

Клопенко Максим Ігорович,
аспірант кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Maksym Klopenko,
Postgraduate student of the Cinematology
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У ФІЛЬМАХ РЕЖИСЕРІВ ПОЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ КІНО. ЧАСТИНА 2

Анотація. Мета статті – проаналізувавши фільми режисерів Польської школи кіно, розкрити екзистенціальну специфіку їх творів у контексті еволюції екзистенціального героя на польському екрані та його зв'язку з героєм кіно «морального занепокоєння». **Методологія дослідження.** В процесі дослідження було використано кінознавчий аналіз для розкриття основних тематичних ліній обраних фільмів, визначення особливостей героїв, а також з'ясування того, яким чином режисери втілюють екзистенціальні мотиви на екрані. За допомогою історичного методу окреслено загальний історико-філософський контекст розвитку Польської школи кіно та особливості відображення історії у польських фільмах 50-х років XX століття. Системний метод використаний задля комплексного розгляду напрацювань Польської школи, виявлення та узагальнення ідейно-тематичних зв'язків, спільних драматургічних компонентів і повторюваних екзистенціальних мотивів у тогочасних польських стрічках. У рамках аналізу фільмів Польської школи також було використано порівняльний аналіз, за допомогою якого виявлено риси схожості та відмінності у режисерських підходах, конкретних аспектах і способах відображення теми війни та екзистенціальної проблематики. **Наукова новизна** дослідження полягає у систематизованому огляді здобутків Польської школи кіно в ракурсі філософії екзистенціалізму, яка є актуальною для української кінознавчої науки і дає змогу окреслити зв'язки цього напрямку з майбутнім кіно «морального занепокоєння». Попри наявні дослідження польського кінематографа, досі недостатньо уваги приділено розгляду еволюції екзистенціального героя та особливостей його становлення від 50-х до 70-х років XX століття. Тому аналіз напрацювань Польської школи кіно відкриває можливість подальшого вивчення героя «морального занепокоєння», який у свою чергу є досить важливим для українського сьогодення в морально-етичній площині, так само як досвід Польської школи є значущим через екзистенціальний вимір переживання «межової» ситуації війни. **Висновки.** Проаналізовано зняті у 50-х роках фільми Анджея Мунка, Єжи Кавалеровича, Єжи Войцеха Гаса, Тадеуша Конвіцького, Казімежа Куца, Станіслава Ружевича. Окреслено, як ознаки філософії екзистенціалізму втілюються у рефлексіях авторів про війну і повоєнне життя; наголошено на значенні напрацювань митців Польської школи у контексті поступового формування та розвитку особливостей польського екзистенціального героя другої половини XX століття.

Ключові слова: світовий кінопроцес, Польська школа кіно, філософія екзистенціалізму, тема війни, історична пам'ять, образ героя, режисер, кіно «морального занепокоєння».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Розквіт філософії екзистенціалізму у другій половині XX ст. надав можливість укотре прискіпливо поглянути на людину, аби покласти на неї відповідальність за власне життя, змусити усвідомити проблему самотності, приреченості, вибору долі. У 70-х роках польський кінематограф «морального занепокоєння» у багатьох аспектах глибоко увібрав у себе ці реалії, однак до того підґрунтя екзистенціалізму певним чином актуалізували режисери Польської школи кіно, які втілили ці мотиви у фільмах, здебільшого присвячених пережитій трагедії війни. Висвітлення органічного зв'язку напрацювань різних поколінь цих режисерів є важливим для усвідомлення еволюції світоглядних позицій і розуміння впливу повоєнної Польської школи на майбутнє кіно «морального занепокоєння», яке поглибило розкриття екзистенціального виміру на екрані. Обрана проблематика є особливо актуальною для українського кінознавства, зважаючи на його сучасну зацікавленість екзистенціальними мотивами в межах національної історії, мистецьким осмисленням трагедії війни в колективній та індивідуальній пам'яті, а також міркуваннями кінематографістів про моральний порядок суспільства в часи карколомних соціально-політичних змін.

Мета статті – висвітлити наявні у фільмах режисерів Польської школи кіно екзистенціальні мотиви, які мали вплив на подальший розвиток кінематографа «морального занепокоєння».

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Особливості Польської школи кіно ґрунтовно розкриті у працях як польських, так і закордонних кінознавців та істориків кіно. Глибокі розвідки з цього питання можна знайти у працях Тадеуша Любельського, Марека Гальтофа, Тадеуша Мічки, Рафала Мальшарека. Воєнні рефлексії на польському екрані досліджує Пйотр Зверчовський, ідейно-тематичні й художні особливості напряду розкривають Йоанна Прейзнер і Анна Кракус. Однак недостатнім залишається цілісне опрацювання проблеми екзистенціального підґрунтя фільмів режисерів Польської школи, її особливих етичних та естетичних характеристик. Ця тема є особливо актуальною в контексті дослідження розвитку екзистенціальних мотивів у майбутньому польському кіно, зокрема, кінематографі «морального занепокоєння».

