

## Образ героя в кінематографі «морального занепокоєння»: проблема типології

Максим Клопенко

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — визначити особливості героя кінематографа «морального занепокоєння», використовуючи типологічний аналіз. *Результати дослідження.* Польське кіно «морального занепокоєння» досі мало вивчалось в українському кінознавстві, однак зберігає напрочуд високу актуальність як для загальноєвропейського контексту, так і для українського кінематографічного процесу. Сьогодні постать героя кіно «морального занепокоєння» потребує нового осмислення з точки зору аналізу її принципових особливостей. Різні підходи щодо типологізації героя виявляють низку складнощів у трактуванні визначальних рис в його узагальненому портреті та найпоширеніших моделей поведінки, яких він дотримується. У статті виявлено низку проблемних аспектів дослідження образу героя «морального занепокоєння», проаналізовано суперечності наявних типологій, а також спроби їх застосування до ширшого діапазону польських фільмів 70-х – 80-х рр. Розглянуто основні моделі поведінки героя в контексті його ставлення до нормативно-ціннісної системи, прийнятої в суспільстві. Відповідно до моделей соціальної поведінки й моральної позиції героя запропоновано додаткові критерії для аналізу його драматургічних характеристик, а також виділено інші типи, що не досліджувалися в рамках цієї проблематики. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві визначено особливості героя кінематографа «морального занепокоєння» з урахуванням і доповненням кінознавчих типологій. *Висновки.* Результати дослідження підтверджують, що герой фільмів «морального занепокоєння» є складною, багатоаспектною особистістю, подальше вивчення якої має перспективи для оновлених інтерпретацій та виявлення актуальних зв'язків з українською сучасністю зокрема.

*Ключові слова:* польський кінематограф; кіно «морального занепокоєння»; філософія екзистенціалізму; образ героя; конформізм; ескапізм; бунт

### Для цитування

Клопенко, М. (2024). Образ героя в кінематографі «морального занепокоєння»: проблема типології. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 51*, 46–56. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318352>

### Вступ

Польський кінематограф «морального занепокоєння» на сьогодні лишається суттєвою, але не цілком вивченою частиною загальноєвропейського кінематографічного процесу. Дослідниця Анна Місяк (Misiak, 2009) слушно зауважує, що польське кіно глибоко пов'язане з власною неспокійною культурою — мовляв, поляк сказав би, що їхні сценаристи та режисери міцно прив'язані до власного «rodówka» («подвір'я»). Поляки вживають вислів «nasze rodówka» («наше подвір'я»), коли говорять про щось знайоме й домашнє (р. 243).

Однак природа захопленого поляками «морального занепокоєння» у 70-х рр. жодним чином не може обмежуватися національними особливостями й зрозуміла багатьом. Як слушно констатує кінознавиця Доброхна Даберт (2000), банальне питання «як жити?» непокоїло багатьох людей у Польщі 70-х рр. Загалом слід підкреслити, що 50-ті – 60-ті рр. минулого століття — роки усвідомлення соціально-політичної несправедливості й активного спротиву в країнах Варшавського договору (Угорщина, Чехословаччина, Польща) — змінилися роками розчарування й зневіри в можливості робити вільний вибір свого майбутнього.

Доброхна Даберт (2000) згадує однойменний документальний фільм Марцеля Лозінського «Як жити?», міркуючи про кризу, яка охопила суспільство (с. 40). Протистояння усталеному порядку (суспільно-політичному, мистецькому і т.д.) стало чинником доволі відчутної зміни повсякденного життя, внутрішніх трансформацій, які неодмінно прагнули до зовнішніх виявів і дій. Уособленням цього бурхливого приватного простору став герой означеного періоду.

Враховуючи регулярне звернення сучасних режисерів до осмислення й показу різноманітних суперечностей буття людини, важливою видається спроба дослідити особливості такої постаті, як герой кіно «морального занепокоєння». Попри певні дослідження образу героя з точки зору моделей його соціальної поведінки й моральної позиції, досі існує проблема визначення драматургічних характеристик рис героя цього кінематографічного напрямку. Подальше вивчення образу героя «морального занепокоєння» відкриває можливості для нових інтерпретацій і вивчення зв'язків із сучасністю, в якій проблеми подолання світоглядних потрясінь, розладу людської комунікації, втрати моральних орієнтирів, взаємодії з суспільством не втрачають своєї актуальності та потребують нових кінознавчих підходів і соціокультурних оцінок.

*Аналіз попередніх досліджень.* Кінематограф «морального занепокоєння» досі лишається недостатньо вивченим феноменом європейського кіномистецтва; зокрема, ґрунтовного опрацювання потребує проблема визначення особливостей образу героя кіно «морального занепокоєння», а також проблема його типології, що зазвичай вибірково аналізувалося в рамках загальних досліджень, присвячених періодам історії польського кінематографа. Історик кіно Тадеуш Любельський (Lubelski, 2015) розкриває художньо-філософські особливості становлення героя кіно «морального занепокоєння», здійснює кінознавчий аналіз стрічок зазначеного періоду й підкреслює зображені в них типові конфлікти та моделі розвитку героя. Дослідниця кіно «морального занепокоєння» — кінознавиця Доброхна Даберт (2000) приділяє особливу увагу розгляду визначальних ознак цього кіно; міркує про кризу, що охопила польське суспільство у 70-х роках, і позначає тематичні та хронологічні межі фільмів «морального занепокоєння», зокрема виділяє загальні характеристики героя (с. 40–43). Проблему соціокультурного контексту, що формував образ героя кіно «морального занепокоєння», розкриває Рафал Мельчарек (Mielczarek, 2008). Кінознавець Тадеуш Мічка (Miczka, 2007) виявляє деякі риси героя кіно «морального

занепокоєння» в аспекті світоглядно-режисерських пошуків польських митців того часу, зокрема звертається до ціннісного аспекту проблематики кіно «морального занепокоєння», а також позначає його головні теми, важливі для розкриття портрета героя (р. 197). Образу героя-інтелігента, що проявився, зокрема, у фільмах «морального занепокоєння», присвячені дослідження соціолога Мачея Бялоуса (Białous, 2011), який, базуючись на ціннісному критерії, виділив п'ять типів героя (р. 9), та історика Радослава Домке (Domke, 2020), який, переосмисливши попередню типологію, виокремив чотири типи відповідного героя (р. 176). Типології, запропоновані цими авторами, є важливими в контексті виявлення загальних рис героя «морального занепокоєння» на прикладі представників польської інтелігенції, яка була невіддільною частиною польського екрана 1970-х рр.

