilka kroków w kolumnie musztrowanych cywilów.

Na naszych oczach w *Eroice* tworzy się nowy sposób filmowego widzenia świata: z Dzidziusiem i poprzez Dzidziusia (nawiasem mówiąc, to dziecięce imię bohatera *Scherza alla polacca* jest znaczące i ma tu wiele do rzeczy). Półzbliżenie widzianego z tyłu Zdzisława Górkiewicza, otwierające pierwszą nowelę *Eroiki*, należy do przełomowych ujęć polskiego kina. W istocie chodzi tu o całkiem odmienną funkcję narracyjną planu zwanego półzbliżeniem. Nie dość, że od pierwszego momentu znajdujemy się tuż przy bohaterze, najbliżej jak to możliwe, to jeszcze zaglądamy mu przez ramię i patrzymy razem z nim na ów straszliwy chaos walącego się dookoła świata.

A zatem wszystko z punktu widzenia Dzidziusia? Skrajny narracyjny solipsyzm? Nic z tych rzeczy i wcale nie o całkowitą subiektywizację spojrzenia toczy się gra w *Eroice*. Patrzymy, nie tyle widząc ekranowy świat jego oczami (bo tak nie jest i nie o taki mechanicznie narzucony i przesadnie sztuczny subiektywizm tu chodzi!), ile uczestnicząc – poniekąd jak on sam i z jego perspektywy – w zdarzeniach i przygodach, które przeżywa. Nie patrzymy więc na sfilmowany świat „Dzidziusiem”, ale kamera trzyma się go przez cały czas bardzo blisko, aż do momentu gdy w finale opowieści odbiega od nas, powracając z majorem Grzmotem do konającej Warszawy.

W analogiczny sposób został sfilmowany w noweli *Ostinato-lugubre* wstrząsający epizod desperackiego wyjścia porucznika Żaka na zewnątrz z baraku. Również w tej scenie stajemy się poniekąd uczestnikami dramatu: idąc krok w krok za człowiekiem, który za moment straci życie. Munk wtopił w tę narrację znacznie więcej niż tylko indywidualną optykę samego bohatera: krzyki kolegów Żaka daremnie usiłujących go powstrzymać nasze, widzów, spóźnienie i zastygnięcie na progu baraku w oczekiwaniu na najgorsze, żabią perspektywę na twarz martwego i rozdzierający lament na poddaszu Zawistowskiego, który rozpacza po śmierci przyjaciela.

Subiektywizm zatem, czy obiektywizm? Rzecz w tym, że ani jedno, ani drugie. Jeśli już, to – i jedno, i drugie. Odautorski narrator *Scherza alla polacca* nie chowa się przecież za Dzidziusiem, lecz zachowuje własne widzenie. Na każdym kroku daje o sobie znać zamierzona dwoistość zastosowanej przez Munka perspektywy narracyjnej. W kolejnych ujęciach i scenach filmu oba punkty widzenia nieustannie się z sobą zderzają i konfrontują. Właśnie ich przenikanie się w naszej świadomości staje się kluczem do zrozumienia głębszego sensu, jaki łączy obie opowieści.

Mowa tu nie tylko o *Scherzu alla polacca*, lecz o obu opowieściach, bowiem z podobnym zabiegiem mamy do czynienia również w noweli obozowej. W odróżnieniu od klasycznej, konsekwentnie trzecioosobowej konstrukcji narracyjnej scenariusza, Munk postawił tutaj zdecydowanie na jedną, dyskretnie przez niego wyróżnioną postać. O ile w *Scherzu alla polacca* Munk, by tak rzec, „opowiada Dzidziusiem”, o tyle *Ostinato-lugubre* jest „opowiadane Turkiem”. Twierdząc tak, mam na myśli nie monopol subiektywnego spojrzenia któregoś z nich w poszczególnych ujęciach, lecz warstwę dyskretną narracji, jej strukturę głęboką wpisana w obie nowele i czytelną z perspektywy całości.

Wyglądacie z góry jak stado małp – odzywa się w pewnej chwili tonem prymatologa do swoich towarzyszy skupionych nad stołem i papierosami, z górnej pryczy Turek. Dzielimy z nim – nie tylko w tym momencie, ale i w wielu innych – ten prześmiewczy ton i punkt widzenia, co wcale nie znaczy, że to on jest gospodarzem każdego ujęcia narracji.

Ów paradoks i zawarta w nim wewnętrzna sprzeczność tworzą nową jakość, której skutki znaczeniowe okazują się niezmiernie doniosłe dla wymowy filmu. Zastosowany przez Munka modus narracji pozornie zależnej angażuje adresata i wciąga go w kuszącą, ryzykowną grę.

O ile *Człowiek na torze* ciągle konfrontował widza z postacią maszynisty Orzechowskiego (konsekwentnie stosowana w filmie metoda filmowania bohatera sprawia, że raz po raz badawczo zaglądamy mu w twarz), o tyle *Eroica* w całkiem nowy sposób wyraża zasadniczy temat filmów Munka, a mianowicie: rozgrywającą się na naszych oczach dramatyczną konfrontację człowieka z rzeczywistością. Konfrontację, do której dochodzi w życiu nieustannie, ilekroć trzeba dokonać wyboru, podejmując jakąś decyzję na własne ryzyko i własny, a nie cudzy rachunek.

Stąd bierze się nie tylko ujęcie zza pleców bohatera, ale i wiele innych rozwiązań reżysersko-operatorskich zastosowanych w tym filmie na zasadzie ramy: na początku i na końcu. Tak samo, jak opisane wyżej pierwsze ujęcie *Scherza*, zostało zaprojektowane również ostatnie, w którym Dzidzius odwraca się od nas i biegnie przed siebie, decydując się wrócić z majorem Grzmotem do Powstania.

Relatywizacja *versus* obiektywizacja

Powtórzmy raz jeszcze: nowy język *Eroiki* polegał przede wszystkim na uruchomieniu odmiennego trybu narracji. Zastosowany w niej sposób opowiadania nie był ani narracją subiektywną, ani narracją obiektywną. W efekcie rozwiązań zastosowanych przez Munka i Wójcika mamy do czynienia z czymś na kształt filmowej narracji pozornie zależnej, której istotę stanowi – wciągająca widza do gry – chwiejna równowaga, nieustanny balans pomiędzy relatywizacją i obiektywizacją punktu widzenia. Jest więc tak, że od pierwszego ujęcia filmu patrzymy na dramat Powstania Warszawskiego oczami Dzidziusia Górkiewicza, usytuowani za jego plecami (niczym następni w szeregu), albo w pobliżu, tuż obok, asystując jego przygodom, ale jednocześnie dzielimy szersze i bardziej rozległe spojrzenie z autorem.

Coś analogicznego dzieje się z naszą percepcją również w drugiej części *Eroiki*. O żadnej wtórności czy kopiowaniu cudzych rozwiązań formalnych nie może tu być mowy. Ewidentnie jednak daje o sobie znać fascynacja twórców tego filmu *Towarzyszami broni* Jeana Renoira (1937), a przede wszystkim *Obywatelem Kane* (1941) Orsona Wellesa ze zdjęciami Gregga Tollanda i scenografią zaprojektowaną przez Perry'ego Fergusona i Van Nest Polglase'a.