Виклад основного матеріалу. У попередній частині статті вже було розглянуто основні положення екзистенціалізму, що проникли на польський екран 50-х років, а також деякі особливості становлення Польської школи та її роль у розкритті екзистенціальної тематики фільмів на прикладі ранніх робіт провідного режисера школи – Анджея Вайди. Однак пильної уваги заслуговує також діяльність його колег. Починаючи від середини 1950-х років, у польському кіно відбувся розкол між молодими режисерами-початківцями, які вірили у справжнє зображення життєво важливих національних тем, та старшими кінематографістами, які вибрали кіно, що наслідувало радянські епічні зразки. Вплив неореалістичного підходу на молодих кінематографістів помітний у деяких фільмах, зокрема у стрічці Єжи Кавалеровича «Під фрігійською зіркою», і у документальних фільмах, відомих як «чорна серія». Болеслав Міхалек називав такі тенденції «польською авантюрою неореалізму» (Helman, 2010, с. 20). Це певною мірою дало змогу порвати з попередниками та відобразити дух періоду деєталінізації. Однак реалістичне зображення постєталінського періоду не склало головну тенденцію Польської школи. Основною залишилася історія, зокрема Друга світова війна (Haltorf, 2007, с. 150).

Коли режисери нової генерації закінчили школу в Лодзі (в 1954 і 1955 роках) – соцреалізм поступово втрачав позиції під впливом «відлиги». Запроваджені політичні зміни після жовтня 1956 р. дали змогу молодим кінематографістам відійти від соцреалістичного кіно і значною мірою створювати свої фільми навколо власного досвіду. Для натхнення вони звернулися до творів, написаних після 1946 р. їх сучасниками, такими як Єжи Анджеєвський, Казімеж Брандис, Богдан Чешко, Юзеф Ген, Марек Гласко та Єжи Стефан Ставінський (Haltorf, 2007, с. 148). Завдяки цьому автори змогли втілити твори іншої якості, яка відрізнятиме Польську школу. Звісно, молоді режисери, незважаючи на послаблення цензури в середині 1950-х рр., не мали можливості розповісти історичну правду про драму Польщі 1939 року, трагедію в Катині, боротьбу Армії Крайової з комуністами чи загалом про радянську окупацію, яка замінила німецьку. Вони часто використовували мову символів, метафор, зображуючи ці проблемні аспекти шляхом інакомовлення, однак це вже

стало помітною опозицією до соціалістичного кіно, в тому числі у зображенні теми війни.

Покоління режисерів, представлене такими іменами, як Анджей Вайда, Єжи Кавалерович, Анджей Мунк та інші, було прикладом драматичного входження у доросле життя, яке можна умовно виразити як символічну подорож між історичними формаціями, починаючи з ностальгічного «світу дитинства» (що існував до Другої світової війни), через етап «світу у стані війни» (у якому відбувається культурний підрив ціннісних основ «світу дитинства»), до екзистенціального закріплення в пост-жовтневій Польщі (Mielczarek, 2008, с. 229). Аналізуючи творче багатоманіття Польської школи, історик кіно Станіслав Озімек розрізняє «романтично-експресивну» тенденцію, найкраще представлену у фільмах Анджея Вайди; «раціоналістичну», втілену у фільмах Анджея Мунка; і «психологічно-екзистенціальну» течію у фільмах Войцеха Єжи Гаса та Єжи Кавалеровича (Ozimek, 1980, с. 205-206). Тадеуш Мічка артикулює окремий сегмент типології й наголошує на «психотерапевтичній стратегії», якою користуються головним чином Мунк і Вайда, адже, впливаючи на свідомість глядача, вони допомогли звільнити національну міфологію від містифікації та брехні (Miczka, 1995, с. 37). Національну міфологію в даному контексті слід трактувати як систему оповідей, в яких у символічній формі подаються певні події, факти та явища з національної історії (Бойко, 2019). Цілком закономірно, що різноманітні історичні кризи і потрясіння, за якими слідує деморалізація суспільства і тимчасова втрата соціальних орієнтирів та духовних ідеалів, здатні реанімувати міфи, трансформувати їх і осучаснити.

