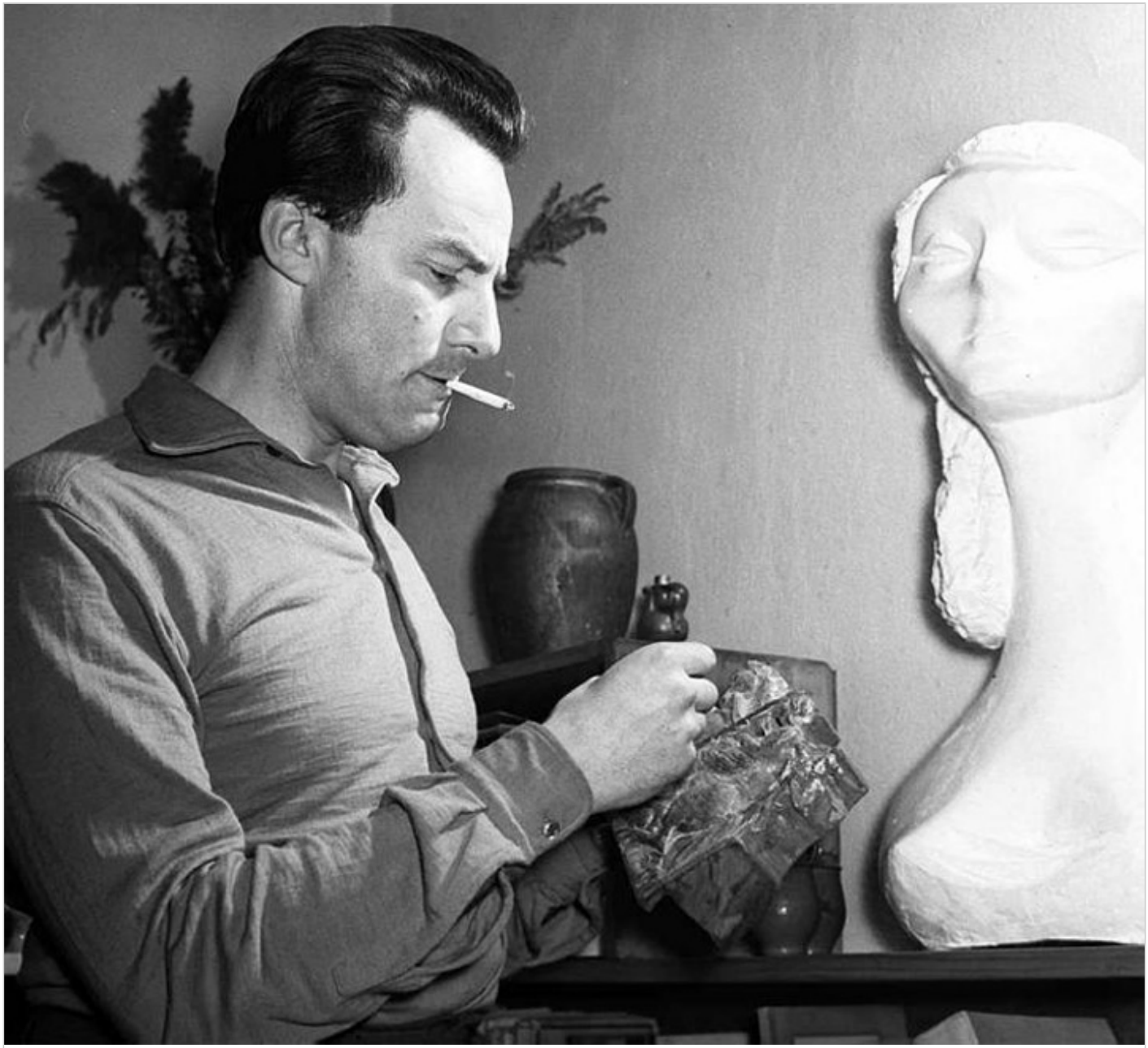
Przeciwko patosowi. Andrzej Munk (1921-1961).

