Mateusz Werner: Kino moralnego niepokoju dawało widzom poczucie, że nie są osamotnieni w niechęci do władzy

Film stał się wyłomem w murze kłamstwa. Metoda podstawiania lustra była pewną strategią artystyczną. Nie lustracją, lecz weryfikacją, a nawet bardziej falsyfikacją rzeczywistości - mówi Mateusz Werner w „Teologii Politycznej Co Tydzień": Kultura na polskim TOR-ze.

Natalia Szerszeń (Teologia Polityczna): „Kino moralnego niepokoju" było nurtem społecznie i politycznie zaangażowanym. Czy ten silny związek z rzeczywistością PRL lat 70. ograniczał w jakiś sposób kreację artystyczną filmów powstałych w tym nurcie?

Mateusz Werner (filozof, eseista, krytyk filmowy): Pogląd, że wszelkie ograniczenie w sztuce jest tłumieniem wolności artystycznej i stanowi przeszkodę w twórczości, to skrajne i niezbyt mądre stanowisko. Wynika z maksymalizmu poetyki awangardowej, definiującej sztukę jako niczym nieskrępowaną ekspresję indywidualnej woli twórcy. Jest to radykalna perspektywa, która oczywiście ma swoją rację bytu, ale nie powinna być punktem odniesienia akurat dla tego nurtu kina. Czym innym jest ograniczenie wolności artystycznej przez cenzurę obyczajową czy polityczną w kraju autorytarnym, albo cenzurę wynikającą z jakichś uwarunkowań rynkowych, preferujących określony rodzaj przekazu, a czym innym ograniczenie wynikające z pewnego zobowiązania, jakie artysta ma wobec uniwersum językowego, aksjologicznego i społecznego. Uniwersum, które sam sobie wybrał i zobowiązania, które sam na siebie nałożył.

W przypadku „kina moralnego niepokoju" mamy właśnie do czynienia z takim poczuciem odpowiedzialności świadomie przyjętej wobec swoich odbiorców. Wymuszała ono na twórcach pewną lojalność wobec własnej

widowni i jej oczekiwań i faktycznie mogło stanowić obciążenie później, gdy rewolucja „Solidarności” wygrała po 1989 roku. Wielu artystów zrzuciło wtedy „płaszcz Konrada”.

Natomiast w połowie lat 70., w czasie apogeum „kina moralnego niepokoju”, to zobowiązanie miało charakter wyzwalający. To była wolność w mówieniu prawdy wbrew ograniczeniom politycznym, cenzuralnym. To było zobowiązanie, które podnosiło artystę w jego własnych oczach, w pewnym sensie go uskrzydlało. Artyści wówczas mogli mówić więcej i głośniej, niż przeciętni ludzie, bo dysponowali językiem metafory, aluzji. Symboliczne znaczenie ma w tym nurcie rozliczenie ze stalinizmem: Wajda w „Człowieku z marmuru” po raz pierwszy dotknął tego wątku, a „Przesłuchanie” Bugajskiego go domknęło. Oba filmy, historycznie rzecz biorąc, są klamrami spinającymi cały nurt.

Przywilej zbliżania się do prawdy w sprawach historycznych, ale też podejmujących krytykę społeczną (co widać wyraźnie w filmach Agnieszki Holland, np. w „Aktorach prowincjonalnych”, ale też w „Barwach ochronnych” Krzysztofa Zanussiego) przysługiwał artystom, w związku z tym rosła ich odpowiedzialność za słowo. Z drugiej strony jednak dawała artystom unikalną i bardzo pożądaną więź z odbiorcą. Filmowcy byli kochani przez swoich widzów, Polacy chodzili na te filmy, ponieważ chcieli zobaczyć prawdę, którą wszyscy przeczuwali, a której nie można było znaleźć w gazetach czy telewizji. To był ważny moment w historii polskiego kina. Mówienie o tej sytuacji jako ograniczeniu dla artystów jest nieporozumieniem. Do tego rodzaju uwikłania filmowcy obecnie tęsknią, chcieliby dziś tworzyć dla wiernej i spragnionej widowni jak wówczas.

Czy można więc rozumieć kino moralnego niepokoju jako formę społecznej lustracji zła i zarazem rehabilitacji moralnej postaw niesłusznie piętnowanych?

