



in memoriam

Pepel in diamanti

Nina Cvar

# Brezčasna zapuščina Andrzeja Wajde (1926-2016)

## Nesmrtni vitalizem filmske kritike

Nedavno preminuli Andrzej Wajda (letnik 1926), osrednja osebnost poljskega filma in t. i. poljske filmske šole, dobitnik evropske nagrade za življenjsko delo leta 1990 in častnega oskarja desetletje kasneje, je zapustil impresivno dediščino petdesetih filmov, njegov zadnji, *Afterimage* (Powidoki, 2016), pa je nominiran za poljskega tujejezičnega oskarja. Filmski velikan, ki se je v svojih filmih sicer pregovorno ukvarjal s poljsko družbo in njeno zgodovino, je zaradi specifične avtorske govornice vplival na številne domače in tuje ustvarjalke in ustvarjalce, med drugim na Romana Polanskega, Martina Scorseseja in Francisa Forda Coppola.

Mednarodni ugled si je Wajda pridobil že s prvencem *Pokolenje* (Pokolenie, 1955), s katerim je napovedal znamenito vojno trilogijo, ki poleg *Generacije* in *Kanala* (1957) vključuje še film *Pepel in diamanti* (Popiół i diament, 1958), kompleksno študijo poljskega komunizma oziroma komunističnega disidentstva z Zbigniewom Cybulskim v glavni vlogi. Trojica filmov, v kateri izstopata zares izvrstna protivojni *Kanal* ter *Pepel in diamanti*, je skupaj z deli Andrzeja Munka zarisala koordinate poljske šole, filmskega gibanja, ki se je deloma napajalo iz italijanskega neorealizma, predvsem pa je kritično nastopilo zoper smernice

socialističnega realizma ter v ospredje, poleg t. i. poljskosti, postavilo študije razmerij med posameznikom in družbeno strukturo ter se po besedah Stanisława Ozimeka, poljskega filmskega zgodovinarja, vzpostavilo kot prva ideološko-umetniška formacija v zgodovini poljskega filma.

Po obdobju poljske šole, ki ga je spremljalo delo v gledališču – Wajda se je namreč ukvarjal tudi z gledališko režijo, za film *Danton* (1983) je najprej nastala gledališka predloga –, se je Wajda v 60. letih oddaljil od tematik, povezanih z drugo svetovno vojno. V novo desetletje je vstopil z

novovalovskim delom **Nedolžni čarovniki** (Niewinni czarodzieje, 1960), sodeloval je v omnibusu kratkih filmov **Ljubezen pri dvajsetih** (L'amour à vingt ans, Miłóść dwudziestolatków, 1962), pri katerem so snemali še François Truffaut, Renzo Rossellini, Shintarō Ishihara in Marcel Ophüls, v **Samsonu** (1961) je tematiziral odnos med judovstvom in antisemitizmom, v osebnem filmu **Vse je naprodaj** (*Wszystko na sprzedaż* 1969) pa se je poklonil tragično preminulemu Cybulschemu.

Sedemdeseta so bila za Wajdo zelo uspešna, izpostaviti pa velja predvsem filma **Obljubljena dežela** (Ziemia obiecana, 1974), ki je umeščen v kruti kapitalizem 19. stoletja, in **Marmorni človek** (Człowiek z marmuru, 1976), duhovito parodijo formalističnih postopkov socialističnega realizma; slednjega uvrščamo med t. i. filme moralne zaskrbljenosti, ki so skušali ekranizirati, kaj pravzaprav pomeni živeti v socialistični Poljski. Ker niso smeli neposredno vizualizirati obravnavane snovi, so iznašli povsem svoje konceptualne in vizualne rešitve. Poleg Wajdovih filmov **Marmorni človek** in **Železni človek** (Człowiek z żelaza, 1981), filma o Solidarnosti, nagrajenega z zlato palmo v Cannesu, v to skupino prištevamo še filme **Blizina** (Blizna, 1976, Krzysztof Kieslowski), **Top Dog** (Wodzirej, 1977, Feliks Falk) in **Camouflage** (Barwy ochronne, 1977, Krzysztof Zanussi).