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Andrzej Munk urodził się w Krakowie, ale do dziś nie wiadomo z całą pewnością kiedy, ponieważ w różnych dokumentach on sam podawał różne daty. Przyjmuje się, że był to 16 października 1921 r. W czerwcu 1939 roku ukończył Gimnazjum w Krakowie. W czasie wojny trafił do Warszawy. Walczył w Powstaniu Warszawskim. Po wojnie pracował w różnych miejscach, jako technik budowlany, robotnik w Monopolu Tytoniowym w Mogile, dozorca kolejki na Kasprowy Wierch. Swoją edukację rozpoczął od studiów na wydziale architektury Politechniki Warszawskiej i prawa na Uniwersytecie Warszawskim. Zmienił jednak swoje zainteresowania i w 1951 roku ukończył Państwową Wyższą Szkołę Filmową w Łodzi, wydział operatorski, a następnie reżyserski. W latach 1948-52 był członkiem PZPR. W 1952 r.

został z niej usunięty za zachowanie „niegodne członka partii”. W latach 1950-55 pracował w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, najpierw jako operator Polskiej Kroniki Filmowej, potem jako reżyser filmów dokumentalnych. W 1959 r. otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski. W latach 1957-61 był wykładowcą w łódzkiej szkole filmowej.

Zginął w wypadku samochodowym, 20 września 1961 r. Od 1965 r. łódzka PWSFTViT przyznaje nagrodę jego imienia dla najlepszego debiutanta roku.



Andrzej Munk, fot. film.org.pl

Tragiczny wypadek zdarzył się pod Łowiczem. Andrzej Munk jechał Fiatem 600 z Krakowa przez Łódź do Warszawy. Podobno był złym, nieuważnym kierowcą, czasami siadał za kierownicą po alkoholu. Ale nie to było przyczyną wypadku. Na skrzyżowaniu w kształcie litery „T” zatrzymał się kierowca Stara 20. Jadł pestki

od słonecznika, nazbierały mu się łupiny, stanął na chwilę, wyrzucił i nie patrząc w bok ruszył dalej. Nie zauważył „malucha” i uderzył w bok od strony kierowcy. Samochód Andrzeja Munka przekoziołkował, reżyser trafił do szpitala w Łowiczu. Był przytomny, rozmawiał z żoną i przyjaciółmi. Nikomu wtedy nie przyszło do głowy, że za kilka godzin nie będzie żył.

Koledzy, przyjaciele i współpracownicy pamiętają go, jako człowieka obdarzonego wyjątkową charyzmą, ale też trudnego w kontaktach, pełnego niepokojów i sprzeczności. Raz prowadził bujne życie towarzyskie, smakował je, delektując się każdą niemal chwilą, bawił się, przebierał np. za własnego brata, którego nie miał, a innym razem wpadał w ciężkie psychiczne zapaści, izolował się, pił przez dwa-trzy tygodnie.

Scenarzysta Jerzy Zawieyski opowiadał potem o współpracy z reżyserem:

> Rozmowy z Munkiem były trudne, jakby się błądziło wśród ciemności. Było tak dlatego, że Munk z wysiłkiem formułował swoje myśli, niepewny ani siebie, ani tematu, który rozwijał. Śmiem twierdzić, że w większym stopniu, niż zdarza się to u każdego artysty, pożerał go demon zwątpienia. Popadał często w depresje, z której wydobywał

> się z trudem. Łamał się w sobie, trapiony przez nadmierną autokrytykę i wyczulone sumienie artystyczne.

Inaczej go pamięta Andrzej Krakowski syn dyrektora zespołu filmowego „Kamera”:

> Był człowiekiem niezwykle spokojnym, ciepłym. Być może przeżycia wojenne o tym zadecydowały, powracające pytanie, „dlaczego właśnie ja przeżyłem – dlaczego akurat ja”. Potrafił usiąść i nagle zamyślić się – odpłynąć. Mówił wolno. Ale potrafił być też energiczny. Był lekko zezowaty, czego nie widać na zdjęciach, szatyn. Kiedy go poznałem, był młody. Jego żona Joanna wyglądała jak Madonna. Miała piękne, długie, ciemne kasztanowe włosy i ascetyczną twarz. Bił od niej niesamowity spokój.