Nowela *Ostinato-lugubre* zamyka widza w ciasnej przestrzeni obozowego baraku. To nieodparte wrażenie zamknięcia udziela się widzowi natychmiast po przekroczeniu bram i wejściu na teren obozu. Podobnie jak bohaterowie tej historii stajemy się ludźmi uwięzionymi (czytaj: zniewolonymi). Klaustrofobiczna atmosfera baraku i obozu jenieckiego, w którym na małej przestrzeni od lat wegetują tysiące stłoczonych więźniów, a także przemożna presja następujących po sobie zdarzeń została oddana przez autora zdjęć, Jerzego Wójcika, nie tylko za pomocą obniżonej perspektywy napierających z góry na widza niskich sufitów, ale także dzięki depresyjnemu wrażeniu nieznośnej ciasnoty ujęć sfilmowanych szerokokątnym obiektywem z ogniskową 18 milimetrów o bardzo dużej głębi ostrości.

Chwilowe wyjście na zewnątrz baraku w odrutowany i pilnie strzeżony plener niczego tu nie zmienia. Kamera i scenografia zamyka nam przestrzeń i więzi

spojrzenie. Optyka wewnątrz i plenerów jest jednakowa. Sfotografowany tym samym obiektywem górski krajobraz okazuje się równie zamknięty, a odległy majestatyczny widok szczytów Tatr Bielskich „grających” w tym filmie Alpy staje się w tych warunkach jeszcze większą torturą dla uwięzionych za drutami ludzi. Zaczynamy nie tylko rozumieć, ale i osobiście wczuwać się w sytuację Żaka i jemu podobnych, którzy tygodniami oczekują w kolejce, aby dać się zamknąć w karcerze, bo tylko tam mogą nareszcie doświadczyć ulgi samotności.

Wytrawni koneserzy połączonej w jedno reżyserii i sztuki operatorskiej zauważają jednak w kompozycji *Eroiki* coś jeszcze. Opisane wyżej ujęcie zza pleców Dzidziusia Górkiewicza odnajduje w drugiej noweli dramatyczny odpowiednik. Jest nim niebywale kunsztowna repryza z finału *Ostinato-lugubre*. Chodzi o przedostatnie (tuż przed pamiętnym widokiem obozowego spacerniaka na końcu filmu) ujęcie z umieszczonym w centrum, twarzą do nas i – jak wcześniej Górkiewicz, również stojącym w szeregu – podporucznikiem Turkiem. Finezyjna konstrukcja tej opowiedzianej w jednym ujęciu sceny jest narracyjnym majstersztykiem Munka i Wójcika.

Na pierwszym planie widzimy Turka w gronie kilku jego kolegów z baraku, mocno przejętych przeprowadzaną w nim rewizją. Na planie drugim – za plecami więźniów, wolno niczym karawan, przejeżdża wóz konny z kotłem, w którym wywożone są zwłoki „uciekiniara” Zawistowskiego. Sekret tej operacji znają tylko widz oraz Turek i dwu zaufanych ludzi z jego najbliższego otoczenia: Kurzawa i Marianek. Inni toczą w tym czasie banalne rozmowy o naprawie prysznicza. Wreszcie apel dobiega końca i słócenie dotąd w kilku szeregach na czas przeszukiwania baraków jeńcy idą w rozsypkę. Lekko potrącani przez przechodzących Turek odwraca się do nas w tym momencie plecami, patrząc w miejsce, gdzie jeszcze przed chwilą przetaczał się groteskowy karawan wywożący poza obóz ciało legendarnego bohatera. Nie pada ani jedno słowo. Niczego nieświadomi więźniowie (sfilmowani w następnym ujęciu przez Jerzego Wójcika i operatora kamery Krzysztofa Winiewicza z niebotycznie długiej drabiny strażackiej) spacerują w kółko po wielkim kręgu obozowego spacerniaka.

Oprócz odwołań *stricte* filmowych dzieło Munka zawiera ponadto niezwykle bogactwo odniesień plastycznych, muzycznych i – jak się za chwilę okaże – również teatralnych. Wraz z tym znamionym poszerzeniem sfery kontekstów wywoływanych przez autora zmienia się nie tylko poetyka samego filmu, lecz również jego jakość artystyczna. *Eroica* jest dziełem, które jego autor otwiera bardzo szeroko na uniwersalne dziedzictwo sztuki światowej (Beethoven, komedia *dell'arte*, *Towarzysze broni* Renoira, malarstwo Pietera Bruegla starszego). Munk czerpie pełnymi garściami z jej wielkości i najznakomitszych dokonań, a jednocześnie na własny użytek transformuje tę tradycję, aby ją po swojemu twórczo wykorzystać.

Eroica okazuje się dziełem wybitnym z tego właśnie powodu, że jej temat i forma, „co?” i „jak?” dopełniają się i wynikają z siebie nawzajem, tworząc wspólnie absolutną jedność przekazu.

Dzidzius komediant

Intrygująca jest ta cieniutka jak włos, subtelna nić porozumienia między Andrzejem Munkiem a Dzidziusem Górkiewiczem, między poważnym i odpowiedzialnym autorem filmu a jego niepoważnym i całkiem nieodpowiedzialnym

bohaterem. Zdumiewa psychologiczna wiarygodność portretu Dzidziusia, jaki wykreowali wspólnie: Stawiński, Munk i Dziewoński. Portretu jak najdalszego od wyniosłego cokołu i spiżu wojennego bohaterstwa. Na początku opowieści Dzidzius jest kimś, kto nie ma zamiaru ani ochoty nadstawiać głowy; jeśli już, to zamierza ją uratować. Tym bardziej paradoksalny sens ma scena końcowa, w której wiedziony spontanicznym porywem decyduje się porzucić domowe zacisze w podwarszawskim Zalesiu i pójść do Powstania.

Dzidzius to chodzący paradoks. Mamy w nim do czynienia nie z jednym tylko, a z całą serią, istnym workiem paradoksów. Górkiewicz wątpi, ale pomaga. Boi się bardzo o własne życie, lecz je naraża. Cywil opuszczający walczące miasto, nazywany przez powstańców pogardliwie „szczurem”. Chowa się w tłumie, ale nagle przedstawia się ledwie co poznanemu oficerowi węgierskiemu jako *Polnische Patriot, Komendant*. Nie przepada za hurra bohaterstwem, ale ma niewątpliwe zadatki na autentycznego bohatera itd. Dbają o własne korzyści człowiek interesu, jeśli trzeba, potrafi być zaskakująco bezinteresowny. Żaden tam lider narodowej irredenty. Niesforny indywidualista i urodzony sceptyk w jednej osobie, kierujący się w życiu zdrowym rozsądkiem. A przecież...

Bohater pierwszej noweli *Eroiki*, na pierwszy rzut oka tchórzliwy dezerterski cwaniak, okazuje się postacią zaskakująco złożoną, wymykającą się wszelkim gotowym formułkom i schematom. Błąd popełni ten, kto pochopnie go oceni. Pójście w tak dramatycznej chwili własną drogą wcale nie oznacza dezercji. Troska o własną głowę nie jest równoznaczną z tchórzostwem. Co więcej, zdarza się tak, iż wzięcie sprawy w swoje ręce bywa często, a już na pewno w tej sytuacji, nie najłatwiejszą, lecz przeciwnie – najtrudniejszą z możliwych decyzji. Wiąże się ono bowiem zawsze z dużym stopniem osobistego ryzyka i kosztami, które trzeba ponieść.