**Мета статті** — з'ясувати особливості героя кінематографа «морального занепокоєння» через порівняльний аналіз кінознавчих типологій.

### Результати дослідження

В контексті виокремлення загальних рис героя «морального занепокоєння» оригінальними видаються дві типології, запропоновані соціологом Мачеєм Бялоусом (Białous, 2011) та істориком Радославом Домке (Domke, 2020), що можна розглядати як взаємодоповнювальними. Обидва автори зосереджують увагу на проблемах зображення представників польської інтелігенції, яка справді часто з'являється на екрані 70-х рр. Частота їх присутності у фільмах може розглядатись як «термометр» відносин між владою й суспільством (Białous, 2001, р. 4). Автори не зосереджують основну увагу на кіно «морального занепокоєння», але звертаються до фільмів цього періоду, що дозволяє застосувати запропоновані класифікації передусім для того, щоб виділити загальні універсальні типи тогочасного героя. Оскільки вони пов'язані з конкретними моделями поведінки, їх доцільно перенести до ширшого переліку героїв, незалежно від того, до якої соціальної групи вони можуть належати. Тому цілком слушним й актуальним видається критерій ставлення до нормативно-ціннісної системи, прийнятої в суспільстві. Базуючись на відповідних міркуваннях соціолога Роберта Мертона про ставлення індивіда до цієї аксіонормативної системи, Мачей Бялоус (Białous, 2011) виділив п'ять типів героїв, серед яких конформісти, новатори, опортуністи, ескапісти й бунтарі (р. 9). Радослав Домке (Domke, 2020), спираючись на цю типологію, запропонував свою версію, де наявні лише чотири типи, які включають героя

«залученого», «покірного», «вилученого» та «бійця» або «повстанця» (р. 176).

Тип героя «новатора», якого Бялоус (Białous, 2011) знайшов у комедійних фільмах режисера Станіслав Баря, передбачає модель визнання певних цілей суспільної системи, але водночас і відмови від загальноприйнятих способів їх досягнення, обходу загальноприйнятих правил з метою перехитрити всіх за допомогою однаково абсурдних методів (рр. 10–11). Це єдиний виняток у запропонованій типології, й він мало збігається з героями «морального занепокоєння». Натомість решта типів певною мірою накладаються один на одного, позначаючи важливі моделі поведінки героя, а також його становище у суспільстві. Як уже було зазначено, соціологічний зріз є недостатнім у намаганні виокремити головні характеристики героїв «морального занепокоєння», однак дає можливість окреслити важливі моделі їхньої взаємодії з суспільством. Враховуючи ці моделі, варто розширити перелік прикладів, використаних дослідниками, а також більш детально зосередитись на знакових фільмах періоду 70-х рр., знятих Анжеєм Вайдою, Кшиштофом Кесьльовським, Кшиштофом Зануссі, Феліксом Фальком, Янушем Кійовським та Агнешкою Голланд, як на найбільш репрезентативних стрічках періоду.

Умовний тип «конформіста» перетинається з героєм, «залученим» до механізму влади або політичної системи з прийняттям її норм і цінностей. Це означає, що в обмін на дотримання певних правил соціального життя він може мати певні вигоди на кшталт суспільного становища або матеріальних благ. Конформіст є одним із найбільш популярних персонажів у кінематографі «морального занепокоєння» не в контексті показу головного героя, а в контексті другорядних героїв, адже саме явище конформізму виступало одним з головних подразників для суспільства. Конформісти найчастіше з'являлися на екранах у 1950 – 1960-х рр., аби показати прийняття наявних порядків (Białous, 2001, р. 9); саме в період 70-х рр. феномен конформізму набуває викривальних рис та часто стає тлом для моральної ініціації героя.

В одному з найбільш важливих фільмів «морального занепокоєння» «Захисні кольори» (1976) Кшиштоф Зануссі найбільшою мірою розкрив таке ціннісне протистояння через портрети ідеаліста-романтика Крушевського й цинічного кар'єриста Шелестовського. Молодий аспірант не може зрозуміти конформізм доцента, якого цілком охопили сарказм та зневіра в тому, що можна щось змінити. Розважливий Шелестовський надто багато знає про життя, зрозумівши потворність системи, в якій треба одягати «захисні кольори» й бути

хамелеоном. Аспірант, який гіпотетично рухався в напрямі типу «бунтаря», на початку сповнений високих ідеалів, проте його старший колега-конформіст незабаром розчаровує його. Зануссі показує, як викривлюються соціальні стосунки й комунікація, а значення набуває лише конформізм, який німецький психолог і соціолог Еріх Фромм (2019) вважав нічим іншим, як одним з механізмів «втєчі від свободи». На його думку, людина через власне небажання і неспроможність прийняти наслідки свободи прагне її позбавитись: відмовитися від відповідальності, уникнути самотності, тривоги, почуття провини й будь-якого дискомфорту, пов'язаного з прийняттям рішень. Порятунком від відповідальності стає опора на фаталізм чи її перекладання на інших, а порятунком від самотності — втрата особистості й уподібнення до людей навколо. Саме таку конформістську поведінку можна побачити в механізмі «захисних кольорів» героя Шелестовського, який цілковито підкорюється нормам середовища, пригнічуючи власну совість. У спільноті конформістів всі намагаються не відрізнитись від оточення, прагнуть однакових цілей, однаково думати й відчувати.

Розглядаючи образ героя-конформіста, варто звернути увагу на ще один суміжний тип, який виділяє Бялоус (в типології Домке — «покірний» герой), — тип опортуніста. Термінологічна плутанина з цими поняттями проявляється в тому, що автори часто зараховують тих самих героїв до обох груп. Це ще раз підтверджує той факт, що запропоновані типології не здатні охопити широкий спектр персонажів, показаних на екрані, особливо в такому багатомірному кіно, як кінематограф «морального занепокоєння». Розглядаючи типи «конформіста» й «опортуніста», слід розуміти, що конформізм передбачає прийняття і цілей, і способів або засобів їх досягнення, тоді як опортунізм — це слідування правилам, незважаючи на їх неприйняття. Зрештою, Домке наголошує на переважанні саме тієї інтелігенції, яка часто представлена вчителями, чиновниками середньої ланки, технократами і яка стримано ставиться до навколишньої соціально-політичної дійсності (Domke, 2020, р. 176). Запропонований ним тип «покірного» героя більш явно розкриває його стратегію поведінки у порівнянні з дуальністю «конформіст»/«опортуніст». Зрештою, цинічного доцента, з одного боку, можна вважати конформістом через пряме залучення до системи, дотримання її норм і цінностей, проте, з іншого боку, є сенс бачити в ньому й риси опортунізму, адже він цілковито розуміє суть системи й справляє враження радше розчарованої людини, яка, попри дотримання загальноприйнятих методів, внутрішньо скоріше

переживає трагічне викривлення й спотворення власної особистості, що може свідчити про можливе невизнання наявних правил, яке він змушений надійно приховувати від усіх навколо, втрапивши надії на зміну ситуації.