Andrzej Munk, fot. Filmoteka Narodowa.

Andrzej Munk należał do grupy młodych reżyserów tworzących w zespole filmowym KAMERA. W tym zespole powstały pierwsze filmy Andrzeja Wajdy, Jerzego Skolimowskiego, Romana Polańskiego, Wojciecha Hasa, Bohdana Poręby, Jakuba Morgernsterna. Powstały wówczas tak wybitne filmy, jak *Pokolenie*, *Kanał*, *Popiół i diament* Wajdy, *Baza ludzi umarłych* (wg opowiadania Marka Hłaski) Petelskiego czy *Nóż w wodzie* Polańskiego. To powojenne pokolenie młodych reżyserów wykreowało nurt w polskim kinie, który z całą siłą ujawnił się dopiero po 1956 r. Wojenne rozrachunki z punktu widzenia

jednostki, różne motywy działania i różne racje to główna tematyka filmowa tego okresu. Podejmowanie polemiki z mitem bohaterstwa, to rys charakterystyczny nowego polskiego kina.

> Filmowcy wtedy byli małą, bardzo ekskluzywną grupą ludzi – wspomina Andrzej Krakowski. – Każdy czuł się półbogiem, nawet jak był asystentem reżysera. Tego uczono chyba w szkole filmowej. Każdy z nich miał poczucie misji, bo było to pokolenie, które przeżyło wojnę. Ci ludzie przeszli straszliwe zawirowania. Być może dlatego ich poszukiwania twórcze były dużo głębsze i prawdziwsze niż ich następców. Poczucie misji, jaką mieli do spełnienia, było na pewno dużo silniejsze niż wśród późniejszego pokolenia, które zrobiło się szalenie komercyjne. W gruncie rzeczy dzisiaj liczą się tylko pieniądze. Ocena filmu jest wyłącznie oparta na tym, ile zarobił. Lata formowania się pod okupacją, ukrywania się, udawania kogoś innego, życia cudzym życiem, to musiało szalenie zaważyć na nich wszystkich.

Andrzej Munk na początku swojej kariery realizował fabularyzowane reportaże. (*Niedzielny poranek*, 1955, nagrody w Edynburgu i Mannheim. *Spacerek staromiejski*, 1958, nagrody w Wenecji i Oberhausen i in.). W 1955 r. powstał pierwszy film fabularny “Błękitny krzyż” (nagrody w Wenecji i Trento), w 1957 r. “Człowiek na torze” (nagroda w Karlowych Warach, Syrena

Warszawska), w 1958 r. “Eroica” (Grand Prix i Nagroda FIPRESCI w Mar del Plata, Syrena Warszawska), w 1960 r. “Zezowate szczęście”, w 1961 r. nie ukończona “Pasażerka” (nagroda FIPRESCI w Cannes, Nagroda Stowarzyszenia Dziennikarzy Włoskich w Wenecji, Syrena Warszawska).

Reżyser w epoce, w której przyszło mu żyć i tworzyć, każdy wycinek historii i każde ludzkie działanie poddawał osądowi, patrzył na elementy filmowej fabuły z różnych punktów widzenia. Stąd dramaturgię jego filmów określono dramaturgią sądowej rozprawy. Zderzenie odmiennych wersji tych samych wydarzeń, różne sposoby pojmowania heroizmu, łączenie komizmu i tragizmu, łamanie różnych konwencji, poddawanie bohaterów różnego rodzaju próbom , to stałe elementy jego filmów.

> Moim zdaniem – pisał w roku 1959 – dramaturgia kina współczesnego zmierzać winna w kierunku pogłębiania tematu dzieła, nasycania go jednostkowymi obserwacjami, tak by stworzone w ten sposób wartości intelektualne mogły zastąpić reguły kompozycyjne dramaturgii klasycznej.