Поруч з Анджеєм Вайдою найважливішим представником тенденції післявоєнного польського кіно, яку дослідниця Йоанна Прейзнер слідом за попередніми типологіями назвала «психотерапевтичною», був Анджей Мунк (Preizner, 2020, с. 69). Хоч він дебютував у фільмах соцреалізму, все ж був ближчим до поезії і тематики Польської школи. Першою повнометражною роботою у цьому ряду став фільм «Людина на рейках» (1956), що є адаптацією оповідання Єжи Стефана Ставінського під назвою «Секрет машиніста Ожеховського». Цей фільм припадає не на Другу світову війну, а на сталінський період і розповідає про розслідування смерті старого машиніста, який загинув під колесами поїзда, аби попередити

трагедію аварії. Фільм Мунка демонстрував процес, характерний для тоталітарної системи з її прагненням знищити людину, яка здатна думати інакше. І саме ця людина в результаті обирала власну смерть замість загибелі сотень людей.

Стрічка «Ероїка» (1957) вже стосувалась головної для Польської школи теми Другої світової війни. Дві окремі історії певним чином деміфологізували польське мучеництво. На екрані – звичайні люди, які бояться, але водночас здатні, навіть дивуючи себе, проявляти героїзм, який міг бути прихований у кожному. У першій частині фільму, дії якого розгортаються під час Варшавського повстання, аферист Гуркевич намагається потрапити до Варшави, щоб викрасти цінні речі з покинутих квартир, і випадково стає посередником між командуванням Армії Крайової у Варшаві та підрозділом угорської армії. Зрештою, герой сам вирішує брати участь у повстанні, хоча знає, що поляки не мають шансів. Мунк виводить на екран авантюрного опортуніста, випадкового героя, який не є хоробрим бунтівником чи солдатом. Його поведінка не вписується у польську романтичну традицію, на що вказує Рафал Маршалек який писав, що поляки засвоїли ідеали жертвності та мучеництва з їхньої трагічної історії вісімнадцятого та дев'ятнадцятого століть, яка призвела до стандартизації національного минулого (Marszałek, 2019, с. 344). Режисер чітко відмежовується від панівної національної міфології та пропонує гірку сатиру на героїзм у польському стилі – відомий польською як «bohaterszczyzna» (героїзм заради героїзму) (Haltof, 2019, с. 131).

Друга частина, дії якої відбуваються через кілька місяців, стосується іншої принципової теми польського екрана – військовополонених офіцерів у німецькому таборі. Солдати, які потрапили туди восени 1939 р., приєднуються до варшавських повстанців. Вони шоковані психічним станом польських військовополонених. Офіцери більше не можуть терпіти принизливого полону. Легенда про втечу офіцера Завістовського додає декому з них сили, але правда полягає в тому, що Завістовський помирає від запалення легень на горіщі барака, просто над ними. Такими безнадійними були дві історії фільму, про який Тадеуш Любельський писав, як про найвидатніший фільм Мунка, нарівні із «Попелом і діамантом» – два шедеври польської кіношколи, що входять у сферу національної історичної свідомості, функціонування романтичних

міфів і людських настроїв у суворих умовах війни (Lubelski, 2009, с. 193-200).

Подібний «негероїчний» підхід Мунк використав у своїй чорній комедії «Косооке щастя» (1959 р.) про конформіста Яна Піщика, який у 1956 році виходить із в'язниці завдяки амністії, однак намагається випросити собі дозвіл залишитися. Його життя є паралельною історією останніх тридцяти років історії Польщі. Звичайний обиватель, Піщик завжди намагається пристосуватися до обставин, та всі його дії завжди обертаються проти нього. Лише у в'язниці йому можна було жити за правилами і не думати ні про що. Свобода лякає Піщика, який хотів би бути героєм, але не може. Він постає як жертва тоталітарних систем комунізму і нацизму, а саму розповідь про поразку політики мімікрії загалом можна сприймати як центрально-європейську історію (Haltorf, 2019, с. 132).

Останній фільм Мунка – «Пасажирка» (1961) показав світ концтабору з жіночої перспективи. Через смерть режисера в автокатастрофі цю адаптацію радіоп'єси Зофії Посмиш, колишньої бранки концтабору Аушвіц, закінчили режисер Вітольд Лесевич і письменник Віктор Ворошильський. Історія польської бранки концтабору Марти й її стосунків з німецькою наглядачкою Лізою, відображає намагання зберегти людську гідність у страшних умовах життя в Аушвіці. Наглядачка прагне зламати та поневолити жінку і планує свою підступну гру. Коли Марту схоплюють і ув'язнюють у бункері смерті, Ліза переконана, що та померла, але через багато років вона бачить схожу на Марту жінку на круїзному лайнері. Це повертає їй спогади про минуле, змушує зізнатись у тому, що вона була свідком масових убивств. Ліза, маючи владу над Мартою, не змогла знищити її гідність. У розкритті чутливої теми концтаборів показовим прикладом у польському кіно, звісно, була творчість Ванди Якубовської, яка, фактично, все життя знімала один і той самий фільм, згадуючи досвід табору. Саме запропоноване Якубовською кінобачення значною мірою залишило відбиток на його наявності у свідомості поляків (Zwierzchowski, 2013, с. 50) і йому певним чином опонувала робота Мунка.

