

MARIUSZ GUZEK

Obraz stanu wojennego w polskim filmie fabularnym (rekonesans)

Od filmu historycznego zwykle się żądać prawdy¹ – taki paradygmat leży u podstaw refleksji nad źródłowym znaczeniem obrazów przeszłości w filmie fabularnym. Kłopoty, jakie nasuwa genologiczna definicja filmu historycznego, są w tym przypadku bez znaczenia. Ograniczenie, co postulują niektórzy historycy filmu, opisywanych wydarzeń do XIX w. ma charakter akademicki². Nie inaczej rzecz się ma w przypadku filmu opisującego wydarzenia niedawno minione, korzystającego raczej z przekazów publicystycznych, komentujących, wyjaśniających bądź będących narzędziem propagandy w ramach dominującej ideologii. Świat przedstawiony – diegetyczny, jest zawsze konfrontowany z autopsją, przeżyciami indywidualnymi oraz ze świadomością zbiorową, którą konstruują zarówno stereotypy utrwalane przez media masowe, jak i poglądy oraz wyznawana przez odbiorców ideologia.

Interesował mnie materiał filmowy, który powstawał w warunkach rodzimej produkcji, zarówno w latach 80. jak i później, dlatego całkowicie pominąłem w analizowanej przestrzeni dwa filmy zrealizowane na Zachodzie, choć wyreżyserowane przez polskich twórców: brytyjską „Fuchę” (Moonlighting, 1982) Jerzego Skolimowskiego i amerykańsko-francuski „Zabić księdza” (To Kill a Priest, 1985) Agnieszki Holland³.

1 R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 9.

2 Ł. A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002, s. 7.

3 Ewelina Nurczyńska-Fidelska pisząc o obrazach stanu wojennego w kinie polskim, omawia te dwie produkcje, co zrozumiałe, ale wynikające z nieco odmiennie od mojej podstawy metodologicznej. Filmy Skolimowskiego i Holland znane były w alternatywnym (podziemnym) obiegu, związanym z upowszechnianiem się taśm wideo, a także funkcjonowały, na zasadzie przywołania, w rozmaitych oficjalnych, jak i kontestacyjnych dyskursach publicystycznych. Choć nie są to obrazy

Od wydarzeń stanu wojennego minęły prawie trzy dekady – czas wystarczający, aby środowisko filmowe przystąpiło do przedstawienia własnej wizji tamtych miesięcy. Publicystyczny, wręcz bojowy, pozostający w opozycji do władzy temperament twórców kina niepokoju moralnego, szukających odpowiedzi na pytania o ontologię swoich bohaterów zdeformowanych przez realny PRL-owski socjalizm, stanowił doskonałą bazę dla kontestacyjnej refleksji⁴, niemal wizyjnej rekonstrukcji zarówno wewnętrznego, jak zewnętrznego obrazu stanu wojennego. Pierwsza z tych przestrzeni będzie miała zdecydowanie spersonifikowany charakter i jej zadaniem było stworzenie psychologicznego portretu uczestników wydarzeń roku 1981 – swoście definiowanej osobowości stanu wojennego, druga natomiast postuluwała oddanie (rekonstrukcję) klimatu i wspomnianej wcześniej prawdy (wiarygodności i autentyczności) mogącej stanowić ikonograficzne źródło dla innych niż filmowcy przedstawicieli środowisk twórczych.

Uczciwe, acz nieliczne, filmy o sytuacji pogrudniowej zaczęły powstawać zaraz po ogłoszeniu stanu wojennego⁵. Autor takiej tezy – Piotr Lis, wymienia dwa obrazy, które zrealizowane zostały w latach 1982–1983: „Wigilia 81” Leszka Wosiewicz i „Stan wewnętrzny” Krzysztofa Tchórzewskiego. Oczywiście żaden z nich nie został zaprezentowany w szerokim rozpowszechnianiu, a swoje premiery miały one dopiero pod koniec dekady. Jak słusznie zauważył w cytowanym szkicu Piotr Lis: „[...] film polski pozbawiony możliwości bezpośredniego opowiadania o okropnościach stanu wojennego, odszedł w stronę metafory. «Wierną rzekę» (1983) Tadeusza Chmielewskiego, «Rok spokojnego słońca» (1984) Krzysztofa Zanussiego i Kazimierza Kutza (1985) «Wkrótce nadejdą bracia» przepełniały gorycz i bezsilność. «Nadzór» (1983) Wiesława Saniewskiego był trzeźwym i obiektywnym opisem totalitaryzmu”⁶. Jako że metafora filmowa odnosi się do innego modelu dekodowania utworu filmowego, przedmiotem mojej refleksji będą tylko te wybrane dzieła, w których stan wojenny przedstawiony został w sposób niezakamuflowany, bezpośredni, stanowiąc naturalny komponent filmowego dyskursu.