Po letu 1981 je za Wajdo nastopilo težko obdobje. Po eni strani je zaradi **Železnega človeka** – v primerjavi z **Marmornim človekom** gre sicer za precej bolj konvencionalno kritiko – in splošne zaostrite razmer izgubil mesti predsednika Poljskega filmskega sindikata in vodje filmske enote, ki je bila prava valilnica mladih filmskih talentov, po drugi strani pa mu je ta čas prinesel večjo mednarodno odmevnost in nagrade. V tem obdobju je Wajda na primer posnel **Dantona** (1983), precej odmevno francosko-poljsko in zahodnonemško koprodukcijo o francoski revoluciji, ki je vsaj v Franciji sprožila kar nekaj odzivov.

Wajdova mednarodna uspešnost se je nadaljevala tudi po letu 1989. Njegovi filmi so bili odmevni – Wajda je prejel vsa pomembnejša priznanja za življenjsko delo, bil pa je tudi nadvse dejaven. Med drugim je režiral **Idiota** – bil je velik poznavalec Dostojevskega –, svojo kondicijo pa je ne nazadnje izkazal še s filmoma **Lech Walesa, človek upanja** (Walesa, Man of Hope, 2013) ter **Katin** (Katyn, 2007), v katerem se je poklonil katinskim žrtvam in njihovim najbližjim – Wajda je v Katinu izgubil očeta.

Glede na to, da je bil pripadnik generacije, ki sta jo zaznamovala druga svetovna vojna in t. i. poljski socializem, ni naključje, da je v njegovih filmih zgodovina zasedla izjemno pomembno mesto. Toda Wajda se je zgodovinske snovi loteval na svojstven način – v njegovih filmih je pogosto zasedla mesto nekakšnega meta igralca.

Na pričujočo avtorsko potezo gre gledati skozi prizmo družbenopolitičnega okvira (poljskega) socializma, ki je na različne načine prežemal Wajdovo delo. V svojih filmih je namreč vztrajno razkrinkaval njegovo dvojnost, razkorak med socialistično ideologijo in dejanskostjo vsakdana poljskega delavskega razreda.

Wajdov filmski opus s tem na neki način pritrjuje ugotovitvi Mareka Haltofa, avtorja izčrpne monografije o poljskem filmu, v kateri ugotavlja, da je ta običajno povezan s spreminjajočimi se političnimi razmerami, kar lahko nedvomno opazujemo prav v ustvarjalnih obdobjih Andrzeja Wajde. Prav tako umestna je ugotovitev Danusie Stok, ki v uvodu v knjigo *Kieslowski o Kieslowskem* zapiše, da si je »v luči nedavne zgodovine /.../ težko predstavljati, kako bi bil lahko kakšen film, ki je nastal na Poljskem (...), povsem brez politike«.<sup>1</sup>

A na kakšen način se političnost odraža pri Wajdi? Kaže se predvsem v sistemski kritiki, ki jo izpeljuje v filmih, razumeti pa jo je treba v luči zapletene poljske zgodovine. Na filmski ravni jo prepoznamo po dejavni držbi osrednjih likov (protagonisti so aktivni v razmerju do družbenopolitične oziroma zgodovinske realnosti), po specifičnem fokusu na nevrvalgična obdobja poljske zgodovine, po avtorskih prijemih filmskega jezika (značilen je izčiščen filmski kader, ki nemalokrat deluje kot *tableau vivant* – Wajda je sprva želel

<sup>1</sup> Danusia Stok. 2008. *Kieslowski o Kieslowskem*. Ljubljana: UMco, str. 17.



Obljubljena dežela



Marmorni človek



Železni človek



Afterimage

postati slikar), po distinktivni podobi, v kateri se spajata realizem in simbolizem, po samonanašalnosti, teatralnosti in *flashbackih*, po izjemnih kader-sekvencah (spomnimo se na impresiven uvod v *Kanal*) ter po edinstvenem odnosu, ki ga Wajda splete z gledalcem.