Мунк, як режисер Польської школи, своїми фільмами «Людина на рейках» (1956), «Ероїка» (1958), «Косооке щастя» (1960), «Пасажирка» (1963) поглибив зображення людської самотності у контексті війни, привідчинив абсурдність,

яка охоплює «негероїчну» людину. Інший погляд щодо осмислення деформованої війною свідомості наявний у творчості Єжи Кавалеровича, якого Йоанна Прейзнер називає беззаперечним майстром «психологічної течії» Польської школи (Preizner, 2020, с. 74). Його екранізація оповідання Єжи Завейського «Справжній кінець Великої війни» (1957) виводить на екран героя Юліуша, якому довелося пройти концтабір та повернутись додому, де в його загибелі переконані навіть найближчі люди. В це повірила і його дружина, яка розпочала стосунки зі своїм начальником. Юліуш повернувся «людським уламком»: отримавши важкий тягар табірних спогадів, герой втратив здатність комунікувати з іншими. Юліуш викреслений з тих, хто мав би шанси на повернення до нормального життя, тому у цій безвихідній ситуації він наважується на самогубство, адже неможливий жити зі своїми стражданнями і стражданнями дружини. Мотив самогубства неодноразово з'являється у фільмах Польської школи, як трагічний вихід з безнадійного життя. Кавалерович зосереджується на мотиві продовження війни всередині людини, на понівечених долях, зруйнованих стосунках з навколишнім світом.

Іншу екзистенціальну інтонацію самотності польського суспільства кінця 1950-х років Кавалерович втілює у фільмі «Потяг» (1959) про випадкову зустріч жінки Марти, яка щойно припинила стосунки з хлопцем, і лікаря Єжи, який втратив маленьку пацієнтку на власному операційному столі. Самотні й розгублені, вони опиняються у тісному просторі купе потяга, що прямує на Балтійський курорт. Спілкування, яке поволи виникає між незнайомими людьми, не призводить до довготривалого «душевного знеболання», і герої вимушені розійтись. Такий собі ефект більярдних шарів. Це повертає нас до однієї з концептуальних ідей екзистенціалізму – кожна людина являє собою неповторний світ, але ці світи ніяк не перетинаються.

Екзистенціальна проблема вибору духовної свободи постає в екранізації оповідання Ярослава Івашкевича «Мати Йоанна від янголів» Кавалеровича (1960). Сюжет стрічки, попри погляд у давнє минуле (монастирське життя у XVIII столітті), має безпосереднє посилення до сьогодення, адже розглядає простір, де панують різного роду сталі догмати. Це, безперечно, можна позиціонувати як вираження тоталітаризму, про який часто міркували режисери Польської школи. В історії монахинь ре-

жисер віднайшов драму бунту проти того, що сковує свободу людини, принижує особистість. Таким чином, фільми Кавалеровича, стосувались вони війни чи ні, були невідривні від моральної проблематики, а людина зображувалась у них непідвладною тиску ідеології, такою, яка має право на вибір, на свій духовний стрибок незважаючи на вороже середовище.

Окрім Кавалеровича, «психологічну» течію представляли також Войцех Єжи Гас і Тадеуш Конвіцький. Усіх трьох режисерів об'єднував наголос на унікальності ситуації, її граничності, на емоціях і психічному стані героїв, їхніх думках і переживаннях, що після догматів соціалістичного реалізму акцентувало право на індивідуальність і визначення себе як унікальної особистості (Preizner, 2020, с. 73). У цьому контексті слід наголосити, що екзистенціалізм якраз повертав безпосередньо до суб'єкта, до людини, і цим ключовим концептом людських переживань дуже поступово насичувалось кіно Польської школи.

Дебютний фільм Войцеха Єжи Гаса «Петля» (1957) за твором Марека Гласка був яскравим рухом у бік екзистенціальної проблематики. В центрі оповіді – безвихідь і безсилля героя перед залежністю. Куба, який страждає на алкоголізм, аби запобігти подальшому руйнуванню свого життя, вирішує кинути пити, однак не може впоратись без допомоги нареченої. Не дочекавшись походу до лікаря, Куба, неспроможний терпіти нав'язливість власних думок і спогадів, іде до шинку, а потім наважується на самогубство. У Гласко було зрозуміло, що Куба п'є через власне розчарування комуністичною системою, але Гас не акцентує на цьому, зводячи проблему до болю існування як такого, неможливості адаптуватися до навколишніх обставин ворожого світу.