Схожу проблему «морального диспуту» порушив у «Шансі» (1976) Фелікс Фальк. В цій історії амбітний вчитель фізкультури Кшиштоф Янота впроваджує жорсткі тренування, бажаючи перемоги молоді в спартакіаді, тоді як учитель історії Збігнев Еймонт вчить дітей самостійно мислити, відповідати за власні рішення й нічого не нав'язує їм силою. Деспотичний Янота — його протилежність. Еймонту досить важко протистояти тиску — історик залишається самотнім у боротьбі за суб'єктність особистості (Domke, 2020, p. 170), що алегорично можна розглядати як конфлікт між інтелектуальною опозицією та державою.

Фільми про кон'юнктурних персонажів почали з'являтися в більшій кількості в 1970-х рр. (Białous, 2001, p. 12). Згодом внаслідок послаблення цензури в 1980–1981 рр. інакший портрет опортуніста (який прямує до перетворення в героя, близького до образу бунтівника) представив Анджей Вайда в «Людині з заліза» (1981). За сюжетом радіожурналісту Вінкелю доручають зробити репортаж-компрометацію страйкарів (робітників Гданської корабельні) в серпні 1980 р. Бувши «залученим» до системи, він спочатку підкорюється контролю начальства й силових органів, проте наважується на певну зміну своїх поглядів наприкінці. Тип конформістів й опортуністів також показав у фільмі «Контракт» (1980) Кшиштоф Зануссі, де польська інтелігенція постає втіленням пристосуванства, лицемірства, брехні, нещирості. За свій достаток і видимий добробут вони заплатили втратою моральних цінностей. Доля таких героїв, якщо вони не зазнають внутрішньої трансформації, зазвичай закінчується особистою катастрофою (Białous, 2001, p. 14).

Показовий приклад неоднозначності героїв «морального занепокоєння» — творчість Кшиштофа Кесльовського, адже часто їх важко зарахувати до конкретного типу або ж вичерпно описати їхні виняткові особливості відповідно до звичних схем. Таким виступає партійний діяч Стефан Беднаш з фільму «Шрам» (1976) — представник польської номенклатури, який приїжджає в маленьке містечко, щоб керувати будівництвом хімічного комбінату. Герой має намір створити таке місце, де люди зможуть добре жити й працювати, однак спроба альтруїзму не знаходить прихильності. Його лояльність до партії входить у конфлікт із настроями жителів. Він далекий від типу «бунтаря», але й цілковитим конформістом його наз-

вати важко. Цим Кесльовський чи не найкраще за інших вказував на неоднозначність соціальних установок й одним з перших сформував деякі особливості стилістики «морального занепокоєння». Зокрема, в «Персоналі» (1975) скромний Ромек стає юним передвісником того героя, який розкриватиметься в найбільш яскравих стрічках «морального занепокоєння». Захоплений мистецтвом юнак пішов працювати в костюмерну майстерню, але замість краси мистецтва побачив закулісну реальність — сварки, мстивість і корупцію. Взаємини в театрі сповнені напруги — як серед персоналу, так і серед акторів. Кесльовський завершує відкритим фіналом, в якому герою пропонують донести на свого колегу. В цьому разі, подібно до настанов Краківської школи, режисер дійсно ставить діагноз, екстраполюючи невтішні висновки про життя невеличкого колективу на ціле суспільство, що зав'язло в брехні (Lerpla, 2019, p. 169).

У фільмі «Спокій» (1976) продовжується лінія «Персоналу». Антек Гралак виходить із в'язниці після трирічного ув'язнення з надією розпочати нове життя. Він мріє жити просто й без неприємностей, зберігаючи дружбу зі своїми колегами й вдячність своєму роботодавцю за те, що найняв його, однак його радісне нове життя переривається, коли він залучається до робочого конфлікту. Це справді «покірний» герой, який марно намагається влаштуватися у житті, оминаючи наявні конфлікти, намагаючись стати «своїм», нікого не образивши. У «Спокої» Кесльовський показує, як скромна особистість не може досягти навіть найменшої мети — трохи «миру й спокою» у своєму житті (Apor et al., 2018, p. 280).

Третій тип ескапіста, або ж «вилученого» героя, справді найкраще зображено на прикладі вчених та інтелектуалів у фільмах Кшиштофа Зануссі. Такий герой не має за мету досягнення матеріальних благ, кар'єри чи інших вигод. Він присвячує себе роботі та інтелектуальному пошуку, намагаючись зберегти свою совість чистою. Йдеться про заперечення правил і норм системи, що робить героя маргіналом у суспільстві, де існує так звана «пропаганда успіху». Ескапісти, як правило, виступають у ролі своєрідних мрійників, яким доводиться обирати маргіналізацію задля збереження своєї внутрішньої стабільності. Вони почали частіше з'являтися на екрані саме в 1970-х рр.

У стрічці-передвіснику «морального занепокоєння» «Структура кристала» (1969) Зануссі показує непримиренність позицій обдарованих науковців Яна й Марека. Ян відмовився від традиційної наукової діяльності на користь споглядання світу в приватному сімейному житті серед при-



роди. На відміну від практичного, орієнтованого на ефективність та успіх, погляду Марека, погляд Яна так само раціональний, проте орієнтований на незалежність поза амбіціями та цинічними розрахунками, поза чужими судженнями та мріями про успіх, нерідко досягнутий безчесним чином.

Існує думка, що в цій стрічці герой-ескапіст уподібнюється до конформіста (Białous, 2001, р. 15), проте тут є суттєві відмінності. На відміну від уже згаданих конформістів, Ян не визнає ні цілей суспільної системи, ні способів їх досягнення, а його втеча у світ власних інтересів підкреслює важливий мотив ізоляції героя «морального занепокоєння». Вчений-відлюдник втілює споглядальне ставлення до світу, а не рішучий опір чи активну діяльність. Лише у відсутності зусиль до боротьби можна звинуватити цього інтелектуала, однак не у свідомому сприянні системі (як це робить інший інтелектуал Марек чи Шелестовський).

