

Historia pewnego mitu

KATARZYNA MAKA

Narodziny mitu

Zadaniem mitu było organizowanie wyobrażenia o świecie, stał się on czynnikiem oddziałującym na wszelkiego typu czynności poznawcze, pozwalał interpretować tak rzeczywistość przyrodniczą, jak społeczną (...), wiązał się ze sferą praktyki życiowej, stanowił motywację wszelkiego typu działań i obyczajów, przede wszystkim zaś rytuałów; był ważnym elementem więzi społecznej¹.

Murarz, górnik, włókienka – to bohaterowie mitów współczesnych, herosi realnego socjalizmu. Czy dzieła im poświęcone – liczne posągi, filmy, powieści – wpisują się w przedstawione wyżej, funkcjonalne rozumienie mitu? Przyjrzyjmy się historii jednego z nich: od momentu narodzin po „dekonstrukcję” czy destrukcję mitycznego dyskursu o przodowniku pracy.

Każdy totalitaryzm karmi się opowieściami mitycznymi, które stają się substytutem religii, pozornie zastępując, niezbędną dla pełni ludzkiej egzystencji, sferę sacrum. Komunizm, zaadaptowany na jego potrzeby dialektyczny materializm, odbierał człowiekowi wiarę w transcendencję, rujnując tym samym porządek społeczny oparty na wartościach wyprowadzonych z religii chrześcijańskiej. Próbował na nowo organizować świat, stwarzać nowe rytuały, przedmioty kultu i czci. Praca była jednym z centralnych motywów tej „kultury”. Powracały w niej obrazy wielkich budów – od Nowej Huty po Hutę „Katowice”. Jej ulubionym bohaterem stał się robotnik z wiarą budujący socjalistyczną ojczyznę i z zapętem przekraczający normy. Propaganda i spreparowana rzeczywistość były punktem wyjścia i dojścia tej mitologii.

Jedną z realizacji tak rozumianego mitu jest historia Bernarda Bugdoła, górnika, który wraz z bratem, Rudolfem, wykonał 552% normy. Tym samym pobił rekord swego poprzednika – Wincentego Pstrowskiego. Najpierw była więc ciężka praca, potem zaszczyty. W serii poświęconej przodownikom pracy, w której opublikowano opowieści o pomysle Edwarda Musiała, o łamaniu starych reguł przez Filaka, o człowieku, który minuty przetapiał w stal², wydano również książkę o Bugdole. Czytamy w niej: *...przyjechał Pstrowski i spojrzał w szczere oczy Bernarda...* Tymi słowami rozpoczyna się mit o górniku, który pięciokrotnie przekroczył normę. Wkrótce rozwieszono plakaty z jego wizerunkiem. Bicie rekordu pokazano w Polskiej Kronice Filmowej nr 48/2. Wszyscy mogli zobaczyć, jak Bugdoł odbiera odznaczenia, jak rękę ściska mu Bierut. Przy Pałacu Kultury stanął monumentalny pomnik. Górnik-przodownik stał się symbolem, a opowieść o nim dyskursem mitycznym realizowanym w różnych dziedzinach sztuki socrealistycznej. Mit przodownika wkrótce miał się okazać jedną z wielkich mistyfikacji stalinizmu.



Wanda Gościńska – włóknianka, reż. Wojciech Wiszniewski (1975)

Elementarz, reż. Wojciech Wiszniewski (1976, premiera 1981)