Na gruncie polskiego kina pełnego symboliki i metafor, był to program nowatorski. W filmach Munka nie ornamentyka lecz sama filmowa struktura odgrywała największą rolę. Jego filmowy

język był niezwykle oszczędny i powściągliwy w pokazywaniu emocji. Najczęściej posługiwał się długimi ujęciami i stosował wielopłaszczyznową narrację. Unikał symboli. Twierdził, że nie chce manipulować uczuciami widowni, tylko chce pozostawić jej wolność wyboru. W 1959 roku napisał: "Jeśli film nie pozostawi śladu w umyśle, jest dziełem bezwartościowym".

W tych kilku filmach, które zrealizował widać było jego rozwój, dostrzeganie ciągle nowych elementów rzeczywistości. Przerwanej "Pasażerki" nikt nie chciał dokończyć, obawiano się, że nie uda się odtworzyć tego niepowtarzalnego, niedopowiedzianego, oszczędnego w środkach klimatu.

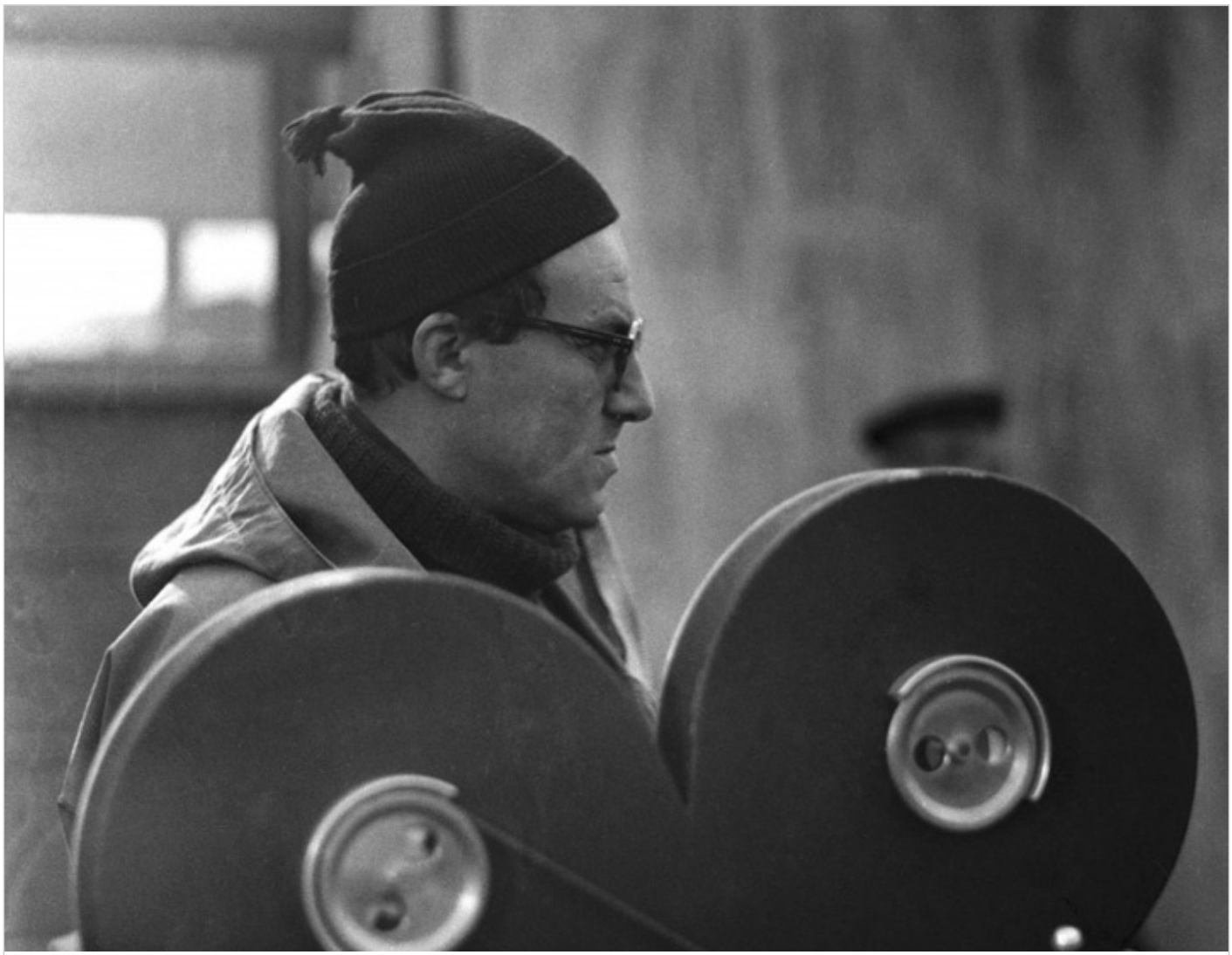
> Parę osób się za dokończenie zabierało – wspomina Andrzej Krakowski. – Najpierw Andrzej Brzozowski, który był drugim reżyserem, ale minister się nie zgodził, bo Andrzej nie miał debiutu. Potem za *Pasażerkę* wziął się Wajda, ale zrezygnował. Następnie miał ją robić Skolimowski; też nie. Odbyły się rozmowy z Konwickim – też nie. I w końcu film ukończył Witek Lesiewicz – jedyna osoba, która powinna to zrobić, najbliższy przyjaciel. On to zrobił praktycznie tak, jakby Andrzej to zrobił. Jest dużo stop-klatek – zatrzymanych zdjęć w tym filmie, bo materiał został niemiłosiernie posiekany przez tych, którzy mieli go skończyć. Każdy, kto się zabierał za pracę, robił nową wersję, przycinał, przycinał,