Тему моральної відповідальності героя розвивали так чи інакше всі режисери кінематографа «морального занепокоєння» і не лише через схему конфлікту протилежних світоглядних позицій, а й через особистісні пошуки істини, коли герой не може знайти себе і в самотності переживає особисту драму. Фільм Зануссі «Люмінація» (1973) був своєрідним попередником такої лінії й звертався до проблеми через образ молодого польського вченого Франтішека Ретмана, який ставить собі філософські запитання, але жодна з ідей, якою він переймається чи то в університеті, чи в монастирі, не задовольняє його. Вибір життєвого шляху містить у собі досить глибоку душевну кризу героя. Ретман націлений на самореалізацію власних талантів, але для нього це означає набуття життєвої мудрості, що не допускає моральних компромісів. Радослав Домке стосовно цього вживає цілком слушне словосполучення «екзистенціальна тривога» (*egzystencjalny niepokój*) (Domke, 2020, р. 167). Через неї Зануссі змушує героя взяти відповідальність за себе й своє життя.

Зауважимо, що, останній тип героя «бунтівника» істотно відрізнявся від решти активними спробами боротьби й опору задля досягнення чи утвердження важливих для героя норм і цінностей. Мотив повстання у післявоєнній Польщі був рідкістю, адже в реальній системі соціалізму повстання було політичною справою, тому серйозна тема бунтівників стала з'являтися в другій половині 1970-х рр. із наступом кіно «морального занепокоєння» (Białous, 2011, р. 16). Говорячи про цей тип героя, можна зайвий раз звернутися до спадщини Альбера Камю (2022), який зазначав, що бунт передбачає захист певної цінності і є формою опору абсурдності світу. Згідно з екзистенціалі-

мом пріоритет мають саме внутрішні сили й переживання людини, а не зовнішні обставини. З цього випливає здатність людини до звільнення від кайданів повсякденності з метою подолання власного знеособлення. Герої-бунтівники протистояли наявній дійсності, однак їхній опір міг набувати різноманітних форм — від рішучих і ризикованих дій до прояву пасивної незгоди й прагнення вберегти власну гідність. Герой такого типу з'являється у фільмі, який вважають одним із перших в рамках «морального занепокоєння», — «Людина з мармуру» (1976) Анджея Вайди. Студентка кіношколи Агнешка, намагаючись зняти дипломний фільм про передовика праці Матеуша Біркута, кидає своєрідний виклик своєму начальству й системі загалом, шукаючи правду про минуле її героя. Вона не полишає спроб зробити фільм, проникаючи в приховані деталі його кардинально викривленої «офіційної» біографії. Сам же Біркут, який відкривається глядачеві крізь призму спогадів, демонструє бажання лишитись чесним попри всі негаразди й неприйняття навколишніх. Це зрештою остаточно викидає його за рамки системи, яка не дозволяє відкрито опиратись і дошукуватись правди щодо її жорстких і цинічних практик придушення громадян, яких колись вважали локомотивом прогресу й матеріалом для пропаганди. В «Людині з мармуру» Вайда фактично підкреслює, що місія митця — прямувати до істини. Сучасний пласт сюжету фільму синхронізується з минулим, у якому звичайний поляк (якого можна вважати «залученим» героєм) під тиском режиму та ідеології опиняється в заручниках нищівних обставин. Це показовий момент, який демонструє, що герой рано чи пізно опиняється в точці, в якій йому доведеться переглянути свою моральну систему цінностей. Питання остаточно повстання чи опору лишається відкритим, як і можливість «успіху» в протистоянні системі, яка апriori виступає сильнішою.

Стратегію опору сповідували герої фільмів Януша Кійовського «Індекс» (1977) та «Кунг-фу» (1979). Герой «Індексу», запальний Юзеф Монета, відрахований з університету після березневих подій 1968 р., обрав безкомпромісне ставлення до свого оточення. Юзефу дорікають у відсутності конструктивного конформізму тоді, як інші доволі успішно влаштовуються в житті. Він став одним із численних прикладів героя, який часто самотужки боровся за збереження своїх принципів, сплачуючи за це високу ціну. Так частково було й у фільмі «Кунг-фу», де, на відміну від «Індексу», коли необхідно захистити необґрунтовано звільненого з роботи колегу, народжується вже групова солідарність. Інженер Вітек не хоче терпіти зловжи-

вання й шахрайство на підприємстві, й, коли герої дізнається про плагіат дисертації директора, заводська кліка вирішує його позбутися. Колишні друзі по коледжу організують кампанію на захист Вітека.

Лінію бунту можна помітити в знаковому фільмі «Провінційні актори» (1978) Агнешки Голланд. Обдарований актор Кшиштоф перетворення очікуваної постановки в несерйозне видовище сприймає як особисту катастрофу, що спричиняє й крах надій на від'їзд з ненависної провінції й критичне погіршення стосунків з дружиною. Він не погоджується з цим та йде на конфронтацію з керівництвом театру. Інакше ситуація розвивалась в одній з останніх «класичних» стрічок «морального занепокоєння» «Самотня жінка» (1981), де Голланд відтворює гнітюче почуття неможливості вирватися з ненависного місця й тяжких умов життя. Листоноша Ірена — жінка середніх років, яка щодня переборює труднощі: відчуває протидію сусідів, насилу терпить роботу, сама виховує дитину. Її життя складається з низки невдач, злиднів, болю; її внутрішня напруга могла б призвести до певної форми бунту, однак героїню через її бажання втечі скоріше варто віднести до тих, хто сповідує ескапізм. Стосунки Ірени з молодшим чоловіком, що має каліцтво, і їхня подальша спроба втечі від безпросвітнього життя на Захід не призводять до обнадійливого майбутнього. У реаліях маленького містечка історія про роман літньої листоноші й молодого пенсіонера перетворюється на болісні роздуми про самотність та безвихідь, деградацію та знищення гідності, які супроводжують вразливу людину.