Zdjęcie z cokołu

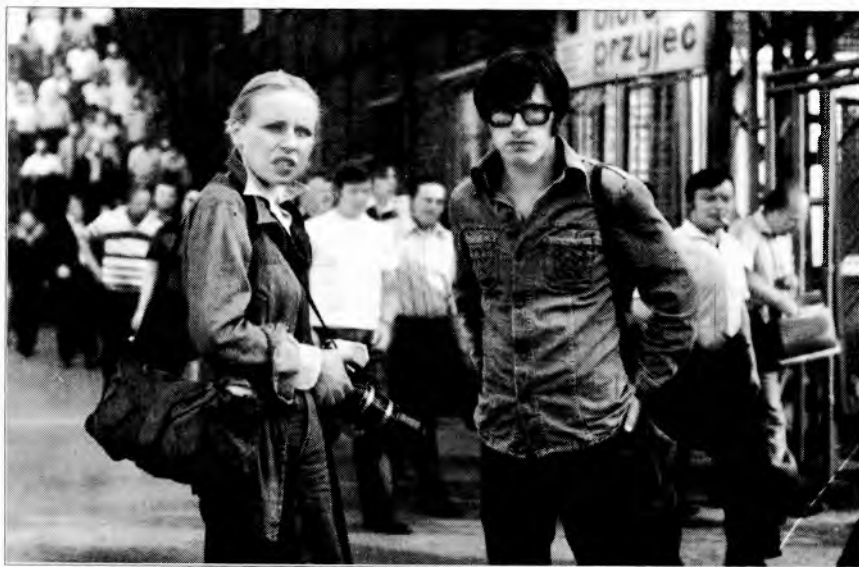
Sztuka lat siedemdziesiątych dokonywała rewizji mitów stalinowskich. Tematem jej stał się *świat nie przedstawiony, fasady i tyły*³ propagandy powojennej. *Śmiech tamtej epoki słychać w reportażach Hanny Krall z lat siedemdziesiątych. Pisała o dawnych przodownikach pracy, tych samych, o których później Wiszniewski robił filmy: o Bernardzie Bugdole – górniku-rekordziście i Wandzie Gości- mińskiej – włókniarce*⁴.

Reportaż Hanny Krall *Spokojne niedzielne popołudnie*⁵ przywraca literaturze postać Bernarda Bugdola. Jest to jednak już zupełnie inny bohater. Autorka portretuje codzienność człowieka-symbolu początków PRL-u. Bugdół Hanny Krall ogląda telewizję, hoduje róże. Chętnie prezentuje mundur galowy ozdobiony medalami, pokazuje wycinki prasowe. Mówi niewiele. Historię rodziny od dnia bicia rekordu opowiada żona, Magdalena. Reportaż jest de facto jej monologiem. Krall, dbając o autentyzm i wiarygodność, przytacza słowa bohaterki, rzadko stosuje mowę pozornie zależną. Wątek dotyczący brata – Rudolfa, opowieść jego żony, Róży Marii, umieszcza w nawiasie. Wszystko po to, aby nie zamazać prawdziwego problemu, nie zatrzeć sensu głównego tematu reportażu. Dzięki przyjęciu perspektywy żony „emerytowanego przodownika” konwencjonalny i monumentalny portret robotnika ulega demitologizacji. Hanna Krall zestawia atrybuty przebrzmiałej wielkości (medale, mundur, książki z fotografiami) z przedmiotami i problemami codzienności (plastikowe owoce, kryształ na półeczce, kłopoty z kupieniem maku na wigilijne makówki).

Bohatera demitologizuje również zwyczajność sytuacji narracyjnej. *Bernard Bugdół siedzi w fotelu, ogląda telewizję. Violetta Villas śpiewa, czy warto, czy nie zostanie sama, Magda Bugdołowa robi firankę*⁶. Podaje przepis na makówki i objaśnia reporterce tajemnice szydełkowania. *Zwykle niedzielne popołudnie, gdyby nie korespondent, Bernard by teraz drzemał w fotelu*⁷.

Żal i gorycz brzmią w głosie Bugdołowej: *Gdyby pani przeszła tyle co ja, też by pani nerwowa była. Oglądać się na ulicy za siebie, a jak idzie ktoś, wchodzić szybko do bramy – codziennie przez siedem lat. „To ten, co normą szpanuje” – wołali za nim, bo ludzie nie uświadomieni jeszcze byli i wiadomo, jak zagranica na to patrzyła*⁸. Okazuje się więc, że przeszłość Bugdołów nie była pasmem sukcesów i radości. Sielankowy obraz ich życia, jaki stworzyła propaganda, daleki był od rzeczywistości. Hanna Krall portretuje ludzi, którzy zostali zmanipulowani, których prawdziwe życie zupełnie nie przypominało tego wykreowanego na potrzeby systemu. Okazuje się, że żyli oni w świecie pozorów, których jedyną pozostałością jest dziś mundur galowy, medale, dom i samochód. Odebrano im pozostałością jest dziś mundur galowy, medale, dom i samochód. Odebrano im godność (*Ale honoru nie zwrócili ci, Bernard. A honor dla górnika jest najważniejszy...*⁹), oderwano od znajomych i przyjaciół. *I po co z niego robili bohatera – mówi znowu (...) Magda – Przecie nie prosili my. Przecież mebli my nie mieli, a dzieci były już i nie szło zarobić...*¹⁰ Hanna Krall dokonuje podwójnej demitologizacji robotnika-przodownika: odsłania kulisy idealizowanej przeszłości, ukazuje współczesność człowieka zniszczonego przez propagandę i fałszywy mit.