Zestawianie Munka z Górkiewiczem, co tu dużo mówić, jest zabiegiem całkowicie nieuprawnionym metodologicznie. Bądź co bądź obaj przecież należą do zupełnie różnych ontologicznie rzeczywistości. Mimo to ukryty głębiej w nich obu wspólny mianownik pozwala zrozumieć – z pozoru sądząc, całkiem niezrozumiałą – sympatię, jaką twórca noweli *Scherzo alla polacca* darzy swego bohatera. Dzidzius okazuje się postacią zaskakująco złożoną: nowoczesną i klasyczną zarazem. To gorzko śmieszny kłown, polski Arlekin z sierpnia 1944 (*Panie starszy w białym...* – zwraca się do niego kapral zaraz na początku).

Jak przystało na Arlekina – od pierwszej do ostatniej sceny Dzidzius znajduje się w samym centrum świata przedstawionego. Jest osią obłądnej centryfugi, która się wokół niego i razem z nim kręci. Zgodnie ze swą naturą w każdym momencie pozostaje najważniejszy. Zawsze – nawet w oku cyklonu – niczym kłown w cyrkowym spektaklu albo błazen na dworze, zajmuje uprzywilejowaną pozycję. *Dzidzius w konspiracji...* – odzywa się do niego na powitanie z ironią telefonistka Lola – *nic nie wiedziałam*. – *Pewno, na twoim stanowisku*. – odcina się błyskawicznie Górkiewicz.

Bohater *Scherza alla polacca* nie zabiega o eksponowane miejsce dla siebie, ale też nie jest figurantem ani statystą, pragnie być widoczny i ważny. Perypetie, kłopoty i zmagania z życiem to jego specjalność. Nawet w najbardziej dramatycznych okolicznościach wychodzi cało z każdej opresji, los go najwidoczniej oszczędza. Wygadany spryciarz, frant i król życia – z jego przekorą, bufonadą, nieustanną zgrywą, minami i błazeńskimi zachowaniami (siusiu za drzewem pod ostrzałem

snajpera lub dramatyczne wołanie do biegnącej za oddziałem powstańczym sanitariuszki: *siostró, może siostra ma kogutka, mnie tak cholernie głowa boli*). Z drugiej strony – to ktoś z błazeńską powagą.

Nie jest dziełem przypadku, lecz rezultatem świadomego artystycznego wyboru, iż tragedia Powstania Warszawskiego w noweli *Scherzo alla polacca* została ukazana przez Munka w konwencji czarnej komedii i z udziałem białego kłowna w roli głównej. Jakże ryzykowny pomysł! Błazen, w którego rękę znajdują się nagle losy powstania. Niepoważne błazeńskie serio. Powiodło się, bo Edward Dzięwoński wspinał się na szczyty aktorskiego kunsztu. Przygody Dziędziusia w jego kapitalnym wykonaniu to przecież nic innego tylko brawurowa arlekinada. Jak przystało na rodzimą odmianę komedii *dell'arte* – z serią „atrakcji” i „akrobacji” tak ryzykownych, jak scena z czołgiem czy ratujący życie upadek w ostatniej chwili pod serią z karabinu maszynowego (Munk kazał załadować magazynek z ostrą amunicją).

Dziędzius jako kłown to nie żadna podróbka włoskiego oryginału, lecz nasz rodzimy, swojski Arlekin domowego chowu. Pantomimiczne partie noweli *Scherzo alla polacca* należą do najlepszych i szczególnie pamiętnych. Bezradny, usiłujący złapać równowagę bohater rzucający na prawo i lewo przez huragan Historii. Reżyserowi *Eroiki* bardzo odpowiadało przemieszanie powagi i śmieszności, patosu i czarnego humoru. Zamierzał w ten sposób poruszyć głębsze uczucia widzów. Stąd pozorna dezynwoltura, pod którą kryje się precyzja i niezwykła prostota użytych środków wyrazu o nieźrównanej sile ekspresji artystycznej oraz szokująca momentami drapieżność tego gorszącego dla wielu widowiska.

Niezwykłe przygody Dziędziusia Górkiewicza w powstańczym theatrum Warszawy 1944 oglądamy niczym ludowe igrzyska ostro prześmiewające i wykpiwające ludzkie słabości, dziwactwa i śmieszności. To śmiech absolutnie bezceremonialny i obrazoburczy. Powstanie zostaje ukazane przez Munka – niczym w obrazach Bruegla – jako komedia typów i masek. Arogant i ignorant, Dziędzius, niczym Arlekin stale krąży pomiędzy i obsługuje dwu panów. Na własne życzenie uwikłany w obłądną centryfugę zdarzeń dziejącej się na jego i naszych oczach tragicomedii – kompletnie pijany, wędruje przez piekło, usiłując ocalić życie. Ludyczna funkcja narracji *Scherza alla polacca* odgrywa w odbiorze filmu bardzo ważną rolę: przełamuje martyrologiczne podejście do naszego życia, do dramatu historycznego, który nam się przytrafił i który jak wszystkie dramaty należało przetrwać.

Wyrazy żalu i rozpacz są tutaj generalnie pomijane i przemilczane bądź parodiowane (Dziędzius w ruinach Mokotowa: *Biedne Śródmieście... cholerna głowa... głupim winem tak się zaprawić...*). To samo można by również powiedzieć o charakterystycznym dla Munka sposobie inscenizacji ekranowych zdarzeń, a zwłaszcza o groteskowej figurze bohatera filmowego. Powołując do istnienia Dziędziusia Górkiewicza i prezentując jego powstańcze (wy)czyny oraz przygody, reżyser był doskonale świadom tego, jak bardzo łamie obowiązujący rytuał i odchodzi od utartych zbiorowych wyobrażeń.

W rysunku psychologicznym postaci Dziędziusia odnajdujemy takie cechy, jak racjonalizm działania, trzeźwość (sic!) osądu, zdolność wątpienia, krytyczny stosunek do rzeczywistości, zimne oko, sceptycyzm. Munk jednak wyposażył swego bohatera w atrybuty nie tylko błazeńskie. Nadał mu także, nie od razu widoczne, lecz przecież z czasem coraz bardziej wyraźne, rysy kłowna. Na pierwszy rzut oka,



Eroica (Scherzo alla Polacca), reż. Andrzej Munk (1957)



Eroica (Ostinato lugubre), rež. Andrzej Munk (1957)

kiedy sędzi się bardzo powierzchownie, może się wydawać, iż elementy kłownady obecne w noweli *Scherzo alla polacca* pełnią funkcję wyłącznie ludyczną, służąc po prostu rozbawieniu widza. To jednak całkiem mylny wniosek.