Słowa „lustracja” i „rehabilitacja” są niezbyt trafne. Filmy te kształtowane były na zasadzie realizmu, czyli konfrontacji z rzeczywistością. Realizm stanowił podstawowe założenie kultury socjalistycznej i wynikał z poetyki materialistycznej filozofii, oficjalnie

obowiązującej, dlatego „kino moralnego niepokoju” miało żelazne alibi. Wyrastało z doświadczeń dokumentalnych, co widać przede wszystkim w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, chociażby w „Personelu” czy „Amatorze”, ale nie tylko, bo wielu innych reżyserów tego nurtu przeszło szkołę dokumentu. Wytwarzając świat bardzo zbliżony do realnego, sprawdzali w swoich filmach, czy to, co mówią media, oficjalna propaganda sukcesu, ta gierkowska maszyna stworzona przez Janusza Wilhelmiego i Macieja Szczepańskiego – jest prawdą. To podstawienie lustra, zasada realistyczna kina moralnego niepokoju było potężnym ciosem dla władzy — chyba najlepiej widać to w „Amatorze”, którego bohaterem jest właśnie dokumentalista amator. W ten sposób film stał się wyłomem w murze kłamstwa. Metoda konfrontacji z rzeczywistością była świadomą strategią artystyczną. Nie lustracją, lecz weryfikacją, czy nawet falsyfikacją przekazu oficjalnego.

Druga rzecz, to słowo: „moralność” – niepokój moralny bierze się z konfrontacji realnych mechanizmów społecznych, politycznych i ekonomicznych, odwzorowanych przez rzeczywistość filmową, z deklarowanymi przez propagandę i oficjalną ideologię fundamentami aksjologicznymi. Wytwarzało to dysonans poznawczy. W różnych filmach źródłem tych wartości były różne etosy: w przypadku „Barw ochronnych” to był etos akademicki i naukowy, w przypadku „Aktorów prowincjonalnych” — etos artystyczny, ze Stanisławem Wyspiańskim jako punktem odniesienia. W przypadku „Amatora” Kieślowskiego to był etos socjalizmu z ludzką twarzą, czyli obietnicy złożonej społeczeństwu przez komunistów po 1956 roku. Najróżniejsze obszary mogły stać się źródłem wartości, ale za każdym razem te wartości były probierzem realnie odwzorowanych mechanizmów życia w realnym socjalizmie.

Czy język kina moralnego niepokoju jest dla współczesnych odbiorców nadal czytelny?

Dla ludzi, którzy pamiętają PRL, symbole i intencje twórców są pewnie zrozumiałe, ale dla młodzieży niekoniecznie. Problem jednak polega na czymś innym niż żywotność symboliki — rzecz polega na tym, że dyskurs wewnętrzny „kina moralnego niepokoju” stracił swoje podstawy. Z jednej strony, upadł przeciwnik, jakim było dysfunkcjonalne i niemoralne państwo socjalistyczne. Zło przybrało

dziś inną postać, wytworzyło inne mechanizmy i co innego już nas gryzie. Oczywiście, postaci karierowiczów, cwaniaków czy łobuzów są wieczne, ale teraz przebrani są w inne kostiumy, funkcjonują w innych relacjach społecznych itd. A więc, aby to wszystko stało się zrozumiałe, trzeba byłoby to uwspółcześnić, przełożyć na język dzisiejszych realiów.

Z drugiej strony my sami staliśmy się o wiele bardziej cyniczni, przestaliśmy wierzyć w te wartości, na które wówczas z pełną powagą powoływali się artyści. Mam tu na myśli właśnie etos naukowy, etos artystyczny. Artyści przestali wierzyć w sztukę, naukowcy — w naukę, a robotnicy w swoje znaczenie dla świata, w to że są „przewodnią siłą". Po obu stronach równania nastąpiła jakaś zapaść. To powoduje, że gdy dziś oglądamy te filmy, one do nas nie przemawiają, odbieramy je jako muzealne eksponaty.

Czy w takim razie filmy te można interpretować jako pewne świadectwo rozpadu przywołanych wartości? Wydaje się, że stoją one o krok przed postmodernistycznym unieważnieniem stałości pewnych faktów, a z perspektywy czasu, dla współczesnego odbiorcy mogą być takim ostatnim głosem dawnego świata, w którym istniały jeszcze pewne aksjomaty. Czy dialogują one w jakiś sposób z odwieczną formą moralitetu, w którym dobro i zło toczą walkę o człowieka?