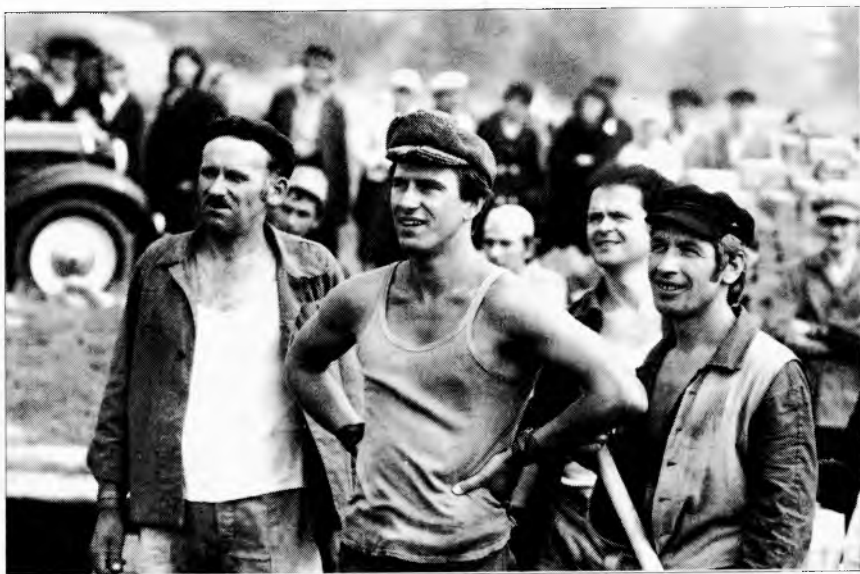
Podobne zamierzenie leży również u podstaw utworów Wojciecha Wiszniewskiego: *Wanda Gości mińska – włókniarzka* (1975) i *Opowieść o człowieku, któ-*



Człowiek z marmuru, reż. Andrzej Wajda (1977)

ry wykonał 552% normy (1973). W *Opowieści*, która jest swego rodzaju adaptacją tekstu Hanny Krall, powraca postać Bugdoła. Wiszniewski, podobnie jak Krall, konfrontuje mit z rzeczywistością. Dzięki wyostreniu kontrastu pomiędzy światem propagandy a codziennością uzyskuje efekt gorzkiej ironii, która nie uderza jednak w samego bohatera, ale w kreację – istotę spreparowanego mitu.

„Świat poza prawdą i fałszem” stworzony przez język propagandowy był niekiedy zestawiony z faktycznym życiem społecznym. Zniewolenie języka, kultury stało się tematem twórczości Wojciecha Wiszniewskiego¹¹. *Opowieść*, film o Wandzie Gościmińskiej, *Elementarz*, *Stolarz* odsłaniają mechanizmy propagandy jako jednego z najbardziej przerażających demonów historii. Bohaterem twórczości Wiszniewskiego jest zatem człowiek uwikłany w historię: *Drugim motywem* (obok problemu rozdźwięku pomiędzy życiem codziennym a życiem na pokaz – K.M.), któremu poświęcił wiele swoich filmów, jest badanie relacji jednostki – historia, a raczej próba określenia miejsca człowieka w „młynie” historii¹². W obrazach Wiszniewskiego historia jest siłą potężną, porywającą jednostki. W związku z tym powraca w jego filmach temat zniewolenia umysłu. W opowieści o Bernardzie Bugdole przedstawia Wiszniewski ów specyficzny stan świadomości *hominis sovietici*. Pokazuje, jak głęboko ideologia przenika do języka, jak zakorzeniona jest w sposobie myślenia człowieka. Kulminacyjnym momentem *Opowieści* jest scena rozmowy z dziennikarzem, w której wypytuje on Bugdoła o cel i sens bicia rekordów, przekraczania norm. Przodownik potwierdza słuszność ekonomiczną i wartość edukacyjną współzawodnictwa. Bugdoł przemawia również w wielu innych momentach filmu silnie sformalizowanym językiem propagandy. Posługuje się nim także Wanda Gościmińska¹³. Wypowiedzi Bernarda są konfrontowane z wyrazem jego twarzy. Długi wywiad sfilmowany w jednym ujęciu, w którym widzimy tył głowy dziennikarza i naznaczoną



Człowiek z marmuru, reż. Andrzej Wajda (1977)

cierpieniem, zmęczoną twarz bohatera. Rodzi się dysonans pomiędzy wymową tych ujęć a znaczeniem monumentalizujących (ujęcia z dołu) przedstawień jego sylwetki. Bohater *przed kamerą broni ideałów swojej młodości, a Wiszniewski filmuje go na modłę dawnych kronik, w hieratycznych, posągowych ujęciach, pozwalając mu pobyć znowu tamtym bohaterem*¹⁴.