> aż nie było już z czego montować.
>
> *Pasażerka* była bardzo trudnym filmem do zrealizowania – wspomina dalej syn dyrektora zespołu "Kamera" . – Trudne do załatwienia było to, że akcja dzieje się na statku. Ekipa musiała popłynąć Batorym – do Leningradu. Trzeba było wszystkich zakwaterować, dostać pozwolenia na wyjazd i jeszcze Rosjan przekonać, żeby ich wpuścili. A Rosjanie bali się kamer! Pamiętajmy, że to był początek lat sześćdziesiątych.
>
> Mój ojciec miał bogatą przeszłość polityczną, do filmu przyszedł po reformie polskiej kinematografii w 1957 roku, kiedy wyszedł z rządu. Ale wcześniej przez parę miesięcy siedział w celi z Gomułką. I teraz był jedynym polskim producentem, który mógł do Gomułki zadzwonić i powiedzieć: „Wiesław, ja chcę, żeby ten film przepchnąć".

Filmy Andrzeja Munka przeszły do historii polskiej kinematografii, reżyser nakreślił w nich inne niż dotychczasowe spojrzenie na wojenną i powojenną rzeczywistość, podjął się dyskusji na temat wartości, człowieczeństwa, zrewidował narodowe symbole. Rzucił na szalę życie i piękno idei. Mimo niewielkiego dorobku filmowego, przerwanego tragicznym wypadkiem, krytycy filmowi zaliczają go do grona wybitnych

reżyserów swojej epoki, współtworzącego powojenne europejskie kino.

–



Andrzej Munk, fot. Studio Filmowe KADR.

FILMY:

“Błękitny krzyż” to film paradokumentalny, rekonstruujący

akcję GOPR, niosącego pomoc partyzantom podczas wojny. Na początku filmu pojawia się tekst: „Historia tej wyprawy jest historią prawdziwą. Drobne zmiany, jakie autorzy wprowadzili w tok opowiadania, nie zmieniają w niczym istotnym jego biegu ani sensu. Wśród postaci występujących w filmie spotykamy autentycznych bohaterów owego zdarzenia. Im właśnie autorzy poświęcają ten film – górskim partyzantom lat wojny i Ratownikom Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego – ludziom Błękitnego Krzyża”.

W filmie wystąpili uczestnicy historycznej akcji. Zimą 1945 roku do ukrytego w górach partyzanckiego szpitala przedostają się ratownicy zakopiańskiego pogotowia górskiego i dokonują bohaterskiego wyczynu przeniesienia rannych i chorych ludzi przez dwa łańcuchy górskie i przez linie niemieckich posterunków.