Слід сказати, що герої Гаса – часто вигнанці, які намагаються втекти від небезпек і переживань через спогади, сни чи фантазії. На відміну від режисерів, які концентрувались на питаннях історії чи політики, Гас цікавився метафізичними питаннями. Екзистенціальні мотиви наявні і в наступних роботах автора, таких як «Прощання» (1958) і «Як бути коханою» (1962), які вже безпосередньо пов'язані з війною. Зокрема, загострену проблему зламаного життя і стосунків під впливом війни Гас розкрив саме у фільмі «Як бути коханою», зобразивши історію актриси Феліції, яка кілька років ховала від німців у власній квартирі колегу з театру Равіча. Чоловік, в якого вона була закоха-

на, знецінив її жертву заради нього. Переконавання, що Равіч нарешті буде з нею, не дало змоги жінці зрозуміти, що він не може бути з нею не просто через невзаємність, а й через те, що вона єдина знає про його слабкість, боягузливість і приниження. Равіч повертається до неї лише для того, щоб покінчити з життям на її очах, поставивши крапку в історії безнадійного кохання.

Гас знімав фільми про самотніх, покалічених фізично й морально людей, звернених у минуле та вглиб себе. Схожою психологічною інтроспекцією займався і Тадеуш Конвіцький. Його герої так само душевно скалічені й ніяк не можуть позбавитися психологічних травм і нав'язливих спогадів. Режисерський дебют Конвіцького – «Останній день літа» (1958) розповідає про зустріч тридцятирічної самотньої жінки зі значно молодшим чоловіком на пляжі в останній день літа. Жінка втратила нареченого-авіатора і не наважилась на нові стосунки. Чоловік, імовірно, так само пригнічений самотністю і бажає бодай якогось душевного тепла і розуміння від незнайомої жінки. Проте сподівання на порятунок від болю та самотності закінчуються гірким розчаруванням. Герой іде у море, але глядач знає, що той не вміє плавати.

Такі фільми, як «Справжній кінець Великої війни» Кавалеровича та «Останній день літа» Конвіцького, артикують наслідки психологічної травми, спричиненої війною, – втрату здатності спілкуватися і любити. Тягар воєнних спогадів весь час повертається, «немовби кошмар, не даючи згорілим героям можливості повернутися в нормальне життя» (Zwierzchowski, 2013, с. 32). Екзистенціальна спрямованість Конвіцького проявляється в осмисленні людських втрат, відтворенні перипетій зламаних життів у воєнні й повоєнні роки. Ця тема заявлена у стрічці «День усіх душ» (1961), де тлом подій слугує пам'ятна дата польської культури – День усіх святих, або День пам'яті померлих, – 1 листопада. Міхал і Вала приходять у маленьке місто, щоб провести кілька днів разом, згадують свої колишні кохання часів війни. Міхал був закоханий у дівчину-партизанку, яка загинула в оточенні, а Вала втратила коханого, якого за підозрою у зраді розстріляли. Через багато років вони намагаються забути про минуле та будувати нові стосунки, але це видається майже неможливим через пережиті нещастя і тугу за втраченим, неможливість забути та жити сьогоденням. Говорячи про стійке почуття непоправної

втрата, на якому так часто акцентує увагу Польська школа, можна звернутися до слів Анджея Вайди: «Єдине, що бачили очі моєї душі, це похід усіх померлих, які загинули і не дійшли до вільної Польщі. Я подумав, що перед тими глядачами, які згромадилися на тротуарах, марширували б живі у перших і останніх шеренгах, залишаючи всередині стільки місць, скільки загинуло в даній частині. Це був би парад духів, що тривав би години, а може й тижні, що так притаманно нашій національній традиції» (Вайда, 2004, с. 218).

Дослідниця Анна Кракус зауважує, що твори Конвіцького стосувалися національної травми та були подібні до критичного реалізму, який відзначає Польську кіношколу (Krakus, 2018, с. 8). Продовжуючи ці міркування, слід згадати творчість Станіслава Ружевича з фільмами «Три жінки» (1956), «Вільне місто» (1958), «Свідectво про народження» (1961) і Казімежа Куца зі стрічками «Хрест доблесті» (1958), «Ніхто не кличе» (1960), «Люди з потяга» (1961) як ще один приклад зображення простих людей, чие повсякденне життя було понівечене трагедією війни. У «Трьох жінках» Ружевич зобразив стосунки героїнь, які зустрілись у німецькому концтаборі, пообіцявши одна одній, що в разі порятунку житимуть разом після війни. Втративши власні сім'ї, різні за віком жінки об'єднуються стражданнями з надією на нову сім'ю, але їхнє єднання, народжене у критичній небезпеці, втрачається у мирному житті. Їх спроби влаштуватись у повоєнній реальності примарні й зазнають краху. Ружевича цікавить дружба, яка пережила сувору реальність концтабору, але для якої повернення до нормального життя все одно стає надскладним завданням.