„Wigilia 81” (1982) Leszka Wosiewicz wyprodukowana została w Studiu im. Karola Irzykowskiego skupiającym młodych twórców, którzy realizowali zarówno dzieła fabularne, jak i dokumentalne nieco różniące się pod względem zarówno

polskiej kinematografii, można je zaliczyć do bardzo szerokiego zjawiska określanego mianem kina polskiego, patrz: E. Nurczyńska-Fidelska, *Między elegią a komedią. Obrazy stanu wojennego w kinie polskim*, [w:] *Kino polskie: Reinterpretacje. Historia-Ideologia-Polityka*, red. K. Klejs i E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 237–251.

4 D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 30 nn.

5 P. Lis, *A jednak się kręci. Szkice filmowe*, Wrocław 1998, s. 54.

6 Tamże, s. 55.

poetyki, jak i prowadzenia narracji, od tych które kręcone były przez weteranów polskich ekranów. Perspektywa, z jakiej reżyser przywoływał pierwsze dni stanu wojennego, nie miała charakteru beznamiętnego. W jednej z pierwszych recenzji, jakie ukazały się po spóźnionej premierze filmu w 1988 r., Maria Marszałek napisała: „Grudzień 1981 roku, ważny miesiąc polskiej historii najnowszej, jest w «Wigili» zapisem, gorącą notatką uczestnika wydarzeń, a nie obserwatora. Obraz ekranowy splata się z rzeczywistością przedstawianą jak w dokumencie z uciekającymi zdjęciami”⁷. Sam reżyser podczas XIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni we wrześniu 1988 r. potwierdził spostrzeżenie recenzentki, oświadczając, że: „[...] jest to dokument czasu, historia złapana na gorąco od strony najprostszyc ludzkich reakcji. Najważniejsza bowiem w tym zapisie jest obserwacja historii dziejącej się wokół nas. Historii, wobec której już niejednokrotnie czuliśmy się bezradni”⁸. Akcja filmu obejmuje zaledwie kilka godzin z życia trzech kobiet 24 grudnia 1981 r. Te trzy kobiety należą do różnych generacji, których tożsamość wyznaczona została przez dramatyczne przełomy polskiego życia politycznego po 1945 r. Najstarsza, Paulina, należy do pokolenia bohaterów II wojny światowej i późniejszego podziemia niepodległościowego, jej córka, Maria, wychowała się w atmosferze przełomu październikowego 1956 r., najmłodsza zaś, Anna, jest żoną ich wnuka i syna, podzielać jego solidarnościowe poglądy. W domu nie ma mężczyzny – los Witolda od pierwszych dni ogłoszenia stanu wojennego pozostaje nieznany. Wszystkie kobiety czekają, nawet nie na jego powrót, ale jakkolwiek o nim wiadomość. Stan wojenny, ze swoją atmosferą zagrożenia, niepewności, oczekiwania, został przez Wosiewicza oddany niemal w dokumentalny sposób. Swoistym komentarzem wewnętrznego dramatu bohaterek jest towarzyszący poszczególnym scenom przekaz radiowy, najważniejszy, bowiem budujący temperaturę tamtych wydarzeń. Głos spikera informuje zarówno trzy ekranowe postaci, jak i widzów o postępujących epizodach grudnia 1981 r., z których podstawowy, niemal symboliczny wydaje się komunikat Ministerstwa Spraw Wewnętrznych o jednodniowym zniesieniu godziny milicyjnej dla umożliwienia udziału wiernych w tradycyjnej Pasterce. O charakterze dramatu komunikują też elementy scenografii: plakaty „Solidarności” oraz sygnały solidarnego trwania w oporze – świeczki w oknach i opustoszałe podwórko. To niewiele, aby zbudować sobie epicką wizję początku stanu wojennego. Tadeusz Szyma po premierze, na łamach „Tygodnika Powszechnego” słusznie zauważył, że: „[...] w filmie Wosiewicza nie ma czołgów i milicyjnych patroli, żadnych gwałtownych zajęć, zdemolowanych lokali «Solidarności» ani ponurych widoków skutego zimą miasta [...]. Pomimo takiego zamknięcia pola widzenia kamery, świat