Багатьох героїв «морального занепокоєння» важко чітко класифікувати, зокрема й через те, що вони часто неочевидно проходять трансформацію від одного типу до іншого. Так, зокрема, в напрямі болісного усвідомлення правди про дійсність системи рухається героїня знакової картини «Кіноаматор» (1979) Кшиштофа Кесльовського. Фабричний робітник Філіп Мош втрачає бажання спокою протягом складного процесу морально-ціннісної ініціації. В процесі доручених йому партійним комітетом зйомок документальних фільмів про життя заводу героїня виявляє, що є значні ділянки реальності, які витіснені з громадського дискурсу, а накинутий згори образ світу базується на брехні та маніпуляціях. Героїня вирішує, що головне завдання режисера — донести правду, але вона видається нікому не потрібною. Протягом фільму Філіп намагається боротися (нехай і не цілком усвідомлено) із навколишньою реальністю, весь час переходячи межу. Але, зрештою, розуміє, що кожне зусилля не лише зустрічає опір, а й при-

зводить до негативних наслідків для тих, на кого спрямована камера. Йому не вдається залишитись неупередженим спостерігачем, уникнувши етичної відповідальності за те, що він робить. Стає зрозуміло, що процес морального оновлення повинен починатися з самопізнання (Miczka, 2007, p. 196).

Вітек з фільму «Випадок» (1981) Кшиштофа Кесльовського втілює одразу три типи, адже розкривається перед глядачем у трьох різних варіантах реальності, що розвиваються після простого «випадку» — спроби Вітека встигнути на потяг до Варшави. У першому він стає партійним активістом (аналогія до типів конформіст/опортуніст); у другому — опозиціонером (бунтівний герой); у третьому — аполітичним лікарем, якому вдається створити щасливу сім'ю (ескапіст). Фактично ми спостерігаємо три визначальні моделі соціальних установок, які може прийняти героїня «морального занепокоєння»: байдужість, конформізм і протистояння, кожна з яких призводить до трагедії (Domke, 2020, p. 171). Показово, що такий фінал наздоганяє як активних, так і пасивних героїв, однак його причиною для активних персонажів є соціум, для пасивних — внутрішній конфлікт.

Персонажі картин «морального занепокоєння» — люди зазвичай конфліктні, навіть якщо це не одразу впадає в око. Відрізняються вони тим, що їх опір не завжди набуває форми відкритого бунту. У більш пізній «Константі» (1980) Зануссі принципний Вітек не укладав нечесних угод і з презирством ставився до таких проявів. Це була розповідь про те, як людина прагне жити, зберігаючи постійною свою мораль. Тут можна провести аналогію з героєм «Ілюмінації» Ретмана, який не бунтує, але його дії націлені на самореалізацію без компромісів (Domke, 2020, p. 168). Загострене почуття справедливості перешкоджає його планам, і Вітек доволі швидко опиняється в немилості начальства та колег через небажання бути учасником їхніх афер. У своїй боротьбі він зазнає поразки й вирішує жити, ні в що не втручаючись. Це не рятує від трагічного фіналу, яким Зануссі показує, що в житті відсутня константа в моральній відповідальності й у спробах лишитися осторонь. Не лише в цій історії, а й в інших (найяскравіше у Кшиштофа) фатум переслідує героїв, підтверджує крихкість людського існування, самотність посеред деморалізованого суспільства, а інколи жадливу безрезультатність боротьби. Так це було відображено, наприклад, в оригінальній стрічці Кесльовського «Без кінця» (1985), яку слушно називали «політичним і метафізичним» фільмом (Haltorf, 2007, p. 85). Тип «вилученого» героя, або ж ескапіста, був драматичним з тієї при-

чини, що герой усвідомлював хибність суспільних орієнтацій, але не знаходив необхідних сил для серйозних вчинків. Водночас бунтівний герой уособлював людей, здатних до активної боротьби, навіть якщо вона видається приреченою. Зокрема, такий непростий шлях трансформації відобразив у фільмі «Без анестезії» (1978) Анджей Вайда. Журналіст Єжи Міхаловський допускає професійну необережність і більше не влаштовує партійне начальство. Окрім фактичної втрати роботи, герою доводиться проходити через принизливий процес розлучення з дружиною, яка обрала людину, лояльну до системи. Кардинальна зміна його звичного життя змушує героя переосмислити хід подій, однак його намагання повернути втрачене завершується трагічно. Опір екзистенційним потрясінням виявляється безрезультатним для таких людей, як Міхаловський.

Тадеуш Мічка (Miczka, 2007) слушно зауважує, що в тодішньому кіно викривалося моральне спустошення. Говорячи про людей, які піддаються деградації міжособистісних зв'язків, він згадує фільм «Яструб, що танцює» (1977) Гжегожа Крулікевича (р. 198). Фігура селянина Топорного дещо продовжує критичну лінію, що підкреслює, як політична система захищає й привілеює посередність. Через інтриги й махінації він прямує до свого «успіху», компенсуючи пережиті приниження й образи. На дистанції з подібним типом свідомості (яка будь-якої миті готова дійти до егоїстичних зловживань владою й довірою) перебуває герой «морального занепокоєння». Можна стверджувати, що йому доводиться складати іспит сумління. Результат цього іспиту визначає усвідомлення героєм його почуття відповідальності не просто за себе, а й за інших. За твердженням Мічки (Miczka, 2007) «кіно морального занепокоєння» зображувало суспільство, засноване на «цінностях реального конформізму» (р. 199). Людина стикалася з проблемою відсутності будь-яких моральних запобіжників у побудові кар'єри й облаштуванні свого життя. Провінційність мислення й способу існування не давали змоги вирватися з ідеологічних та соціальних обмежень, а інтелігенція своєю чергою переживала через свій комплекс безсилля й розгубленості (р. 199). Показовою схемою, яка найгостріше порушувала проблему деморалізації героя, була історія «успішної» адаптації до корумпованого, провінційного середовища, коли герой добре почуває себе у власній аморальній боротьбі за високе становище. Докори совісті, наприклад, не надто обтяжують Лютека з фільму Фелікса Фалька «Розпорядник балу» (1977) (Lubelski, 2015, pp. 438–440). Задля отримання права вести престижний бал з нагоди відкриття готелю

провінційний організатор свят намагався перехитрити всіх своїх суперників, прискорити кар'єру за допомогою шантажу конкурентів, анонімних доносів та інших неетичних дій, які доходять аж до зради друзів. «Розпорядник балу» розкрив людину, яка сприйняла реальність, не ухиляючись від жодного поганого чи принизливого вчинку на шляху до кар'єрної мрії. Такий антигерой був показовим прикладом трансформації моральних цінностей та суспільних пріоритетів. Зокрема, дослідниця Барбара Журек (Żurek, 2014), говорячи про подібну тематику кіно «морального занепокоєння» відмічає певну інноваційність у розкритті героя та особливостях відображення його характеру (р. 124).