Pierwsza część *Eroiki* operuje szczególną odmianą komizmu, na którą składają się: czarny humor, absurd i błazenada. Połączenie formy i działania. Nie ma tu miejsca na czysty śmiech w jego odmianie farsowej czy slapstickowej. Na powstańcze przygody bohatera reagujemy całkiem inaczej: uśmiech co rusz zamiera nam na ustach. Niemcy jeńcy robiący prąd na rowerach, połączenie Mokotowa ze Śródmieściem możliwe tylko przez Londyn itp. Ostra jak brzytwa satyra tnie po wszystkim, co tylko nawinie się pod kamerę i nie cofa się przed żadnym tabu. Co tu dużo mówić: to był szok! Obrazoburczy spektakl z pominięciem cenzury. Film Munka odsłania morfologię bohaterstwa w sposób tyleż przekorny, ile niezwykle śmiały, do którego absolutnie nie nawykła rodzima widownia.

Coś podobnego dzieje się również w drugiej noweli filmu, noszącej tytuł *Ostinato-lugubre*. Mamy tu: czarny rynek w oflagu, oficerów kampanii wrześniowej w niewoli ważących porcję margaryny, „bimbrownię na pierwszej sali”, nieustanne swary i kłótnie. Szara codzienność obozu jenieckiego zostaje ukazana szokująco realistycznie i bez martyrologicznego nimbu, zyskując status metafory polskiego zniewolenia. Z tą istotną różnicą, że *Scherzo* ukazuje świat przed klęską, a *Ostinato-lugubre* po klęsce.

Piszący o *Eroice* z reguły przeciwstawiali część pierwszą części drugiej. Obiegowo używanym argumentem była odmienna aura ich obu: komediowa w przypadku noweli pierwszej i dramatyczna w przypadku drugiej. Analiza mechanizmów narracji w filmie Munka skłania jednak do wyciągnięcia przeciwnego wniosku. Chciałbym w tym miejscu zaproponować odmienne odczytanie, w świetle którego *Scherzo alla polacca* i *Ostinato-lugubre* tworzą wspólnie dyptyk stanowiący jednorodną całość: zarówno pod względem tematyczno-stylistycznym, jak i narracyjno-kompozycyjnym.

Kompozycja *Eroiki*

W odróżnieniu od zwykłych przekazów audiowizualnych kompozycja filmu artystycznego charakteryzuje się uporządkowaniem naddanym. Na różnych piętarach i w różnych aspektach danej całości łączy się ona z mechanizmami narracji filmowej, określając funkcje poszczególnych elementów świata przedstawionego i potencjał znaczeniowy dzieła.

Postawmy sobie w tym miejscu nigdy dotąd nie postawione pytanie: dlaczego od samego początku Munk zamierzał nakręcić film nowelowy, a nie jednolitą fabularną opowieść o drugiej wojnie światowej i Powstaniu Warszawskim? Odpowiedź, jaka się nasuwa, odsyła nas wprost do materiału literackiego. Prawdopodobnie, ani *Węgrzy*, ani *Ucieczka* nie wydawały mu się jako reżyserowi dość „samodzielne”, nie dawały podstawy, która wystarczałaby na pełnometrażowy film. Jako adaptator Munk dostrzegł natomiast w krótkich opowiadaniach Stawińskiego co innego: po pierwsze, łączący ich obu sceptyczny realizm w spojrzeniu na wojnę, na Powstanie i niewolę, po drugie, opis obyczajów – mnogość kapitalnych obrazków, scen i sytuacji dotyczących Polski roku 1944, które odpowiednio zaadaptowane na ekran mogły się złożyć na atrakcyjne widowisko.

Kwintesencją zamysłu adaptacyjnego Munka jako reżysera *Eroiki* nie była więc jakaś monolityczna całość filmowa, w której miała się zawierać pomnikowa synteza naszych niedawnych dziejów i tragicznych doświadczeń przeszłości. Nie zamierzał także wcale budować swej opowieści fakt po fakcie, dokumentować przebiegu Powstania czy choćby tylko jednego z jego epizodów. Z góry bowiem założył daleko idącą umowność prezentowanych na ekranie sytuacji, które pragnął wyreżyserować: jedną na komediowo, drugą w poważnym tonie.

Swoiście też połączył z sobą pierwiastki ekranowej „Dichtung” i „Wahrheit”. Fakty (dodajmy: najczęściej mało znane ogółowi) pracują tu na rzecz fikcji, służąc twórcom za przemyślnie użyty materiał do zbudowania widowiska filmowego.

Miała to zatem być od pierwszej do ostatniej sceny fikcja fabularna osnuta wokół specyficznie potraktowanego tematu klęski Powstania. Kunsztownie zaprojektowana kompozycja *Eroiki* na każdym z jej pięter zawiera tę samą, konsekwentnie zrealizowaną ideę autorską. Nie starać się niczego rekonstruować faktograficznie i nie próbować odtwarzać wojny ani dziejów Polski pod okupacją. Zamiast tego – wykreować środkami filmowymi serię żywych obrazów i scen, w których krzywym zwierciadłem przegląda się Polak jako podmiot (a najczęściej przedmiot) własnej historii tudzież ofiara dramatycznych losów tej części Europy w XX wieku.

Ciężar gatunkowy obu opowieści został w scenariuszu Stawińskiego i w filmie Munka doskonale wyważony. Przedmiotem pierwszej z nich jest zmarnowana szansa walczących powstańców na węgierskie armaty i haubice – *pars pro toto* klęski Powstania. Przedmiotem uwagi drugiej – skutki i koszty poniesionej klęski, wraz z udaną próbą ocalenia nadziei czerpiącej energię z mitu ucieczki z niewoli. Widz *Eroiki*, który pochopnie uległ komediowej konwencji części pierwszej i któremu było zbyt wesoło z sowizdrzalskim frantem Dzidziusem, zanurzając się w obozową rzeczywistość drugiej noweli, musi przyznać, że jej posępny nastrój skutecznie równoważy tamto zabawowe wrażenie.

Wiemy, że nie tylko na etapie projektu wstępnego, ale i w trakcie samej realizacji nowele miały być nie dwie, lecz trzy. Ostatecznie pozostały dwie. Dobrze się stało, bowiem potrzeba trzeciej części, widać to dzisiaj jak na dłoni, z punktu widzenia kompozycji całości jest żadna. Nie sposób twierdzić, że chodzi o kompozycję zamkniętą, bo takiej kompozycji nie zawiera ani pierwsza, ani druga opowieść. Obie części kończą się w sposób otwarty, niczego na dobrą sprawę nie zamykając. Nie chodzi zatem o klamrę całości, lecz o serię epizodów, sytuacji i scen. Nowelowa konstrukcja *Eroiki* zawiera wyrażoną w formie najbardziej elementarnej ideę seryjności: $1 + 1 + n...$

Wydaje się, że dopiero na etapie montażu Munk uświadomił sobie z całą oczywistością nie tylko, iż *Con bravura* nie pasuje do dwóch pozostałych części, lecz również to, że część trzecia nie jest tu w ogóle potrzebna, ponieważ dwunowelowy charakter kompozycji i tak uruchamia w świadomości adresata działanie prawa serii. Serii, której wyrazem jest nakręcony przez autora dyptyk: *Scherzo alla polacca* i *Ostinato-lugubre*. Najwyraźniej reżyser uznał więc *Eroikę* w znanym nam kształcie za dzieło kompletne, niewymagające ani dodatkowej ramy, ani dalszej rozbudowy. Jeśli już, to w wyobraźni widza, który do dwóch obejrzanych na ekranie sam może dopisać kolejne.