7 M. Marszałek, *Krótki film o oczekiwaniu*, „Kino”, 1988, nr 7.

8 „Gazeta Festiwalowa” z dnia 13 IX 1988.

przedstawiony w «Wigilii 81» okazuje się dojmujący, dotykalnie zatem bliski prawdziemu tamtego czasu, odtwarza sugestywnie rzeczywistość duchową bohaterki filmu, w której każdy z nas może się w jakimś stopniu rozpoznać⁹.

W tym ostatnim rozpoznaniu klimatu stanu wojennego bliski „Wigilii” Leszka Wosiewiczza wydaje się drugi w kolejności film opowiadający o tych niedawnych miesiącach – Krzysztofa Tchórzewskiego „Stan wewnętrzny” (1983) – już przez samą semantyczną grę z tytułem sugerujący stosunek reżysera do opisywanych wydarzeń. Młody twórca, mający na swoim koncie jedynie dwa krótkie dokumenty: „Jachtem donikąd” (1980) i „Droga z pierwszeństwem przejazdu” (1981), jak sam stwierdził w wywiadzie udzielonym po premierze w 1989 r., zrealizował swój pełnometrażowy debiut właściwie przez przypadek: „Byłem wtedy jeszcze (na przełomie 1982/1983 r. – przyp. M.G.) młodym człowiekiem i nikt nie spodziewał się, że właśnie młody reżyser może podjąć się takiego tematu. Być może nie przeczytano dokładnie scenariusza, podczas gdy scenariusze moich wybitnych kolegów były czytane dokładnie [...]. Oczywiście, zapłaciłem wtedy osobistą cenę, gdyż przez kilka lat nie robiłem żadnych filmów”¹⁰. Scenariusz Tchórzewskiego odwoływał się bezpośrednio do wydarzeń stanu wojennego. Bohaterką filmu jest Ewa Jaskólska – żeglarka, która w grudniu 1981 r. rozpoczyna rejs swoim jachtem dookoła świata. 13 grudnia, kiedy wiadomo, że pobiła ona rekord świata, zostaje zerwany wszelki kontakt radiowy ze znajomymi, bliskimi, wśród których są jej byli lub obecni mężczyźni – wszyscy związani z „Solidarnością”. Władzom zależy na tym, aby żeglarka kontynuowała rejs. Ona jednak decyduje się na jego przerwanie i powrót do Polski, ale jest to już inna Polska niż ta, którą pamięta.

Cytowany wcześniej Piotr Lis zauważył, że interesujące dzieło Tchórzewskiego należy po latach traktować kontekstualnie, z uwagi na to, że odwołuje się i reżyser, i współscenarzysta Jacek Janczarski do wiedzy pozaekranowej. Film, o czym wspomniałem wcześniej, przeleżał na półkach niemal do końca dekady, stąd dla widza roku 1989 nieczytelne były takie elementy fabuły, jak: zebranie Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność” w gdańskiej hali „Olivii” czy odmowa wbicia pieczętka przez celnika w paszporcie powracającej do kraju głównej bohaterki. Jednak to właśnie w „Stanie wewnętrznym” pokazana została niepropagandowa sceneria stanu wojennego – wojskowe patrole, ustawione na ulicach koksowniki, kontrolowane rozmowy telefoniczne. Tchórzewski zdecydowanie odrzucił polityczną interpretację swojego dzieła¹¹, twierdząc, że mimo iż akcja rozgrywa się w stanie wojennym,

9 „Tygodnik Powszechny”, 1989, nr 4.

10 „Filmowy Serwis Prasowy”, 1989, nr 14.