Інший цікавий варіант прояву моральної деградації був заявлений Барбарою Сасс у стрічці «Без любові» (1980), де цинічна журналістка задля досягнення кар'єрного успіху опублікувала фото, яке скомпрометувало мешканку робочого готелю, спровокувавши її на спробу самогубства. Стрічка розглядалася як феміністський варіант не тільки «Розпорядника балу», але й «Людини з мармуру» (Talarczyk-Gubała, 2012, p. 289).

Розбираючи життєвий шлях своїх героїв, польські кінематографісти «морального занепокоєння» відображали не лише моральну ініціацію особистості, але й цілого покоління (Mielczarek, 2008, p. 238). Пильна увага до інтелігенції була викликана актуальною проблемою етосу, який відсилав до особливого почуття відповідальності, до історичної спадщини «бунтарського» етосу інтелігенції у Польській Народній Республіці (Domke, 2020, p. 157). Герої «морального занепокоєння» здебільшого не були байдужими до соціальних коливань. Їхній біль був глибоко етичним, екзистенційним. Кожен із режисерів «морального занепокоєння» показує небезпеку, коли для значної частини суспільства моральні цінності не мають особливого значення. За фасадом стабільності, успіху чи умовного особистого щастя приховано нещирість, страх, обман власної совісті, що передбачав панування в суспільстві всеохопної «моральної тривоги» (Dabert, 2003, p. 23). Навіть інтелектуали тодішньої Польщі часто йшли на компроміси, бо це було зручно, але винятковість справжнього героя «морального занепокоєння» якраз у тому, що він, блукаючи в непевній реальності, не примиряється з кризовими явищами. Щоправда, таким людям завжди буде нав'язувати свою волю та частина, що беззаперечно прихильна до байдужості й конформізму. Р. Домке (Domke, 2020) констатує, що таких героїв, як Лютек з «Розпорядника балу» чи Шелестовський з «Захисних кольорів», було набагато більше (р. 180). Зрештою, уроки історії ніко-



ли не засвоюються цілковито всіма, й домінування чи наявність таких настроїв зберігається у будь-які часи відповідно до людської природи. Кризові явища лише глибше розкривають ці тенденції.

Застосування типології М. Бялоуса (Białous, 2011) і Р. Домке (Domke, 2020) до героя «морального занепокоєння» зайвий раз підкреслює, що структурування рис цього героя з точки зору сучасності потребує оновлення критеріїв для типологізації. Такими додатковими критеріями можуть бути орієнтація героя на групу чи колектив або відокремлення від оточення з неприйняттям жодної позиції, попри наявність сім'ї чи друзів, що слід розглядати в єдності з проблемами самотності та ізоляції. Відповідно до цього можна виділити умовний тип «одинака», який характеризує деяких героїв Вайди — і Кесльовського — Антека зі стрічки «Спокій», і Міхаловського з фільму «Без анестезії». Одиначкою фактично є й героїня фільму «Самотня жінка». Більшої уваги заслуговують пріоритети й шкала особистих світоглядних цінностей героя, відповідно до яких можна виокремити узагальнені типи «ідеалістів» і «скептиків», як от, наприклад, у фільмах «Кіноаматор», «Персонал» чи «Спокій» Кесльовського (ідеалісти Філіп, Ромек і Антек, які стикаються з крахом власних ілюзій і надій), «Константа» Зануссі (ідеаліст Вітек), «Провінційні актори» (ідеаліст Кшиштоф), «Людина з мармуру» (Біркут, який спочатку вірить у справедливість і благо для народу), «Розпорядник балу», «Шанс» Фелікса Фалька (циніки Лютек, Янота та ідеаліст Еймонт), «Захисні кольори» Зануссі (ідеаліст Крушевський та прагматик Шелестовський). Деяких досить чутливих і вразливих героїв доцільніше назвати «мрійниками» — таких, як Антек зі «Спокою» або Філіп з «Кіноаматора; вони вибудовують власний світ, щиро сподіваючись уникнути неприємних обставин і важких виборів, від яких залежить не лише їхня доля, але й доля інших. Варто зважати й на наявність таких моральних аспектів, як провинна, совість, загострене почуття відповідальності, щирість чи марносластво у вчинках, що може бути пов'язано з проблемою байдужості, яка також потребує глибшого аналізу. Оцінюючи вже зазначені моделі поведінки героїв у фільмах «морального занепокоєння», слід виділити також героїв «раціонального» (наприклад, у Зануссі) та «емоційного» спрямування (зокрема в Анджея Вайди), що також поглиблює поширену дихотомію пасивних й активних героїв, або діячів та спостерігачів. Подальшого дослідження заслуговує чинник не лише соціального/сімейного статусу чи професійної приналежності, а й акцент на ідеологічній, культурній ідентичності; рівень протидії й перешкод,

з якими стикається герой; вектор трансформації й зміни мотивації героя у відповідних обставинах тощо. Масштабуючи цю постать до умов сучасності й аналізуючи риси та прояви героя «морального занепокоєння» у сьогоденні, варто звертати особливу увагу на чинник конкретного історичного часу й відповідної суспільно-політичної системи та культури.

Якщо узагальнити, то означених героїв можна звести до двох універсальних груп: так званих «моралістів» (ідеалістів, мрійників) та «реалістів» (скептиків). Перші — знають, як чинити не треба, але не розуміють, як досягти свого ідеалу, бачать вади суспільства, але не знають, як досягти особистої рівноваги, кидаючи відчайдушний виклик суспільству, що зазвичай веде до соціальної поразки. Риси таких героїв-романтиків насправді намічені ще в роботах Польської школи кіно, тож ця історія має особливу тяглість в рамках польського кінематографа (Cook, 2016, p. 483). Зрештою, образ героя соціальної поразки й водночас моральної перемоги прокладав тернистий шлях сходження до свободи й справедливості. На відміну від «моралістів», «реалісти» добре бачать і розуміють вади суспільства, але водночас знають, як досягти особистої рівноваги через моральний конформізм. Таким чином, спостерігаємо розмежування на байдужих до чужої біди й тих, хто не може пройти повз чуже горе, розуміючи, що колись це може зачепити і його. Герой, якого можна оцінювати за цими численними проявами, зайвий раз підтверджує, наскільки кінематограф «морального занепокоєння» заглиблений у сферу екзистенційних метань людини між вкоріненою й часто несправедливою системою та високими ідеалами, які видаються недосяжними.