Dochodzi do tego coś jeszcze. Obie nowele *Eroiki*, z pozoru sądząc, opierają się na idei kompozycji kolistej. Tymczasem pierwsze i ostatnie ich ujęcia różnią

się od siebie i wcale tego nie potwierdzają. Munk zaprojektował bowiem coś o wiele bardziej finezyjnego. Odróżnijmy w tym miejscu kolistą (rondową) kompozycję utworu filmowego od kolistej struktury jego narracji. To przecież dwa różne chwytty z repertuaru sztuki filmowej, które mogą z sobą współwystępować i współdziałać, ale nie są tym samym. Wewnątrz każdej z opowiadanych historii mamy do czynienia właśnie z kolistą strukturą narracji: z bohaterami próbującymi wyrwać się z pętli rzeczywistości, uwolnić się od powszechnej niemożności, na którą zostali skazani.

Zauważamy tu więc nie tyle klasyczny powrót do punktu wyjścia, ile krążenie wszystkiego i wszystkich, kręcenie się w martwym punkcie uzyskane właśnie dzięki kolistej strukturze narracji. Stąd w filmie Munka owo przemożne wrażenie nie tyle abstrakcyjnej kolistości, ile bardzo konkretnego błędnego koła, w jakim znajdujemy się i tkwimy wraz z bohaterami. Tyle sam obraz wizualny, bo jeśli weźmie się pod uwagę sferę dźwięku i zabieg powtórzenia w niej tych samych motywów muzycznych – reprzyzy obecne w finałach obu części dają właśnie wspomniane wrażenie kompozycji kolistej.

Uważne przestudiowanie zastosowanego przez Munka sposobu kompozycji rzuca również ciekawy refleks na kluczową dla filmu kwestię zbiorowego zniewolenia. Temat zakłętą kręgu polskiego piekła i kompozycyjna idea ronda wchodzi z sobą w ścisły związek znaczeniowy. W świetle opisaną strukturę narracji zamknięcie, uwięzienie bohaterów pochodzi „z zewnątrz”, co każe na nowo prze-myśleć centralny problem *Eroiki* – relacje między człowiekiem a jego własnym zniewoleniem i wolnością, jaką nosi on w sobie.

Z narratologicznego punktu widzenia sprawą najważniejszą okazuje się jednak co innego: świadomie zaprojektowany przez Munka efekt zanurzenia kwintesencji dramatycznych zdarzeń w żywiole zwykłej codzienności. Dramat bohaterów obu nowel dzieje się niejako mimochodem, niemal niezauważalnie, bez wyraźnie zaznaczonych akcentów. To właśnie każe przywołać w pamięci słynne obrazy Bruegla (*Upadek Ikara*, *Samobójstwo Saula*, *Nawrócenie Szawła*, *Drogę Krzyżową* i in.), w których dostrzegamy ten sam chwyt: szok wstrząsającego rozdarcia między wielkim mitycznym zdarzeniem czy dramatem historii a obojętnie płynącym strumieniem życia codziennego, które go zewsząd otacza i poniekąd unieważnia.

Eroica jest dziełem, które oprócz wielu innych aspektów ma również wymiar historiozoficzny. Sposób patrzenia na Powstanie 1944 r., przy całym szacunku dla niego, okazuje się na wskroś ironiczny. Tworząc łańcuch zdarzeń ekranowych, reżyser postąpił podobnie jak twórca *Upadku Ikara* i *Drogi Krzyżowej*. Podczas gdy obie opowiadane przez niego historie wypełnia od początku do końca prozaiczna codzienność, poczęty w jej łonie mit rodzi się prawie niezauważalnie. Żadnej podniosłej celebracji. Młyny historii miały niewidocznie i bez ostentacji, w sposób sekretny.

Pierwszorzędnie ważne dla wymowy *Eroiki* jest to, że wojenno-okupacyjna i powstańcza legenda traci w niej należne eksponowane znaczenie. Wydarzenia prawdziwie dramatyczne i niezwykle z udziałem Dzikusia, Grzmota, Turka, Żaka czy Zawistowskiego przebiegają mimo, tuż obok przyziemnej materii życia codziennego. Dzikus poznaje porucznika Kołę, który stacjonuje w jego willi, a niewierna żona wdaje się w romans z przystojnym węgierskim oficerem. Gdy zdżony bohater *Scherzo alla polacca* dociera po niezliczonych perypetiach z majorem Grzmotem do miejsca oddalonego dwadzieścia kilometrów od walczącej

Warszawy, zwykli ludzie jakby nie opalają się w sierpniowym słońcu. W noweli obozowej rzecz wygląda podobnie: tragiczna śmierć Żaka przypada tuż po trywialnym zakładzie Krygiera i Szpakowskiego, a „wyprowadzenie” zwłok bohater-skiego porucznika Zawistowskiego dokonuje się nie – jak na bohatera przystało – na lawecie, lecz na furmance, w żeliwnym kotle wywożonym (i to jeszcze na do-datek przez Niemców!) z obozowego strychu.

Dla mnie zawsze będzie obóz

Eroica nie jest w najmniejszym nawet stopniu dokumentem o wojnie i Polsce w 1944 r. „Tak było” i „tak nie było” są w niej jednakowo uprawnione. Nie wy-maga się od nas wiary w ukazaną fikcję. Autor tego filmu zachowuje przez cały czas chłodne spojrzenie i najdalej idącą emocjonalną rezerwę, nie zamierza też ni-czego celebrować. Dotyka traumy zbiorowego dramatu, który wydarzył się całkiem niedawno temu, stanowiąc bezpośrednie dziedzictwo współczesności, jednak ce-lebracja przeszłości nie jest bynajmniej jego celem.

Jeśli już, to bez porównania bliższe jego własnemu doświadczeniu i wyczu-walnemu szacunkowi są: codzienny wysiłek, proza egzystencji pod okupacją i w niewoli, hart ducha zwykłego człowieka, Kompas moralny, upór i wola prze-trwania na przekór okrucieństwu historii. Zachowuje też konsekwentnie dystans wobec ukazywanych zdarzeń i względem swoich bohaterów. Rzec można, iż żywi dla nich umiarkowaną sympatię, widząc na wskroś ich słabe i mocne strony. Munk był artystą mądrym i przenikliwym, czyli wielkim.

Gołym okiem widać, że Dzikus cywil i Turek podporucznik (ten drugi tak właśnie, w takiej kolejności, sam się przedstawia!) nie są braćmi bliźniakami. Z po-zoru całkiem różni, w gruncie rzeczy okazują się podobni. Wolą znać prawdę, nawet jeśli jest ona gorzka jak piołun, niewymownie trudna i nie do zniesienia. Nie oszukują, cierpią jak inni, przed i po klęsce usiłują przeżyć i przetrwać razem ze zbiorowością, do której należą. I najważniejsze: kiedy trzeba, gdy sytuacja tego wymaga, biorą na siebie odpowiedzialność za sprawy ogółu. Gotowi są narażać się i poświęcać, ale w granicach zdrowego rozsądku. Obaj sceptyczni, do szpiku kości racjonalni i całkiem nieromantyczni.