”**Człowiek na torze”** to dramat psychologiczny. Jest historią doświadczonego maszynisty, usuniętego z pracy pod urojonym zarzutem sabotowania nowych metod pracy. Komisja ma zbadać przyczyny tragicznego wypadku: pod koła pociągu dostał się stary maszynista Orzechowski. Najpierw zeznaje zawiadowca stacji, Tuszka – człowiek bezwzględny, który starał się wprowadzić nowe metody pracy i drastyczną oszczędność paliwa. Orzechowski nie chciał się temu podporządkować. W końcu zawiadowca zwolnił Orzechowskiego z pracy, teraz zaś

sugeruje, że stary przedwojenny maszynista był wrogiem i sabotażystą. Zgasił światło w semaforze, bo chciał wykoleić pociąg. Zeznania młodego Zapory, który prowadził ów pociąg, a uprzednio był pomocnikiem Orzechowskiego, zaprzeczają temu. Orzechowski był bardzo wymagającym, trudnym we współżyciu, ale świetnym fachowcem i uczciwym człowiekiem. Okazuje się jednak, że światło zgasło, ponieważ dróżnik Sałata -pijak i krętacz – nie nalał nafty do jednej z lamp. Orzechowski, który to zauważył, a wiedział, że na torze trwają roboty, nie widząc innego wyjścia rzucił się pod koła, by ratować załogę i pasażerów.

“Eroica. Symfonia bohaterska w dwóch częściach” jest filmem o mitologizowaniu wojennej przeszłości. Składa się z dwóch luźno ze sobą związanych tematycznie nowel. Część pierwsza opowiada o warszawskim cwaniaku Dzidziusiu, który przypadkowo wciągnięty w Powstanie Warszawskie zdobywa się na czyn bohaterski, choć właściwie niepotrzebny. Akcja drugiego opowiadania rozgrywa się w niemieckim oflagu i po raz pierwszy przedstawiono w niej życie polskich oficerów w obozie jenieckim w czasie ostatniej wojny. Do legendy urasta tu ucieczka por. Zawistowskiego. Tylko najbardziej wtajemniczeni wiedzą, że cały czas jest on w obozie – ukryty w przewodzie wentylacyjnym. Mimo starań i opieki kolegów bohater umiera – z zimna i samotności. A wszystko po to, by zachować legendę, która podtrzymywała na duchu wszystkich stłoczonych w obozie

żołnierzy.

Munk zapożyczył tytuł filmu od III Symfonii Es-dur Ludwiga van Beethovena. Beethovenowska „Eroica" składa się z trzech części. Pierwotnie Munk swoją filmową „Eroicę" również chciał zbudować z trzech, luźno ze sobą związanych części. Pierwszej części, już po zmontowaniu, Munk nie włączył do całości filmu. Uznał ją za nieudaną artystycznie. Ostatecznie więc podtytuł „Eroiki" brzmi „Symfonia bohaterska w dwóch częściach".

"Zezowate szczęście" to pełna ironii komedia.

„…powoli zaczynam rozumieć impulsy, które kierowały moim postępowaniem. Otóż chyba zawsze usiłowałem, całkiem nieświadomie, przystroić się w szaty uznanego przez opinię bohatera danego historycznego okresu. W życiu dziecka był nim harcerz, później podchorąży, wreszcie konspirator… Wszystkie te etapy przebiegłem w bezowocnej pogoni za życiowym powodzeniem. Czy mogłem przypuszczać, że wszędzie czeka mnie nieuchronna klęska?…" – tak podsumował swoje pechowe życie główny bohater opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego „Sześć wcieleń Jana Piszczyka". Nowela ta stała się kanwą scenariusza do „Zezowatego szczęścia". Film ten jest udanym połączeniem różnych stylów i poetyk. Krytycy znaleźli w dziele Munka zjadliwą ironię, groteskę, elementy czysto komediowe i dramatyczne oraz cechy powiastki filozoficznej. W warstwie