У свою чергу Казімеж Куца цікавить не масштаб історії, а замкнутість і самотність простих людей, поведінка яких обумовлена подіями війни. Його екранізація твору Юзефа Гена «Ніхто не кличе» (1960) стала спробою аналізу відчуження героїв і водночас певною дискусією з «Попелом і діамантом» Анджея Вайди, адже тут режисер розкривав можливу долю Мачека Хелміцького, якби він вирішив не вбивати Щуку (Preizner, 2020, с. 81). Альтер-его Мачека – борець Армії Крайової Божек відмовляється від наказу і, побоюючись наслідків, тікає до відвойованих територій, сподіваючись на нове життя. Героєві доводиться продовжувати втечу від переслідування за акт військової непокори. На відміну від Вайди, Куца за-

галом зображує вцілілих героїв. Хоча його іноді класифікують разом із Мунком як представника деміфологізації, Куца загалом не зосереджується на національній міфології, а зупиняє погляд на повсякденному і побутовому (Haltorf, 2007, с. 150).

У певний момент часу справді слід говорити про своєрідне розширення тематики Польської школи, адже до історій війни та окупації додалась проблема самотності людини, її спроб вирватись і якось порозумітись з іншими, проявилась вічно актуальна проблема складних відносин між особистістю і суспільством. Попри важкі історичні теми та болючі екзистенційні виклики, кінематограф Польської школи здобув неабиякий успіх і популярність. Чим же так привернуло світову увагу тогочасне польське кіно? Кінознавець і культуролог Вадим Скуратівський дає справедливу відповідь: «Нескінченна в ньому екранна «нарація» про людину, що її знавісніла історія всіх кольорів намагається принизити, а то й просто знищити. А вона, ота людина, прагне тому приниженню опиратися» (Скуратівський, 2007, с. 126). Звісно, романтизм багато хто вважає головною традицією польського мистецтва. Це можна спостерігати і на перших порах розвитку Польської школи, через розкриття долі людини на тлі історичного процесу. Відчайдушна боротьба і неминуча поразка самотнього романтичного героя органічно вписувалась в екзистенціальні перипетії історії. Ніби приречений воїн, він стоїчно приносив себе у жертву заради високих ідеалів, возвеличуючи людську гідність. Польські романтики, не відриваючись від реальності історії, тяжіли до символічних загострень, красномовних метафор, темпераментних рефлексій про дійсність. Висвітлюючи переживання гострих потрясінь та історичної турбулентності, вони так само звертались до окремої людини та її індивідуальної долі. Польська школа кіно була своєрідною полемікою з романтичним героєм з позицій новітньої драматичної історії польського народу. Це зауважує і польський кінокритик Тадеуш Соболевський: «Фільми “Польської школи” межі п'ятдесятих-шістдесятих років (Вайда, Мунк, після них молодий Сколімовський) руйнували романтичну традицію, культ національної поразки, даремного героїства. Навіть трагічний фінал “Попелу й діаманта” зі смертю героя на смітнику, був висловленням надії, що ми врешті станемо нормальною країною, де молоді люди не муситимуть помирати за вітчизну» (Соболев-

ський, 2007, с. 90). І хоч багато хто зазначав лейт-мотивом фільмів «антигероїзм», роботи школи більшістю глядачів сприймалися як апофеоз героїзму. Незалежно від таланту і вподобань митців об'єднували гуманізм, протест проти будь-яких форм насильства, повага до справжніх людських почуттів, віра у непорушність основних моральних норм (Kuszewski, 1977).

Можна відзначити, що вказані фільми 1955-1961 років зображали історію як жорстокий мо-лох, який безжально калічить людські долі. Романтичний герой, як відомо, часто наважується на значні жертви, на вчинки без шансів і надій на успіх. З одного боку, зображення трагедії людини, розчавленої історією, заклало паростки зневіри у можливостях свідомого людського впливу на хід подій, однак з іншого – стверджувало цінність боротьби, важливість вибору і відданість непохитному бажанню відстояти гідність і свободу. Специфіка історії польського народу 1939-1945 років надала «польському питанню» універсальний вимір (Kuszewski, 1977).

Висновки. Польська школа кіно зуміла зафіксувати біографію суспільства, чиє життя припало на роки війни. Однією з її важливих рис був початок орієнтації на екзистенціальний погляд на світ; розуміння втрат, усвідомлення самотності і трагічної неприкаяності. Режисери Польської школи розгортали свої міркування у філософсько-екзистенціальних, психологічних і морально-етичних контекстах. Саме в такій перспективі була плідно опрацьована воєнна тематика. Стрічки включали як опис подій воєнних реалій, так і варіації спогадів про пережиті трагедії та впливи війни на крихке індивідуальне світосприйняття, якто нездатність комунікувати і просто любити.