11 *Tęsknota za światem pięknych iluzji. Z Krzysztofem Tchórzewskim rozmawia Ewa Czeszejko-Sochacka*, „Kino”, 1989, nr 7.

nie jest to film polityczny o konflikcie władza – społeczeństwo, a jego tematem są emocje. Moim zdaniem, właśnie takie postawienie sprawy upolitycznia odbiór „Stanu wewnętrznego”. Przecież właśnie emocje z jednej i drugiej strony w pierwszym okresie konfliktu charakteryzowały, i to w dramatyczny sposób, poczynania zarówno władzy, jak i solidarnościowej opozycji.

Unikatowo na tle dwóch skazanych na nieistnienie, omówionych wyżej filmów jawi się dzieło twórcy, którego władze PRL nie mogły zbagatelizować – Krzysztofa Kieślowskiego, czołowego formacyjnego twórcy kina moralnego niepokoju, autora takich filmów fabularnych, jak: „Blizna”, „Spokój”, „Amator” czy rozpowszechniany w bardzo wąskim obiegu „Przypadek”. Mowa o powstałym w 1984 r. obrazie „Bez końca”. Z pomysłem zrealizowania filmu o stanie wojennym Krzysztof Kieślowski nosił się już od jesieni 1982 r., początkowo zamierzając wykorzystać swoje doświadczenie dokumentalisty. Wśród tych projektów pojawił się jeden, który miał opowiadać o absurdach wyrokowania w ówczesnych całkowicie upolitycznionych sądach powszechnych. Jak sam przyznał: „Wtedy bardzo często sądy skazywały ludzi na duże wyroki – za głupstwa. Zapadały dwu-, trzy-letnie wyroki za namalowanie napisu na murze, za posiadanie gazetki podziemnej, za strajki. Chciałem zrobić o tym film. Byłyby w nim twarze tylko dwóch ludzi. Tego, który skazuje i tego, który jest skazywany”¹². Zebranie dokumentacji było bardzo długie i wiązało się z wieloma przywoływanymi później we wspomnieniach reżysera anegdotami, np. zauważył on, że kiedy rejestrował ogłaszanie sądowych werdyktów, sędziowie okazywali się dla podsądnych bardziej liberalni i pobłażliwi. Doszło do tego, że podczas późniejszych obecności w sądach – na sali rozpraw w ogóle nie zakładał taśmy¹³. Kontakt ze środowiskiem prawniczym zaowocował przyjaźnią z adwokatem broniącym więźniów politycznych, Krzysztofem Piesiewiczem, z którym wspólnie napisał scenariusz filmu „Bez końca” jak również swoich późniejszych dzieł – „Dekalogu”, „Trzech kolorów” i „Podwójnego życia Weroniki”.

Treść „Bez końca” dobrze oddaje fragment recenzji Krzysztofa Teodora Toeplitza, opublikowanej krótko po premierze filmu: „Jest to film na wskroś współczesny, jego akcja dzieje się w roku 1982, bohaterem jest młody robotnik, aresztowany jako organizator nielegalnego strajku. Dokładnie, nie on jest bohaterem, a raczej przedmiotem akcji, która toczy się dookoła jego osoby i sprawy jego uwolnienia, a w którą zamieszane są wszystkie osoby działające – jego przyjaciele uprawiający działalność podziemną, adwokaci i sędziowie pracujący nad zbliżającym się procesem, wreszcie postać wiodąca filmu, żona zmarłego właśnie obrońcy, kobieta zagubiona, wytracona nie tylko przez śmierć męża, ale i przez okoliczności historyczne