Łączy ich jeszcze coś pierwszorzędnie ważnego: samodzielność myślenia i nie-zależność działania. To ludzie wewnętrznie niezależni, dwaj outsiderzy, których drażni i śmieszy to, że wszyscy wokół mówią tak samo o tym samym.

Czy pierwiastek błazenady pojawia się również w *Ostinato-lugubre*? A jeśli tak, to kto i jak go reprezentuje? Która z konkretnych postaci? Czyją charaktery-stykę i czyje zachowania można odczytać w kategoriach błazeńskiego wyglądu, arlekinady komedianta rodem z komedii *dell'arte*? Kto z grona bohaterów noweli obozowej w samym sposobie jego funkcjonowania na ekranie przywodzi na myśl błazna, z jakiego typu błaznem ma widzieć do czynienia i jaką rolę pełni on w struk-turze głębokiej znaczeń, które niesie z sobą druga nowela *Eroiki*?

Postacią kluczową dla wymowy tej części filmu okazuje się Turek. Jeniec oflagu – jak inni, usiłujący przetrwać bezterminową niewolę, w której ugrzązł wraz z tysiącami innych oficerów po klęsce wrześniowej, w obozowym baraku za dru-tami. Mieszkaniec górnej pryczy z napisem na kartonie: *Tu śpi Turek NIE BU-DZIĆ!!* Kim jest? Czy Turek to jego nazwisko, czy przezwisko (jeniec oflagu

Kazimierz Rudzki nosił w niewoli fez na głowie)? Malarz? rysownik? artystyczna dusza? Oficer artysta w randze podporucznika – na pierwszy rzut oka widać, że ma duszę cywila. Reżyserując postać graną przez Rudzkiego, Munk w subtelny sposób zaznaczył kilkanaście wymownymi szczegółami jej cechy charakterystyczne. Turek to milczek, odludek, sceptyk, mądry błazen, człowiek osobny, zdystansowany wobec siebie i trzymający na dystans innych, przekorny, nieco ekscentryczny w zachowaniach, raczej zamknięty, na pewno asertywny, z należnym dystansem, nieskory do bratania się, stroniący od stadnych reakcji. W kontaktach z ludźmi unika negatywnych emocji. Potrafi być bardzo krytyczny wobec świata, nie demonstrować jednak w codziennym zachowaniu niechęci do bliźnich, jak nienawidzący swego otoczenia Żak.

Porucznik Turek z pokorą dzieli los jeńca z innymi jeńcami. Stara się jednak zachować choćby minimalną niezależność w sposobie bycia. W odróżnieniu od reszty żyje nocą, w dzień śpi, co można odczytać jako potrzebę wewnętrzną, ale także jako jego własny sposób na to, by przez odrobinę samotności zyskać wytchnienie psychiczne od reszty. Te jego ekscentryczne nocne czuwania i tajemnicze dyżury w kuchni wiążą się oczywiście z „ucieczką” Zawistowskiego.

Ciekawych obserwacji dostarcza wygląd Turka. W baraku nosi na głowie naciągającą czapkę. Nosi ją śmiesznie, lekko zwiniętą i na czubku głowy. Na apelach widzimy go w mundurze i wojskowym kepi, ale to regulaminowa konieczność. W innych sytuacjach ubiera się jak cywil, człowiek prywatny. Koledzy oficerowie chodzą w mundurach, Turek w białym: w podkoszulce i kalesonach. Nie pamiętam, czy ktoś wcześniej zwrócił uwagę na jego podkoszulkę z zamkiem błyskawicznym i literami kgf na piersi (skrót od niemieckiego wyrazu *Kriegsgefangene*, jeńiec wojenny). Nie jest dziełem przypadku, lecz świadomym i znaczącym zabiegiem filmowym, że ta koszulka to, oprócz ośnieżonych Alp za drutami, jedyny biały akcent w *Ostinato-lugubre*. Druga nowela *Eroiki* cała została zanurzona w jednej wielkiej szarości, której tylko Alpy i Turek nie podlegają. Do błazeńskiego wyposażenia Turka pasuje jeszcze inny szczegół: mandolina w jego ręku, rekwizyt przywołujący na myśl ryciny słynnych aktorów błaznów, na przykład Tiberia Fiorillego w roli Scaramouche’a.

W nieskończenie ponurej i przygnębiającej obozowej noweli *Eroiki* błazeństwo, jeśli naprawdę ma coś znaczyć, musi przybrać równie smutny ton. Turek podporucznik nie jest wesołym błaznem (owszem błaznuje raz jeden i tylko przez chwilę w scenie kłótni pod drutami, kiedy wymyśla koledze od... błaznów!). Turek, jakim go stworzyli i pokazali na ekranie Andrzej Munk i Kazimierz Rudzki, to porażająco smutny polski kłown o przenikliwym sceptycznym spojrzeniu i głębokiej mądrości przywołującej na myśl Stańczyka. Turek zna się na ludziach: wiele widział, wiele rozumie, równie wiele wybacza. Sprawia wrażenie cynika, lecz w gruncie rzeczy okazuje się tym jednym, któremu naprawdę zależy na losie pogrążonej w rozpacz, zniewolonej zbiorowości, z którą związał swoje życie.

Konstrukcja czasoprzestrzeni

Kluczem do konstrukcji czasoprzestrzeni w *Eroice* jest świadomie uzyskane przez twórców filmu semantyczne napięcie pomiędzy umownością a realizmem (z nieodłącznym od niego przywiązaniem do konkretności). Nie mają więc racji ani ci,

którzy twierdzili, że świat powstania i obozu jenieckiego ukazany przez Munka tak właśnie wyglądał, ani też ci, którzy z pasją, a niekiedy polemiczną furią atakowali ten film za przeinaczenia, kłamstwa i odstępstwa od prawdy, czymkolwiek miałyby ona być.

Gwałtowne reakcje widzów wydają się na swój sposób wytłumaczalne i zrozumiałe. Zastosowany modus narracji sprawia, że *Eroica* jest dziełem przekornym: niezwykle śmiałym w swej wymowie, idącym „pod prąd” obiegowym wyobrażeniom. Nie tak wyglądało życie w obozie jenieckim, nie tak było w Powstaniu – twierdzili święcie przekonani o swoich racjach polemisci. Wypadnie nam jednak uchylić ten zarzut jako chybiony i postawić tezę dotąd niewypowiedzianą, choć przecież możliwą do wyprowadzenia z poetyki samego filmu. Otóż filmowa czasoprzestrzeń zarówno pierwszej, jak i drugiej części *Eroiki* ma charakter fantasmagoryczny. Ludzie na ekranie nie przebywają tutaj ani w realnej Warszawie, ani w żadnym oflagu, lecz w wymyślonym, całkowicie spreparowanym na użytek kina uniwersum, które ma stanowić syntezę Polski i Polaków w 1944 r. To czasoprzestrzeń umowna, wykreowana na potrzeby widowiska, sztuczna sfera filmowego spektaklu.