Фільми не оминають теми самотності, психологічного виснаження, невідривні від моральної проблематики, зображують глибоко самотніх, покалічених війною людей, звернених у минуле або у самих себе. Вони багато в чому фіксували діагноз повоєнної свідомості, а для героїв існування після війни було не менш моторошним. Емоційне і душевне каліцтво переповнювало характери, деформовані війною. Дорослішання, пройдене у вирі війни, зумовлювало рішення, які доводилось приймати в ситуаціях без виходу, де кожен вибір зумовлений нещастям, а саме життя пригнічене смертю. Мотиви тривоги і страху смерті є одними з ключових у роботах Польської школи, так

само як і центральні мотиви героїзму і людської самотності. Героєві доводилось відшукати себе, аби впевнитись, що ніщо й ніхто, окрім нього самого, його не врятує. Тягар воєнних переживань, опрацьований через проблеми відповідальності, честі й героїзму, сприймався як важливий емоційно-психологічний і моральнісний досвід.

Незалежно від того, скільки років минуло після війни, вона глибоко врізалась у людську свідомість. Інтимні переживання й пам'ять про війну були великим полем для морально-екзистенціальних міркувань про знищених окупацією і концтаборами, неможливість знайти себе у світі, втрату тісного зв'язку з іншими людьми. Герой поступово стає відповідальним не просто за себе, а й за інших, адже вимушений існувати у системі складних взаємин із ними, у проблемному полі адаптації до нового і переосмисленні старого. На цьому зауважує і Ж.-П. Сартр, нагадуючи про те, що у своєму прагненні свободи, людина пересвідчується, що вона завжди залежить від свободи інших і навпаки (Бичко, 1993, с. 370).

Фільми режисерів Польської школи сфокусовані на війні як індивідуальному болісному досвіді, екзистенційному стані. Зокрема, для таких авторів, як Конвіцький, Гас, Ружевич тема війни значною мірою була частиною ідентичності не національного, а моральнісно-психологічного аспекту загальнолюдського. «Колективна психотерапія», здійснена через кіно, поступово трансформувала екзистенційні переживання, спільні для всієї нації, давши можливість глядачу поновлювати пам'ять про війну, яка для кожного, хто її пережив, була особистою і надто болісною драмою. Осмисливши історії людей, які намагаються зберегти гідність, свободу та честь навіть в екстремальній ситуації війни, до якої вони не були готові, польське кіно поступово прямувало до ширших соціально-політичних контекстів і заклало основу для майбутніх рефлексій, які досягнуть принципово нового звучання у 70-х роках, про що влучно висловився Анджей Вайда: «Ми не розуміли, що Польська кіношкола може звертатися до інших тем, ми думали, що вона пов'язана тільки з темою війни, і минуло багато років, коли стало зрозумілим, що “Людина з мармуру” також може бути Польською школою, що “Захисні барви” К. Зануссі – це саме і є “школа Польська”, що з неї бере початок доробок наших наймолодших режисерів» (Вайда, 2000, с. 102).

Таким чином, екзистенціальні мотиви існування людини у площині свободи і відповідальності, вибору і тривоги за життя та майбутнє виражали рефлексію про спосіб духовного подолання страшною історичною кризи, бажання звикнути до нової ситуації і навчитися у ній жити, попри дестабілізацію суспільства і внутрішнього світу людини у воєнні та повоєнні часи.

Джерела та література

- Бичко, І., Табачковський, В., Горак, Г. (1993). *Філософія: Курс лекцій*. Київ: Либідь. 576 с.
- Бойко, О. (2019). Міф національний. *Енциклопедія Сучасної України*. URL : <https://esu.com.ua/article-68967> (дата звернення 18.08.2024).
- Вайда, А. (2000). *Повертаючись до перейденого*. Львів: Каменяр. 158 с.
- Вайда, А. (2004). *Кіно і решта світу: автобіографія*. Київ: Етнос. 308 с.
- Скуратівський, В. (2007). Кінематографічна нація. *KINO-KOLO*, № 33. С. 126-127.
- Соболевський, Т. (2007). Брак єдності. *KINO-KOLO*, № 33. С. 90-92.
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 p.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.
- Helman, A. (2010) Poetyka filmów szkoły polskiej: (kilka refleksji o inspiracjach). *Postscriptum Polonistyczne*, Nr. 1(5). P. 17-31.
- Krakus, A. (2018). *No End in Sight: Polish Cinema in the Late Socialist Period*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press. 263 p.
- Kuszeński, S. (1977). *Współczesny Film Polski*. Wydawnictwo: Interpress. 129 p.
- Lubelski, T. (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II. 622 p.
- Marszałek, R. (1984). *Filmowa pop-historia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 500 p.
- Miczka, T. (1995). Cinema under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-war Feature Film 1945–1995. *Kinema*, Nr. 4. P. 32-48.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica* (33). P. 223-247.
- Ozimek, S. (1980). Spojrzenie na «szkołę polską». *Historia filmu polskiego. Tom 4: 1957-1961* ; J. Toeplitz (red.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 199-209.
- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. 348 p.