12 K. Kieślowski, *O sobie*, oprac. D. Stok, Kraków 1997, s. 97.

13 Tamże, s. 99.

z normalnej koleiny życia”¹⁴. Mimo zastosowanej metafory, poprzez wprowadzenie wątków transcendentalnych, tak rzadkich w filmach odwołujących się do wydarzeń związanych z przełomami historycznymi, realizm w ukazywaniu ikonografii stanu wojennego zdumiał wszystkich, tak władze PRL, jak i podziemną opozycję, choć jednocześnie przez jednych i drugich był atakowany. Przez tych pierwszych ze zrozumiałych powodów – odebrano go jako gloryfikację wszelkich działań kontestacyjnych, drudzy natomiast dostrzegali w nim przede wszystkim generowanie atmosfery pesymizmu i braku woli walki. Metafizykę uzyskaną przez wprowadzenie do dyskursu postaci nierealnej – ducha zmarłego adwokata, wyjaśnił współautor scenariusza Krzysztof Piesiewicz: „Chcieliśmy przedstawić nadzieję i poczucie odpowiedzialności, właściwe mieszkańcom, które poprzedzały stan wojenny, a obecność ducha jest znanym chwytem dramaturgicznym. Więcej, w latach 1982–1983 żyliśmy w Polsce w atmosferze trochę nierealnej. Był to rodzaj ucieczki od odpowiedzialności; szukało się schronienia w religii albo w spirytyzmie jak w filmie. Zresztą ta obecność spirytyzmu naraziła nas na ataki ze wszystkich stron, a szczególnie ze strony prasy katolickiej”¹⁵. Do dziś „Bez końca” jest filmem odbieranym niejednoznacznie, choć z punktu widzenia ekranowej reprezentacji stanu wojennego bardzo wartościowym. Ilustruje to najlepiej opinia, jaką sformułował Mirosław Przyłipiak w 1986 r.: „[...] tematem «Bez końca» jest Polska jesienią 1982 roku. Polska 82? Bez patroli milicyjnych, kłopotów rynkowych, telewizji? Tak, wszak to film nie na temat. Zamiast tego wszystkiego, co stanowiło pejzaż polskich ulic, mamy ducha. A może ten duch, zdaniem autora, bardziej określa Polskę 82 roku, niż sztafaż zewnętrzny? Oto pytanie... Skąd się wziął duch? [...] Narzuca się odpowiedź, że zmusił go do tego materiał. Coś musiało w nim być, co wymykało się zwykłemu opisowi. Chcąc być w zgodzie z własnym zegarem etycznym, muszę dać świadectwo odczuciu, że «Bez końca» to film niedobry. Bywa jednak niekiedy, że z dzieła niedoskonałego więcej jest pożytku niż z arcydzieła. Gdy bowiem to drugie uwodzi nas swoim blaskiem [...] to pierwsze zmusza do przemyśleń, zrationalizowania własnego niedosytu czy irytacji. Na tym polega casus filmu Kiesłowskiego”¹⁶. Do podobnych wniosków dochodzi Eric Derobert, którego recenzja ukazała się na łamach francuskiego magazynu „Positif”, z tym że metafora jest dla niego elementem gry z ówczesną cenzurą polityczną: duch mecenasa Żyro to duch „Solidarności”, fizycznie nieobecny, a jednak krążący, jak wspomnienie, symbol obywatelskiego oporu. Ryszard Kluszczyński pisząc o strategiach politycznych w polskim kinie

14 „Miesięcznik Literacki”, 1984, nr 7.

15 Wywiad Michela Cimenta z Krzysztofem Piesiewiczem zamieszczony w „Positif”, październik 1989, cyt za: „Film na świecie”, 1992, nr 3–4.

16 „Kino”, 1986, nr 2.

popularnym, zauważył, analizując „Bez końca”, iż opozycja dramaturgiczna zbudowana na osi minione – terazniejsza delimitowana jest przez najważniejszą datę opisywanych wydarzeń – 13 grudnia 1981 r.: „[...] terazniejszość jest samotnością Darka (oczekującego na wyrok organizatora strajku) w celi więziennej, jest zmaganiem się ze strachem i z poczuciem beznadziejności oporu. Minione to atmosfera dni posierpniowych, zdarzenia powracające tylko w rozmowach z nowym obrońcą – mecenasem Labradorem”¹⁷. Najbardziej wyczerpującą interpretację filmu Krzysztofa Kieślowskiego przedstawił z kanadyjskiej perspektywy Marek Haltof¹⁸. Zwrócił on uwagę na prymarny, jeśli idzie o zamiar realizacyjny, charakter filmu – „Bez końca” jako dramat sądowy wpisuje się w symbolikę kilkunastu miesięcy stanu wojennego. To właśnie obraz znajdujący się na granicy oficjalnej telewizyjnej propagandy („Dziennik Telewizyjny”, sztandarowa pozycja WRON-owskiego powiadomiania, pełen był doniesień o procesach „ekstremistów z Solidarności”) jak i politycznej kultury podziemia (wokół procesów działaczy „Solidarności” koncentrowało się legalne i nielegalne życie opozycji).