Używając określenia „obraz fantasmagoryczny”, nie odnoszę go do esencji samego przedstawienia ekranowego, lecz do funkcji, jaką wspólnie pełnią w nim poszczególne elementy czasu i przestrzeni. Wbrew temu, co wielokrotnie powtarzano, powstanie i obóz jeniecki nie stanowią tu dwu odrębnych światów. Czasoprzestrzeń *Eroiki* okazuje się w obu nowelach jednorodna w tym podstawowym znaczeniu, jakie zawiera jej przemyślnie zakomponowana aranżacja, będąca dziełem reżysera, operatora i scenografa. Ma ona być scenerią dla widmowych postaci, których dramat oglądamy.

Analizując rolę czasu i przestrzeni w dziele filmowym, mamy zazwyczaj na uwadze jedynie to, co widzialne. W przypadku *Eroiki* jest całkiem inaczej: precyzyjnie skonstruowana, przemyślana w najdrobniejszych szczegółach czasoprzestrzeń tego filmu odsłania wymiar o wiele głębszy, związany również z tym, co niewidzialne. Ukryte w niej podteksty są zasobne, kuszą widza wieloznacznością i pobudzają jego wyobraźnię kunsztownymi niedopowiedzeniami. Aby się o tym przekonać, wystarczy zwrócić uwagę na nieuchwytną dla zwykłego widza rolę serii ściemnień i rozjaśnień, które Munk uczynił elementami filmowej narracji w obu nowelach.

Ściemnienia i rozjaśnienia *Eroiki* okazują się czymś więcej niż wielkimi pauzami. Otwierają one przestrzeń narracji, a wraz z nią głębię opowiadanych historii („historyjek”, jak by powiedział Dzidzius), wpuszczają do nich powietrze i szeroki epicki oddech. Epickość, o której tu mowa, absolutnie nie wyklucza epizodyczności. Wprost przeciwnie, użyte przez Munka ściemnienia i rozjaśnienia służą wzmocnieniu epizodycznej budowy obu części. Zarówno opowieść o Dzidziusiu, jak i opowieść o jeńcach oflagu rozwija się skokowo. Ukazane zdarzenia występują w funkcji mgieł pamięci. Ogromny ładunek dramatu dociera do nas przekazany w skrajnie zwężonej, głęboko zapadającej w widza, skondensowanej do granic możliwości formie.

Dzięki kilku precyzyjnie obmyślanym przez reżysera wielkim pauzom możliwe staje się w *Eroice* coś niemal niewykonalnego. Zabieg iście karkołomny. Dwukrotnie, w skondensowanym do maksimum przedstawieniu ekranowym o rozmiarach

krótkiego filmu (łącznie zaledwie 78 minut!) jak w soczewce anamorfotycznego obiektywu zostaje ukazanych pięć lat polskiego losu podczas wojny i okupacji. Mówimy w tym miejscu o spajającej obie nowele, niezwykle konsekwentnie zachowanej optyce, w jakiej wszystkie sprawy, epizody i zdarzenia ukazane w dyptyku Munka – i te z Warszawy czy Zalesia, i te pod Alpami – zostały zawarte.

Luźno spleciona tkanina przygód Dwidziusia Górkiewicza pozostaje reżyserskim *tour de force* Munka – popisem narracyjnym samym w sobie. Nie jest ona jednak, w sensie filmowym, czymś diametralnie różnym od tego, z czym mamy do czynienia w noweli obozowej. Akcja *Ostinato-lugubre* przebiega wprawdzie nieporównanie wolniej, jednak sam jej przebieg okazuje się nie mniej finezyjnie zaaranżowany przez Munka niż w *Scherzu*, jeśli zwrócić uwagę na niezwykle maestrię, z jaką opracowano trajektorie ruchów kamery i zachowania aktorów nieustannie wchodzące z sobą w wielopłaszczyznowe interakcje.

Żeby tak opowiadać, trzeba być naprawdę mistrzem. Munk miał niezwykle koordynację czasu i przestrzeni filmowej. Reżyserowane przez niego akcje przed kamerą łączą spontaniczność czynnika improwizacji i pełną dyscyplinę zaplanowanego efektu. Są jak strumień realnego życia. Dzięki szczególnemu wyczuciu, jakie miał, sceny, które nakręcił, fascynują i hipnotyzują właściwym rytmem i osadzeniem filmowanych zdarzeń w ekranowej czasoprzestrzeni. Skuteczność rozwiązań zastosowanych w *Eroice* można docenić, zarówno analizując budowę pojedynczego ujęcia, sceny czy sekwencji, jak i na poziomie całości, która osiąga podziwu godny integralny wyraz.

Rama narracyjna okalająca obie opowieści została doskonale zaprojektowana, mieszcząc wiele znaczących elementów i rozwiązań formalnych. Czy to przypadek, że początki i końce pierwszej i drugiej części dzieją się za dnia? Raczej nie. Rzecz w tym, że poznajemy bohaterów, a potem rozstajemy się z nimi nagle i całkiem nieoczekiwanie: w biegu toczącej się akcji, w środku życia. Akcent opowieści pada na to, co jawne, widoczne w pełnym słońcu i pod jasnym niebem. Noc też istnieje tu na ekranie (w *Ostinato-lugubre* jest jej nawet sporo). Sceny nocne w obu nowelach *Eroiki*, podobnie jak w konwencji spektaklu komedii *dell'arte*, pozostają jednak przedłużeniem akcji dziejącej się za dnia.

Spektakl, komedia *dell'arte*, inscenizacja, zanni, lazzi, noc wenecka, Arlekin... – wszystkie te określenia naprowadzają jednoznacznie na skojarzenie filmu z określoną tradycją teatralną. Jeśli *Eroica* wywołuje takie asocjacje, to przede wszystkim ze względu na jednorodny, konsekwentny sposób zaprojektowania przez reżysera i operatora akcji rozgrywającej się w umownej czasoprzestrzeni – sposób przywołujący na myśl konwencję spektaklu z gatunku komedia *dell'arte*. Widz, który ogląda *Eroikę*, może pozostać absolutnie nieświadom udziału tej tradycji, badacz jednak powinien na nią zwrócić uwagę.

Czy to przypadek, że jak we włoskiej komedii *dell'arte* tak wiele epizodów akcji w obu nowelach *Eroiki* dzieje się „u stołu”? Zwróćmy też uwagę na sposób zabudowania planu filmowego, zwłaszcza w scenach dziejących się we wnętrzach. Ekranowa przestrzeń *Ostinato-lugubre* ma budowę „izbową”. Aktorzy i widzowie są ulokowani w tym samym miejscu: dzielą wspólną izbę w obozowym baraku. Poszczególne strefy zostały w niej ściśle podzielone między wiele postaci (ciasnota, stłoczenie, Dąbecki pokazujący nożem Kurzawie, gdzie kończy się jego kawałek stołu).