Film Wiszniewskiego jest pełen kontrastowych zestawień, które stają się ostrym oskarżeniem ludzi kreujących system, stwarzających żywe posągi na potrzeby propagandy. W wymiarze uniwersalnym jest oskarżeniem tych, którzy nie szanują najwyższej wartości – ludzkiego życia i godności. Zdaniem autora obowiązkiem moralnym artysty jest atakowanie *sfer milczenia*, podejmowanie *tematów tabu*, odkrywanie prawdy o człowieku wobec historii¹⁵.

Wiszniewski pełnymi garściami czerpie z utworu Krall. Dominantą kompozycyjną jego filmu jest konfrontacja codzienności z mitycznym wizerunkiem bohatera. Idąc tropem opowieści reporterki, pokazując żonę Bugdola (jej monolog nie staje się jednak podstawą narracji filmu), kryształ, sztuczne owoce, mundur, książkę, fragment kroniki filmowej, medale. Wprowadza także postać brata Bugdola i jego żony. Tak jak u Hanny Krall ich historia staje się jedynie szkicem, kontrapunktowym tłem narracji o Bernardzie. Niektóre wypowiedzi bohaterów filmu Wiszniewskiego są wręcz cytatami z reportażu autorki *Sześciu odcieni bieli*. Reżyser jednak wzmacnia poczucie nieprzystawalności oficjalnego wizerunku górnika do obrazu jego życia codziennego, ukazuje przepaść dzielącą życie oficjalne od prywatnego.

Lejtmotywyw filmu w warstwie obrazu jest rzeźba umieszczona przed Pałacem Kultury, przedstawiająca Bernarda Bugdola. W warstwie dźwięku podobny status został przypisany pieśni masowej *Tysiące rąk, miliony rąk*. Wiszniewski pokazuje ludzi kochających formy. Stara się uchwycić moment, w którym ujawniają one sztuczność i ulegają rozpadowi¹⁶. Już w pierwszych ujęciach zestawia

tył głowy monumentalnego posągu z głową bohatera. Jest to moment kluczowy dla rozumienia *Opowieści*. Nie tylko bowiem stanowi syntezę sytuacji egzystencjalnej bohatera, który balansował na cienkiej granicy pomiędzy prawdą a mistyfikacją, ale ukazuje również słabość człowieka nieświadomego, ofiary odwróconej plecami do świata.

Film zamykają sceny przedstawiające Bugdola przed kamerami. Po raz kolejny oglądamy twarz bohatera w wielkim zbliżeniu. Obraz zostaje zmultiplikowany – rozmowa z Bugdolem jest rejestrowana przez kilka kamer, widzimy go w kilku monitorach. W warstwie dźwiękowej ujęciom tym towarzyszy zredukowana, zbudowana z monotonicznie powracających dźwięków muzyki orkiestry górniczej. Wcześniej widzimy przodownika porzuconego przez twórców, stojącego samotnie na chodniku. Sceny te przeradzają się w pytanie o rolę zideologizowanej sztuki socrealistycznej, o znaczenie środków masowego przekazu w preparowaniu mitów. Wiszniewski zdaje się zastanawiać nad odpowiedzialnością twórcy przed bohaterem i odbiorcą.

„Dekonstrukcja” mitu

Na pytania Wojciecha Wiszniewskiego odpowiada Andrzej Wajda filmem *Człowiek z marmuru* (1977). W jednym z oficjalnych wywiadów Wajda przyznał zresztą, że film o Birkucie powstał z inspiracji utworem Wiszniewskiego. Mit Bugdola, mit Gościłińskiej, mit Birkuta – to trzy realizacje tego samego dyskursu mitycznego¹⁷. Podobnie jak Wiszniewski, Wajda odślania mechanizmy propagandy. W autotematycznym *Człowieku z marmuru* głównym problemem staje się, w moim przekonaniu, zniewolenie sztuki. Jest ono oczywistą konsekwencją zniewolenia umysłu. Ironia zawarta w sposobie przedstawiania świata łączy utwory Wiszniewskiego i Wajdy¹⁸. Jej funkcją jest zaś demystyfikacja i demitologizacja.