Zgadzam się, że filmy te można oglądać w ten sposób, jednak wymaga to od odbiorcy wysokich kompetencji odbioru. Kino jest sztuką, która apeluje bezpośrednio do widza — do jego emocji, doznań, uczuć, więc ma on być od razu uwiedziony, rozśmieszony czy przestraszony. Tymczasem tego rodzaju lektura jest zapośredniczona przez naszą wiedzę historyczną, odbywa się na drodze translacji pewnych symboli i kodów z minionej epoki, z tego martwego dyskursu. Niewielka część widowni jest w stanie to zrobić — są to ludzie pamiętający tamte czasy lub muszą być dobrze wyedukowani, więc jest to specyficzny sposób odczytania. Filmy te nie są raczej świadectwem przemian, lecz głosem z czasów, gdy świat wyglądał inaczej. Inność tamtego czasu właśnie dzięki swej inności mówi nam wiele o naszych czasach.

Gdyby chcieć rozpatrywać kino moralnego niepokoju w kategoriach moralitetu, to byłby moralitet bardzo specyficzny, zamknięty w języku immanencji, nieotwarty na transcendencję, bez odwołania się do porządku wyższego, a więc tak naprawdę już na granicy definicji moralitetu. Co nie znaczy, że brakuje tym filmom aksjologicznego fundamentu. Odwołują się one do porządku moralnego zakotwiczonego w pojęciu humanizmu, za punkt odniesienia przyjmującego dobro człowieka. Wiara w sztukę i jej misję, nauka jako źródło aksjologicznej pewności oraz konkretnych wartości — to również jest obecne w tych filmach.

Twórczość Zanussiego na tle panoramy takich artystów jak Agnieszka Holland, Andrzej Wajda, Wojciech Marczewski, Janusz Kijowski czy Tomasz Zygadło jest wyjątkowa — jako jedyny chyba wprowadza wątek transcendencji jako źródła wartości. Czyni to jednak bardzo dyskretnie, zasłania się symboliką w warstwie muzycznej i ikonograficznej, czytelnej dla wtajemniczonych. Nie dotyczy to raczej filmów takich jak „Bilans kwartalny" czy „Barwy ochronne", lecz pojawia się w filmach wcześniejszych, jak „Struktura kryształu" czy „Iluminacja", które można uznawać za prefigurację kina moralnego niepokoju.

Powiedział Pan, że kino moralnego niepokoju nie odwoływało się raczej do transcendencji. A czy widoczne są w nim odwołania do filozofii, zwłaszcza do ówczesnych nurtów filozoficznych?

Wydaje mi się, że pojęcie sacrum nie organizuje tych wypowiedzi. Dla tych wszystkich filmowców wspólny jest humanizm, który w warstwie deklaracji był osnową socjalizmu, zwłaszcza filozofii socjalizmu z ludzką twarzą w rewizjonistycznym duchu, po '56 roku. Stanowił on punkt odniesienia dla Krzysztofa Kieślowskiego i Agnieszki Holland, być może również dla Janusza Kijowskiego, który jednak traktował go bardziej instrumentalnie.

Humanizm zakłada, że człowiek jest źródłem wartości, a jego dobro i jego krzywda stanowią zagadnienie centralne. „Który skrzywdziłeś człowieka prostego" — pisał Czesław Miłosz. Fraza ta sięga sedna humanizmu istotnego dla kina moralnego niepokoju. W jakimś sensie

wszystkie filmy tego nurtu są pretensją do systemu politycznego, który skrzywdził człowieka i w dodatku właśnie tego, który miał się stać podmiotem procesu historycznego.

Kino moralnego niepokoju jest nazywane także kinem nieufności. Nieufności wobec czego?

Była to nieufność wobec propagandy komunistycznej — sloganów politycznych, wszechobecnych w przestrzeni publicznej haseł, szyldów wymalowanych na dykcie i płótnie olejną farbą, głoszących przyjaźń polsko-radziecką, jedność narodu, miłość do partii. Mieliśmy w to wierzyć. Kino moralnego niepokoju zadawało pytania, jak w tytule filmu Janusza Zaorskiego — „Dziecinne pytania": czy tak faktycznie jest? Kino nie musiało jednak odpowiadać, odpowiedzi każdy udzielał sobie sam, bo była ona w pewien sposób oczywista, i bardzo dla władzy niebezpieczna. Film był wtedy o wiele bliższy doświadczeniu odbiorców niż codzienne media — prasa, radio i telewizja. Kino moralnego niepokoju dawało widzom poczucie, że nie są osamotnieni w swojej niechęci do władzy, że ich rozterki podziela większość.

Z Mateuszem Wernerem rozmawiała Natalia Szerszeń