References

- Bychko, I., Tabachkovsky, V., Horak, H. (1993). *Filosofiya: Kurs lekcij* [Philosophy: Course of lectures]. Kyiv: Libid. 576 p. [in Ukrainian]
- Boyko, O. (2019). Mif nacionalnij [National myth]. Encyclopedia of Modern Ukraine. URL : <https://esu.com.ua/article-68967> [in Ukrainian]
- Wajda, A. (2000). *Povertayuchis do perejdenogo*. [Returning to the previous]. Lviv: Kamenyar. 158 p. [in Ukrainian]
- Wajda, A. (2004). *Kino i reshta svitu: avtobiografiya* [Cinema and the rest of the world. Autobiography]. Kyiv: Etnos. 308 p. [in Ukrainian]
- Skurativskij, V. (2007). Kinematografichna naciya [Cinematic nation]. *KINO-KOLO*, Nr 33. P. 126-127. [in Ukrainian]
- Sobolevskij, T. (2007). Brak yednosti [Lack of unity]. *KINO-KOLO*, Nr 33. P. 90-92. [in Ukrainian]
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 p.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.
- Helman, A. (2010). Poetyka filmów szkoły polskiej: (kilka refleksji o inspiracjach) [Poetics of films of the Polish school: (some reflections on inspirations)]. *Postscriptum Polonistyczne*, Nr. 1(5). P. 17-31. [in Polish]
- Krakus, A. (2018). *No End in Sight: Polish Cinema in the Late Socialist Period*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press. 263 p.
- Kuszeński, S. (1977). *Współczesny Film Polski* [Contemporary Polish Film]. Wydawnictwo: Interpress. 129 p. [in Polish]
- Lubelski, T. (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* [History of Polish cinema. Creators, films, contexts]. Katowice: Videograf II. 622 p. [in Polish]
- Marszałek, R. (1984). *Filmowa pop-historia* [Film pop history]. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 500 p. [in Polish]
- Miczka, T. (1995). Cinema under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-war Feature Film 1945–1995. *Kinema*, Nr. 4. P. 32-48.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma

- międzypokoleniowego dramatu społecznego [Reality in the liminal phase. «Cinema of moral anxiety» as a form of intergenerational social drama]. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica* (33). P. 223-247. [in Polish]
- Ozimek, S. (1980). Spojrzenie na «szkołę polską» [A look at the «Polish school»]. *Historia filmu polskiego. Tom 4: 1957-1961* ; J. Toeplitz (red.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 199-209. [in Polish]
- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60* [Cinema of New Memory Image of World War II in Polish cinema of the 1960s]. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. 348 p. [in Polish]

Maksym Klopenko

Existential motifs in the films of directors of the Polish School of Cinema. Part 2

Abstract. Purpose. Having identified the author's conceptions in the films of directors of the Polish film school, reveal the existential specificity of their works in the context of the evolution of the existential hero on the Polish screen and his connection with the hero of the cinema of «moral anxiety». **Research methodology.** In the process of research, film analysis was used to reveal the main thematic lines of the selected films, to determine the specifics of the characters, as well as to find out how the directors represent existential motifs on the screen. The historical method was used to outline the general historical and cultural context of the development of the Polish film school and the peculiarities of the representation of history in Polish films of the 50s. The systematic method was used for a comprehensive review of the works of the Polish School, identification and generalization of ideological and thematic connections, common dramaturgical components and recurring existential motifs in the Polish films. As part of the analysis of the films of the Polish School, a comparative analysis was also used, which revealed similarities and differences in directorial approaches, specific aspects and ways of displaying the theme of war and existential issues. **The scientific novelty** of the research lies in a systematic review of the achievements of the Polish School of Cinema from the perspective of the philosophy of existentialism and the delineation of direct connections with the future cinema of «moral anxiety». Despite the available studies of Polish cinema, not enough attention has been paid to the consideration of the evolution of the existential hero and the peculiarities of his formation from the 50s to the 70s. Therefore, the analysis of the achievements of the Polish School of Cinema opens up the possibility of further study of the hero of «moral anxiety», which in turn is extremely relevant for the Ukrainian present in the moral and ethical plane, just as the experience of the Polish School is significant due to the existential dimension of experiencing the situation of war. **Conclusions.** The films by Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Wojciech Has, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Kutz, and Stanisław Różewicz, made in the 1950s, were analyzed from the existential point of view. It is outlined how the signs of the philosophy of existentialism are depicted in the authors' reflections on the war and post-war life. The importance of the works of the artists of the Polish School in the context of the gradual formation and development of the key features of the Polish existential hero of the second half of the 20th century is emphasized.

Keywords: world film process, Polish film school, philosophy of existentialism, theme of war, historical memory, image of a hero, director, cinema of «moral anxiety».