Konfrontując utajnioną dotąd sferę prywatności ze sferą życia publicznego, twórcy odślaniają prawdę o bohaterze. Odkrywają kontrasty i przepaście. Agnieszka, bohaterka *Człowieka z marmuru*, uznawana niekiedy za alter ego Andrzeja Wajdy, dociera do prawdy, przedzierając się i demaskując mity, których bohaterem i ofiarą stał się Birkut. Z filmu Burskiego, z kronik, z plakatów wyłania się wizerunek murarza-przodownika, bohatera komunistycznego. Obraz ten wzmacniają, pojawiające się w filmie wielokrotnie, pieśni masowe, które „kłócą się” z nowoczesnością drugiego wątku muzycznego. Ale i on pełni funkcje propagandowe. Muzyka ta znana była bowiem ówczesnemu widzowi z telewizyjnych felietonów o budowie Huty „Katowice”, o entuzjazmie budowniczych. Demystyfikacji podlega zatem nie tylko propaganda lat pięćdziesiątych, ale i propaganda sukcesu lat siedemdziesiątych¹⁹.

Agnieszka dociera w swoim dziennikarskim śledztwie do niemych materiałów, które nigdy nie weszły do filmu Burskiego o Birkucie (*Oni budują nasze szczęście*), do niedokończonych opowieści reżysera zatytułowanej *Początek miasta*, do odłożonego na półki odcinka PKF. Rozmawia ze świadkami epoki. Opowiadane przez nich historie podlegają wizualizacji. Barwne retrospekcje z lat pięćdziesiątych są kolejnym etapem w docieraniu do prawdy. Agnieszkę interesuje bowiem odczarowanie pomnika, który od dawna nie stoi już na cokole. Zapomniana rzeźba przedstawiająca Birkuta leży w magazynie Muzeum Narodowe-

go. W jednej z pierwszych scen filmu młoda reżyserka filmuje kamienny wizerunek bohatera. Ruchliwa kamera z ręki, najazd, zbliżenie na twarz posagu ożywiają go. Od tego momentu rozpoczyna się ostateczna demaskacja mitu przodownika.

Oficjalne życie murarza okazuje się kreacją. Jego idealizm i łatwowierność są bezwzględnie wykorzystane. Birkut i jego bliscy, jak Bugdołowie, stają się ofiarami fałszywego mitu. Nieludzko potraktowani cierpią i pozostają samotni. Wajda dokonuje demontażu idoli²⁰. Kolejne wątki narracyjne, cztery porządki diegetyczne – opowieść o realizacji filmu przez Agnieszkę, retrospekcje z lat pięćdziesiątych, autentyczne kroniki i rekonstrukcje pozornie dokumentalne – unieważniają się wzajemnie. Instancja ostateczna rozstrzygająca o prawdziwości komunikatu znajduje się poza tekstem. Jest nią kompetencja widza, jego doświadczenie²¹. Wajda włącza więc odbiorcę w skomplikowaną grę prawdy i fałszu, jaką jest struktura *Człowieka z marmuru*. Oglądając film, podążamy zatem nie tylko śladem Agnieszki, ale dokonujemy dodatkowych weryfikacji, odwołując się do własnej wiedzy i doświadczenia historycznego. Konsekwencją tej drogi jest zdemaskowanie poszczególnych elementów mitu, jego destrukcja. W filmie Wajdy rozpadowi ulegają poszczególne elementy opowieści o przodowniku, dyskurs mityczny czasów realnego socjalizmu zostaje w tym procesie „zdekonstruowany”. W konsekwencji przestaje istnieć świat zorganizowany na jego podstawie, umierają związane z nim rytuały. Na jego miejsce powstaje nowy mit, tym razem będzie to opowieść o sukcesie lat siedemdziesiątych. Ale i on zostanie wzięty w ironiczny nawias (happy end: wzorcowe ideologiczne małżeństwo intelektualistki Agnieszki z robotnikiem Maciejem Tomczykiem).