Janina Falkowska, velika poznavalka Wajdovega dela, na primer ugotavlja, da Wajda, četudi je kot avtor vselej zavzel jasno stališče, svojih filmov ni smenal na način »pomenske zaprtosti«. <sup>2</sup> S kombinacijo zgodbe, specifičnih stilističnih posebnosti in predstavitev različnih zornih kotov je gledalcu prepustil, da si je izoblikoval lastno mnenje.

Janino Falkowsko Wajdovo soočanje gledalca z različnimi perspektivami napelje k postavitvi teze, da gre njegove filmske podobe razumeti kot *dialoške* in *pogajalske*. <sup>3</sup> V tem smislu lahko tudi bolje razumemo funkcijo jezika v Wajdovem filmskem ustvarjanju, saj ta s filmsko podobo stke edinstveno celoto.

Tovrstno prepletanje jezika in podobe Falkowska poveže z Bahtinovo dialoškostjo, kjer jezik nastopa kot živa entiteta, kar pomeni, da ni nekaj fiksnega, enoznačnega, uniformnega, temveč je polivalenten, neizključujoč, dinamičen in se igra z razmerji med različnimi načini govora. <sup>4</sup> Kot pravi Falkowska, lahko morda prav z omenjenim bahtinovskim vitalizmom bolje razumemo Wajdovo politiko estetike, ki temelji na specifični rabi simbolnih registrov. <sup>5</sup>

Wajdovo filmsko delovanje je torej prebadala zgodovinska kontingenca, a njegova odlika je nedvomno ta, da jo je s svojimi filmi skušal tudi misliti. Da je preliščil cenzorje, je Wajda izoblikoval (avtorski) komunikacijski

kod, ki je zaradi alegoričnih ključev, dopolnjenih z unikatno filmsko govorico ter dialoškostjo, le prišel do naslovnika. Toda kaj reči za aktualnost Wajdovih filmov v današnjih časih?

Vsak kritični sistem se prej ali slej sooči z vprašanjem svoje (ne)kritičnosti glede na kontingentne družbenopolitične spremembe, ki jim sledijo spremenjena razmerja moči. Nekaj, kar je bilo še nedolgo nazaj razumljeno kot emancipatorno, lahko v spremenjenih strukturnih okvirih deluje le še kot reprezentacija, prazna marnja.

Toda unikatni Wajdov vitalizem, ki je povezan s specifično dialoškostjo, vendarle preprečuje, da bi njegovo delo skrepenelo v času. Res je, da so filmi prebodeni s poljsko socialistično izkušnjo in so lahko zaradi simbolizma, ki črpa iz poljske kulture, za tujega gledalca mestoma zahtevni, toda njihovo aktualnost je treba razumeti v kritičnosti, ki pa jo moramo v današnjih razmerah vzeti še resneje, kot si jo je zamislil Wajda sam.

Le na tak način je mogoče negovati kritično misel, ki je v svetu, ko naj bi se leta 1989 zgodovina bojda končala, umeščena drugače kot v socialističnih razmerah. Ne nazadnje je Wajda več kot štiri desetletja s svojim ustvarjanjem, v katerem je izkazoval vrhunsko obvladovanje filmske govorice, oblastnim razmerjem brezkompromisno nastavljal kamero in jim tako kljuboval. Mestoma se celo zazdi, da Wajdovi filmi učinkujejo kot nekakšne razprave, ki po eni strani razgrinjajo specifične moduse delovanja oblasti, po drugi pa nas spodbujajo, da aktivno zavzamemo mesto v toku zgodovine, in to ne glede na končni izid – kot da bi nam s tem želel reči, da je to včasih edino, kar imamo ...

2 Glej v Janina Falkowska. 1993. *Dialogism in the political films of Andrzej Wajda Man of Marble, Man of Iron and Danton*. Phd Thesis: McGill University. Dostopno na [http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1477605618670-449](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1477605618670-449). Pridobljeno 28. 4. 2016.

3 Glej v *ibid.*

4 Glej v *ibid.*

5 Glej v *ibid.*