Jak w teatrze sowizdrzalskim, funkcjonuje tu nawet „zascenie”. Chodzi o pomieszczenie kuchenne, w którym nocą przesiadują Turek i Marianek. Resztę kompozycji dopełnia ekspresyjne światło (żar słoneczny w wędrówce Dzidziusia i Grzmota, reflektor przy fotelu dentystycznym w trakcie przesłuchania, światła pełzające w obozie na ścianach baraku, martwe światło kuchenne, dzienne światło z małego okienka w kryjówce Zawistowskiego na strychu baraku etc.). To ono decyduje o tym, iż przestrzeń ekranowa, okazuje się *pars pro toto* o wiele szerszej przestrzeni dramatycznej filmu Munka. I *vice versa*, przestrzeń dramatyczna *Eroiki* dominuje nad ekranową sprawiając, że wraz z przygodami Dzidziusia Górkiewicza i historią grupy jeńców w oflagu oglądamy syntezę dramatu Polski 1944.

Dochodzi do tego optyka wewnątrz i plenerów, celowo jednakowa i w ten sam sposób zdeformowana. Właśnie ona nadaje całości nieco upiorny, widmowy charakter. Dotyczy to postaci i całej rzeczywistości na ekranie. Mamy tu do czynienia ze świadomie przeprowadzonym zabiegiem wyjawienia, czy jak kto woli, wyświetlenia prawdy o tym, jak polskie sprawy faktycznie wówczas wyglądały. Wyrażona w prześmiewczej błazeńskiej formie prawda o nas odsłania szczególnie bolesne złoża zbiorowej pamięci. Pamięci trudnej, którą większość (*mundus vult decipi*) chciałaby odrzucić. Munk nie porusza łatwych, lekkich tematów. Odkrywa ukryte, spychane w niebyt pokłady społecznej świadomości, o których ogół wolałby nie pamiętać. W tym sensie wszystkie postaci *Eroiki* pełnią rolę uczestników osobliwego seansu spirytystycznego, a zaprojektowana w filmie czasoprzestrzeń staje się publiczną sferą theatrum służącego za ekran dla dziejącej się na naszych oczach socjodramy.

Munk co rusz przewrotnie sięga po okruchy heroicznych wyobrażeń tkwiących w zbiorowej pamięci Polaków, aby je przedrzeć. Dzidzius nad brzegiem glińki odrzucający za siebie pustą butelkę po winie staje się mimowolnym eksponentem obrazu bezbronnego żołnierza Powstania Warszawskiego, którzy rzucali na niemieckie czołgi butelki z benzyną. Młody Stanisław Bareja pojawia się w *Eroice* w epizodzie z pistoletem skałkowym z czasów powstania styczniowego, a może nawet listopadowego. Dzidzius na potwornym kacu wieziony do domu w Zalesiu na chłopskim wozie natychmiast kojarzy się z cierpieniem ciężko rannych przodków zwożonych do dworu po klęsce na polach bitewnych Ostrołęki, Węgrowa czy Siemiatycz.

Te i tym podobne obrazy zawierają zaiste obrazoburczy ładunek autorskiego sceptycyzmu wymierzony przeciw nonsensownym legendom wypaczającym zbiorowe doświadczenia przeszłości. Ironiczny sposób pokazania w *Scherzu alla polacca* opłakanych skutków powstańczego zrywu przywodzi na myśl zbiorową dziecinadę. To skojarzenie daje o sobie znać wprost, kiedy tuż po wizycie w mokotowskiej komendzie Dzidzius natrafia na grupę dzieciaków bawiących się w ruinach w powstanie. Prawdziwie dorosły heroizm istnieje, ale całkiem gdzie indziej.

W *Eroice* Munk stawia sobie i nam wszystkim kluczowe w przypadku każdego społeczeństwa pytanie: co to znaczy żyć heroicznie w ciężkich, strasznych czasach? (*Czy kiedyś jeszcze będziemy żyć jak ludzie?* – pyta Kurzawa po śmierci Zawistowskiego). Odpowiedź, jakiej film ostatecznie udziela na to zasadnicze pytanie, jest zaskakująca, bo w istocie swego rodzaju paradoksalna. Prawdziwymi bohaterami naszej własnej historii okazują się w gruncie rzeczy nie żadni herosi z legendy, lecz zwykli niepozorni ludzie, tacy jak Dzidzius i Turek. Na pierwszy rzut oka – cyniczni out-

siderzy żyjący z boku, „dla siebie” i za nic mający wszelkie świętości. W gruncie rzeczy – ukryci w tle zdarzeń, częstokroć anonimowi bohaterowie swoich czasów.

Permanentny rozdźwięk między goryczą byle jakiej egzystencji a wielkością, której nie potrafimy osiągnąć, stanowi ważny, choć rzadko dostrzegany aspekt obu nowel *Eroiki*. Jak niegdyś wyraził to w tytule swego obrazu Wassily Kandinsky, oglądamy *postaci tego, co niewidzialne*. Zbiorowy obłęd i wszechogarniający nonsense. To nasza własna, pełna złudzeń i fantasmagorii, duszna rzeczywistość: kraina pustych gestów i w kółko powtarzanych rytuałów. Nieobecność rzeczy wielkich nieustannie daje o sobie znać przez to, czego nie ma w ekranowym świecie.

Przed Munkiem nikt w Polsce nie odważył się w tak bezceremonialny sposób potraktować wojny, okupacji i nieszczęść niedawnej historii. Jego dzieło nie tylko wchodziło w samo centrum ówczesnej debaty politycznej i społecznej, o czym było wtedy głośno, lecz także rozbijało wyobrazeniowe matryce, za pomocą których ukazywana była dotąd przez polskie kino wojna i okupacja, o czym na ogół nie pisało. Pod tym względem film stanowił milowy krok w stronę oczyszczenia zbiorowej świadomości Polaków z najróżniejszych złudzeń *ergo* zracjonalizowania pamięci historycznej.

Jest znamienne, że obie nowele *Eroiki* od pierwszej do ostatniej chwili koncentrują uwagę widza na zwykłych przedmiotach (np. obtarte stopy kulejącego majora, worek ze złomem, butelka, żelazko, lampa, wentylator) i prozaicznych czynnościach służących przetrwaniu. Wzniosłość owszem (jak ów dyskretnie podany w tle dźwięk dzwonu na początku i na końcu drugiej noweli, który zauważy, kto chce). Wzniosłość, ale nie patetyczność. Opisując w drobiazgowy sposób życie swoich bohaterów, Munk nie wypatruje kogoś wielkiego formatu, konsekwentnie unika patosu. Interesuje go pojedynczy człowiek wpłątany w tryby historii, będący częścią zbiorowości, która podobnie jak on usiłuje przetrwać kolejną ciężką próbę.

Jak na obrazach Bruegla *Droga Krzyżowa* i *Sianokosy*, młyny dziejów miały mąkę historii nieustannie, w sposób niewidoczny i sekretny. W latach ciężkiej próby, kiedy wokół panuje rozprężenie, poczucie dziejowej przegranej, nieustająca frustracja i niemal wszystkim w danej zbiorowości brakuje nadziei – naprawdę wielkie czyny nie są dziełem herosów ze spiżu, lecz zwykłych ludzi podobnych do nas. Dokonują się one mimochodem, dyskretnie, niemal niepostrzeżenie: bez fanfar, pustych gestów i w tajemnicy przed czcicielami cudzej wielkości.

MAREK HENDRYKOWSKI