O znaczeniach filmu Wajdy, dokumentu Wiszniewskiego i częściowo również reportażu Hanny Krall decyduje obecna w utworach ironia. Jest ona nie tylko cechą struktury, dominantą kompozycyjną tekstów, ale przede wszystkim kategorią etyczną. *Ironia stanowi jeden ze sposobów egzystencjalnego przywrócenia wartości, sposób, z którego korzystamy, aby uczynić świat zrozumiałym w sytuacji, w której zawodzi nas sposób rozumienia poprzednio proponowany*²². Ostatecznie żaden nowy fałszywy mit nie rodzi się na zgłiszczach. W autotematycznym *Człowieku z marmuru* nie zobaczymy filmu Agnieszki, efektu jej pracy²³. Okazuje się więc, że podobieństwo trzech tekstów, będących realizacją tego samego dyskursu mitycznego, nie ogranicza się do zbieżności tematów i rekwizytów świata przedstawionego. Ich autorzy odwołują się do podobnych rozwiązań konstrukcyjnych, strukturalnych. Warto jednak pamiętać, że są to utwory odrębne i odmienne. Film Wiszniewskiego i reportaż Hanny Krall łączy bezpośredni związek genetyczny: *Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy jest adaptacją Spokojnego niedzielnego popołudnia. Człowiek z marmuru* wyrósł z inspiracji filmem Wiszniewskiego. Twórcy posługują się jednak innym medium (literatura, film dokumentalny i film fabularny), operują całkowicie różnymi stylami: od lakoniczności Hanny Krall, po kreacyjność Wojciecha Wiszniewskiego i hybrydyczność Andrzeja Wajdy. Każdy z tych utworów może być jednak odczytywany jako rozwinięcie strukturalne poprzedniego. Zależność między nimi nie opiera się bowiem wyłącznie na zasadzie analogii, ma przede wszystkim charakter ewolucyjny.

- ¹ M. Głowiński, *Mit*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński. Wrocław 1998, s. 314.
- ² Tytuły książek opublikowanych w tej serii podaje H. Krall, *Spokojne niedzielne popołudnie*, w: tegoż, *Sześć odcieni bieli*, Warszawa 1978, s. 26. Cytat również pochodzi z utworu Hanny Krall.
- ³ W ten sposób Tadeusz Sobolewski określa temat sztuki lat siedemdziesiątych. T. Sobolewski, *Robotnik schodzi z plakatu*, w: tegoż, *Dziecko Peerelu. Dziennik. Esej*, Warszawa 2000, s. 113.
- ⁴ Tamże, s. 115.
- ⁵ H. Krall, *Sześć odcieni bieli*, Warszawa 1978.
- ⁶ Tamże, s. 25.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże, s. 27.
- ⁹ Tamże, s. 28.
- ¹⁰ Tamże, s. 31.
- ¹¹ M. Salska-Kaca, *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Łódź 1995, s. 78.
- ¹² J. Armata, *Elementarz. O filmach Wojciecha Wiszniewskiego*, „Film” 1988, nr 30.
- ¹³ Odślonięcie mechanizmów nowomowy jest zasadniczym tematem filmu *Wanda Gościńska – włóknarka*. W *Opowieści* jest jednym z istotnych komponentów wizerunku postaci.
- ¹⁴ T. Sobolewski, dz. cyt., s. 117.
- ¹⁵ W. Wiszniewski, *Zbyt wiele celów pozornych*, „Kino” 1980, nr 3.
- ¹⁶ T. Sobolewski, dz. cyt., s. 118.
- ¹⁷ Różni je oczywiście podstawa ontologiczna. Bugdół i Gościńska są bowiem autentycznymi ludźmi, którzy zostali sportretowani przez Wiszniewskiego. Wajda zaś stworzył bohatera fikcyjnego, choć typowego.
- ¹⁸ O ironii w *Człowieku z marmuru* szerzej pisze W. Godzic, *Metafora polityczna – „Człowiek z marmuru”*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczki, Katowice 1984.
- ¹⁹ O roli muzyki w filmie Andrzeja Wajdy pisze I. Sowińska-Rammel, *Emocjonalna i ideologiczna funkcja muzyki w „Człowieku z marmuru” Andrzeja Wajdy*, w: tamże.
- ²⁰ Określenie Barthelemy’ego Amenguala, *Demaskowanie mitologii*, tłum. G. Stryszowska, „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15-16.
- ²¹ W. Godzic, dz. cyt.
- ²² J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, w: *Znak, styl, konwencja*, red. i tłum. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 183.
- ²³ O paradoksalności braku filmu Agnieszki w *Człowieku z marmuru* pisze P. Lis, *Człowiek z marmuru – inne kino Wajdy*, w: *Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1985.