fabularnej film Munka stanowi studium postawy obecnej w każdej epoce i w każdym społeczeństwie. „Zezowate szczęście" opowiada w groteskowo – karykaturalnym ujęciu losy pechowca, który – w różnych warunkach na przestrzeni dwudziestu lat – usiłuje przypodobać się aktualnym władzom. Wszelkie te próby „dobrze widzianych" metamorfoz kończą się fiaskiem: Piszczyk pozostaje antybohaterem – kolejnych bezkrytycznych „przemian" dokonuje zawsze za późno. Piszczyk chce za wszelką cenę dostosować się do wymagań aktualnej sytuacji politycznej, lecz z różnych powodów mu się to nie udaje. Pragnie być wzorowym harcerzem, ale kompromituje się na defiladzie. We wrześniu 1939 roku przymierza wymarzony mundur podchorążego i w nim trafia do oflagu, gdzie po pewnym czasie zostaje zdemaskowany i uznany za szpiega. Podobny los czeka go w organizacji podziemnej. Po wojnie robi oszałamiającą karierę, wcielając w życie, dosłownie i bezmyślnie, aktualne hasła i zarządzenia. Jest mistrzem sprawozdawczości, wzorem służalczego biurokraty. Ale antypaństwowe zdanie wypisane w ubikacji jego charakterem pisma strąca go z piedestału. Piszczyk trafia do więzienia, z którego, doświadczony boleśnie i zrezygnowany, nie chce zresztą wyjść na wolność.

"Pasażerka" – to psychologiczny film wojenny. Akcja filmu rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasowych: współcześnie i – w obszernych partiach retrospektywnych – podczas wojny, w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu. Śmierć reżysera

przerwała zdjęcia. Munk zdążył zrealizować tylko tę drugą, retrospektywną część, a właściwie zbiór scen, które miały być przeplecione z partiami rozgrywającymi się współcześnie na pokładzie transatlantyckiego statku pasażerskiego. Po śmierci Munka żaden z jego kolegów nie zdecydował się dokończyć za niego dzieła. Podjęto natomiast próbę scalenia, powiązania gotowych już fragmentów w jednorodną całość. Zadanie to wykonał bliski współpracownik Munka, Witold Lesiewicz. Komentarz objaśniający zamysł całości przygotował Wiktor Woroszylski. Film wszedł na ekrany w 1963 r., budząc duże zainteresowanie. Do dziś „Pasażerka" pozostaje najbardziej chyba znanym poza granicami kraju i najwyżej cenionym filmem tego twórcy. Przedstawiony w filmie świat obozów koncentracyjnych, a co za tym idzie spojrzenie na faszyzm, jest w całości dziełem Munka: zarysowany oszczędnymi środkami, pozbawiony scen szczególnie jaskrawych, szokujących okrucieństwem. Reżyser przypisuje zbrodnię raczej systemowi hitlerowskiemu niż intencjom jednostek. Dziwny i niejednoznaczny w jego ujęciu jest także związek między bohaterkami – esesmanką Lizą i jej krnąbrną pupilką Martą. Wyjaśnienie mogła zapewne przynieść część współczesna: konfrontacja kata i ofiary po latach, ale ta część nie zdążyła już powstać. W tłumie turystów zapełniających pokład transatlantyckiego statku znajduje się niemieckie małżeństwo, Walter i Liza. Oboje niewiele wiedzą o swej przeszłości, ale tworzą harmonijny związek. W jednym z portów, do których

zawijają podczas rejsu, na statek wsiada kobieta, która przypomina Lizie kogoś, kogo poznała przed laty, służąc w kobiecych formacjach SS w Oświęcimiu. Falą wspomnień wraca do Lizy obozowa przeszłość, a wraz z nią pamięć o jednej z więźniarek, na której Liza wypróbowywała esesmańskie metody „wychowawcze". Ale Marta, bo tak nazywała się więźniarka, nie dała się złamać. Wydawało się, że zginęła.

"**Ostatnie zdjęcie"** Andrzeja Brzozowskiego to film o realizacji oświęcimskich obrazów "Pasażerki".