## Висновки

Герой «морального занепокоєння» відкривав глядачу прихований світ моральних сумнівів, які лише підсилювались хворобливою атмосферою в суспільстві міжособистісного розпаду, втрати соціальних орієнтирів, девальвації духовних цінностей. Людині в кінематографі «морального занепокоєння» випав рух від ідеалістичних надій на краще до усвідомлення неможливості власного спокою. Герой на власному прикладі демонструє, як важливо зберігати моральні цінності, зокрема чуйність совісті. Ця якість пов'язана з почуттям відповідальності за себе й за інших (що особливо проявлялось на прикладі представників інтелігенції та інтелектуалів), а моральна проблема такого почуття часто вступає в зіткнення з правом кожного на особисте щастя й комфорт. Герої шукають



правду, але ця боротьба часто веде їх до поразки. Бунтівників-моралістів придушує тиск системи й загальна байдужість оточення, вразливих і менш сміливих підкорює стратегія пристосування та аргументи циніків. Однією з важливих тем була поступова ізоляція героя, спричинена спотвореними принципами свободи й справедливості.

Усвідомлюючи розмаїтість героїв кінематографа «морального занепокоєння», варто підкреслити, що вони не завжди вписуються в однорідний тип. Однак типології, запропоновані М. Бялоусом і Р. Домке, сприяють певній систематизації й полегшують пошук їхніх особливостей. Значущість образу героя в кінематографі «морального занепокоєння» визначається не тим, як він виходить зі складної ситуації й навіть не конкретною моделлю поведінки, а достовірністю й складністю його характеру, процесом вибору системи цінностей. Типологізація героя сьогодні потребує оновлених критеріїв, до яких слід додати чинник існування героя в колективі/групі чи здебільшого в самотності/ізоляції; не тільки соціальний, сімейний статус чи професійну приналежність, а й громадянську, ідеологічну, культурну ідентичність героя; більшої уваги заслуговує акцент на суспільно-політичній системі та відповідній до неї культурі, а також акцент на проблемах байдужості, провини, загостреної відповідальності героя тощо. Аби спростити розуміння головної світоглядної різниці в портреті героїв «морального занепокоєння», доцільно розглядати їх в площині двох загальних універсальних груп — «ідеалістів» і «скептиків», або «моралістів» та «реалістів». Водночас окремі персонажі не потрапляли в рамки минулих типологій, тож важливо виділити додаткові типи «одинака», «мрійника», а також персонажів «емоційного» та «раціонального» спрямування, що доповнює поділ на пасивних спостерігачів та діячів, які не готові миритися з моральною несправедливістю.

Зрештою, моральний дискомфорт, неспокій відчували не лише кіногерої, а насамперед автори фільмів. Інтелігенція, зокрема творча, передбачала небезпеку шляху такої собі соціальної атараксії як небезпечної хвороби суспільства. Водночас режисери «морального занепокоєння» підготовлювали, так би мовити, духовне підґрунтя для зростання соціальної свідомості, поновлення моральних цінностей, а також майбутніх політичних змін у польській спільноті.

Ця проблематика не втрачає своєї актуальності й для українського суспільства. Якщо Польща, в якій в 70-х рр. яскраво втілювався цей мистецький напрям, проходила свій історичний етап розвитку, пов'язаний з політичною кризою, то українське

суспільство нині має набагато складніший і трагічніший спектр проблем, які тією чи іншою мірою потребуватимуть свого екранного втілення. Історія знову й знову нагадує нам про небезпеку ілюзії, будімо страшні катастрофи та криваві війни цивілізованого людства позаду. Однак помилковість таких безтурботних поглядів несе прикру несподіванку, неготовність і нерішучість діяти. Нині в умовах повномасштабної російської агресії проти України цивілізований світ вкотре опинився на роздоріжжі між соціальною байдужістю й чіткою моральною позицією.

Бажання польських кінематографістів передати внутрішню тривогу й неспокій сучасника було необхідністю, так само як зараз артикуляції вимагає сум'яття українського суспільства. В цьому разі можна говорити про своєрідну «моральну вразливість». Саме така вразливість охоплює незахищену людину, вражену світоглядними потрясіннями, переживанням втрати орієнтирів, довіри й спокою. Ціннісні орієнтації українців, травмованих війною, мають той же запит — надію на своєрідне моральне очищення, проходження колективної морально-ціннісної ініціації в процесі боротьби за власне виживання й збереження свободи, що сприятиме процесу самоідентифікації й непростой саморефлексії після пережитого.

*Наукова новизна* статті полягає у визначенні особливостей портрета героя кінематографа «морального занепокоєння» з урахуванням і доповненням кінознавчих типологій.

*Перспективи подальших досліджень.* Результати розвідки сприяють кінознавчим та мистецтвознавчим дослідженням польського кінематографа «морального занепокоєння» в контексті загальноєвропейського розвитку кіно, зокрема особливостей трактування образу екзистенціального героя на екрані, що, зважаючи на тематичну спорідненість та загальну проблематику, є актуальним для українського сьогодення.

## Список посилань

- Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою – сьогодні (А. Хранюк, пер.). *Кіно-Театр*, 5, 40–43. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4fa6de30-28e5-49ec-a51c-b121e6e8ba3e/content>
- Камю, А. (2022). *Міф про Сізіфа. Бунтівна людина* (О. Жупанський, пер.). Фоліо.
- Фромм, Е. (2019). *Втеча від свободи* (М. Яковлев, пер.). Клуб Сімейного Дозвілля.
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (Eds.). (2018). *The handbook of courage: Cultural opposition and its heritage in Eastern Europe*. Institute of History,

- Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences.
- Białous, M. (2011). Inteligent centralnie planowany? Obrazy inteligencji w polskim filmie fabularnym okresu PRL. *Ikonosfera: Studia z socjologii i antropologii obrazu*, 3, 1–23. [https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera\\_3\\_Maciej\\_Bialous\\_Inteligent.pdf](https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Maciej_Bialous_Inteligent.pdf)
- Cook, D. A. (2016). *History of narrative film* (5<sup>th</sup> ed.). W. W. Norton & Company.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju: wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Domke, R. (2020). Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990. *Dzieje Najnowsze*, 52(2), 155–181. <https://doi.org/10.12775/DN.2020.2.07>
- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press.
- Leppla, D. (2019). *Radical communication: Politics after 1968 in/and Polish cinema* [PhD thesis, Concordia University]. Spectrum Research Repository. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/985541/>
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas.
- Miczka, T. (2007). "Kino moralnego niepokoju": źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. In A. Achtelek & J. Tambor (Eds.), *Sztuka to rzemiosło: T. 3. Nauczyć Polski i polskiego* (pp. 187–201). Wydawnictwo Gnome.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. "Kino moralnego niepokoju" jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, 33, 223–247.
- Misiak, A. (2009). Our own courtyard: Post-traumatic Polish cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7(3), 237–256. <https://doi.org/10.1386/ncin.7.3.237/1>
- Talarczyk-Gubała, M. (2012). Ewa vs. Agnieszka. Reprezentacje reżyserek w wybranych filmach Andrzeja Wajdy i Barbary Sass. *Kwartalnik Filmowy*, 77–78, 282–297.
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju. *Historyka Studia Metodologiczne*, 44, 115–127.
- Fromm, E. (2019). *Vtecha vid svobody* [Escape from Freedom] (M. Yakovliev, Trans.). Klub Simeinoho Dozvillia [in Ukrainian].
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (Eds.). (2018). *The handbook of courage: Cultural opposition and its heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences [in English].
- Białous, M. (2011). Inteligent centralnie planowany? Obrazy inteligencji w polskim filmie fabularnym okresu PRL [Centrally planned intelligentsia? Images of intelligentsia in Polish feature films of the PRL period]. *Ikonosfera: Studia z socjologii i antropologii obrazu*, 3, 1–23. [https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera\\_3\\_Maciej\\_Bialous\\_Inteligent.pdf](https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Maciej_Bialous_Inteligent.pdf) [in Polish].
- Cook, D. A. (2016). *History of narrative film* (5<sup>th</sup> ed.). W. W. Norton & Company [in English].
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju: wokół wybranych problemów poetyki i etyki* [Cinema of Moral Concern: On selected problems of poetics and ethics]. Wydawnictwo Naukowe UAM [in Polish].
- Domke, R. (2020). Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990 [The image of the intellectual in contemporary film discourse in the years 1968–1990]. *Dzieje Najnowsze*, 52(2), 155–181. <https://doi.org/10.12775/DN.2020.2.07> [in Polish].
- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press [in English].
- Leppla, D. (2019). *Radical communication: Politics after 1968 in/and Polish cinema* [PhD thesis, Concordia University]. Spectrum Research Repository. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/985541/> [in English].
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014* [History of Polish Cinema 1895–2014]. Universitas [in Polish].
- Miczka, T. (2007). "Kino moralnego niepokoju": źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981 ["Cinema of Moral Concern": The sources and limits of realism in polish feature film in 1976–1981]. In A. Achtelek & J. Tambor (Eds.), *Sztuka to rzemiosło: T. 3. Nauczyć Polski i polskiego* [Art is a craft: Vol. 3. Teaching Poland and Polish] (pp. 187–201). Wydawnictwo Gnome [in Polish].
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. "Kino moralnego niepokoju" jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego [Social reality during the liminal period. "The cinema of moral anxiety" as a form of the generational drama]. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, 33, 223–247 [in Polish].
- Misiak, A. (2009). Our own courtyard: Post-traumatic Polish cinema. *New Cinemas: Journal of*

## References

- Dabert, D. (2000). *Yak zhyty? Pro kino moralnoho nespokoju – sohodni* [How to live? About the cinema of moral turpitude today] (A. Khраниuk, Trans.). *Kino-Teatr*, 5, 40–43. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4fa6de30-28e5-49ec-a51c-b121e6e8ba3e/content> [in Ukrainian].
- Camus, A. (2022). *Mif pro Sizyfa. Buntivna liudyna* [The myth of Sisyphus. A rebellious person] (O. Zhupanskyi, Trans.). Folio [in Ukrainian].

- Contemporary Film*, 7(3), 237–256. <https://doi.org/10.1386/ncin.7.3.237/1> [in English].
- Talarczyk-Gubała, M. (2012). Ewa vs. Agnieszka. Reprezentacje reżyserek w wybranych filmach Andrzeja Wajdy i Barbary Sass [Ewa vs. Agnieszka. Representations of female directors in selected films by Andrzej Wajda and Barbara Sass]. *Kwartalnik Filmowy*, 77–78, 282–297 [in Polish].
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju [Feature film as an alternative source for the history of everyday life – theoretical considerations on the example of cinema of moral concern]. *Historyka Studia Metodologiczne*, 44, 115–127 [in Polish].

## Hero Image in “Moral Concern” Cinema: the Problem of Typology

Maksym Klopenko

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to determine the hero peculiarities of the “moral concern” cinema using typological analysis. *Results.* Polish cinema of “moral concern” is still insufficiently researched in Ukrainian film studies, but it retains a surprisingly high relevance both for the general European context and for the Ukrainian cinematographic process. Nowadays, the hero image of the “moral concern” film needs a new interpretation from the point of view of analysing its fundamental features. Different approaches to the typology of the hero reveal a number of difficulties in interpreting key peculiarities in his generalised portrait and the most common patterns of behaviour that he adheres to. The article highlights a number of problematic research aspects of the image of the “moral concern” hero; presents an analysis of contradictions in existing typologies, as well as attempts to apply them to a wider list of Polish films of the 70s and 80s. The main models of the hero’s behaviour are studied in the context of his attitude to the normative and value system adopted in society. According to the models of social behaviour and the hero’s moral position, additional criteria are offered for the analysis of his dramaturgical features. Other types that were not studied within the framework of this issue are also highlighted. *The scientific novelty* of the article grounds on the fact, that for the first time in Ukrainian film studies, the features of the “moral concern” hero are defined, taking into account and supplementing film studies typologies. *Conclusions.* The results of this study confirm that the hero of the “moral concern” films is a complex, multifaceted personality, the further study of whom has prospects for renewed interpretations and identifying relevant connections with Ukrainian modernity in particular.

**Keywords:** Polish cinematography; cinema of “moral concern”; existentialism philosophy; hero image; conformism; escapism; rebellion

### Відомості про автора

**Максим Клопенко**, аспірант PhD, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: klmaksim78@gmail.com

### Information about the author

**Maksym Klopenko**, PhD Student, I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: klmaksim78@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.