Oficjalna wizja stanu wojennego – zaprezentowana przez partyjną reprezentację środowiska filmowego w postaci twórców obrazu „Czas nadziei” (1986) – reżysera Romana Wionczka i scenarzysty Jerzego Grzymkowskiego, była kontynuacją zrealizowanego przez nich trzy lata wcześniej antysolidarnościowego filmu „Godność”. Krytycy nie mogli przedstawionego w nim obrazu zaatakować w sposób jednoznaczny. Marek Pawlukiewicz w jednej z nielicznych recenzji na łamach ówczesnego tygodnika „Film” pisał głównie o tym, czym film mógł być, gdyby nie krępowały go partyjne dyrektywy i serwilistyczna postawa twórców: „Temat filmu mógł stać się ostrym atakiem publicystycznym lub przejmującym dramatem psychologicznym. Scenarzysta jednak nie potrafił się zdobyć na żadne z tych rozwiązań i publicystyczne ostrze stępilo się w zalewie banalnych sloganów i pozornie słusznych konstatacji każdej ze stron”¹⁹. Czego zatem widz „Czasu nadziei” dowiadyuje się o stanie wojennym? Ikonosfera jest dość oczywista: transportery opancerzone na ulicach, manifestacje opozycyjne, rozdarcie międzypokoleniowe w ramach rodzin robotniczych. Jednak atmosfera i wskazywanie przyczyn wydarzeń z roku 1981/1982 nie pozostawiają wątpliwości. Stroną winną, agresywną i (sic!) częściowo bezkarną są aktywiści „Solidarności”. To z powodu ich ekstremizmu musiał zostać wprowadzony stan wojenny – przez Wionczka i Grzymkowskiego jednoznacznie

17 R.W. Kluszczyński, *Strategie polityczne w polskim kinie popularnym*, [w:] *Z problemów poetyki filmu (Zbiór studiów)*, Łódź 1993, s. 128.

18 M. Haltof, *Requiem dla Solidarności. O śmierci i pamięci w „Bez końca” Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino polskie wobec śmierci i umierania*, red. P. Zwierzchowski i D. Mazur, Bydgoszcz 2005, s. 165–174.

19 M. Pawlukiewicz, *Potrzebny spokój...*, „Film”, 1987, nr 10.

nazwany czasem nadziei. Grzymkowski, którego nie wszystkie scenariusze podobały się władzom (premiera filmu Janusza Kondratiuka „Mała sprawa” odbyła się dopiero po pięciu latach, w 1980 r.), w „Godności” i „Czasie nadziei” zawarł całą frazeologię i poetykę władz wojskowych wprowadzających stan wojenny.

Odmienny w wymowie jest pełnometrażowy debiut Mirosława Gronowskiego „Weryfikacja” (1986), odrobinę kontrowersyjny, acz wpisujący się w rzadko obecną w polskiej kinematografii formułę kina politycznego z dość rozbudowanym wątkiem sensacyjnym. Bożena Janicka recenzując „Weryfikację” krótko po jej premierze, napisała, że: „[...] autor nie wie, o czym opowiada, ani po co, ani komu”²⁰. Rzeczywiście – nie trzeba perspektywy kilkunastu lat, aby dzieło Gronowskiego, reżysera, którego dorobek trudno zaliczyć do znaczących, potraktować jako nieudane, a przynajmniej nieskończone. Jednak wartością źródłową tego filmu jest skoncentrowanie się na dość ważnym dla wydarzeń poprzedzających stan wojenny środowisku, jakim byli dziennikarze, a przede wszystkim ich stowarzyszenia. Postawy, ich stosunek do „Solidarności”, Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, skomplikowane mechanizmy łączące redaktorów z przedstawicielami władzy doskonale opisał Dariusz Fikus²¹, kilka dobrych lat przed ukończeniem przez Gronowskiego scenariusza „Weryfikacji”. Gdyby „Weryfikacja” przyniosła taką wizję stanu wojennego, być może doczekałaby się kilku ciepłych słów i być może większej liczby prezentacji telewizyjnych.

Jasnym jest, że wydarzenia lat 1989/1990: obrady Okrągłego Stołu, pierwsze wolne wybory do Senatu i częściowo wolne do Sejmu oraz likwidacja Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk pozwoliły twórcom filmowym na nieskrępowane zajęcie się problematyką stanu wojennego. Chciałbym odnieść się do trzech dzieł z tego okresu. Pierwsze z nich to debiut Jacka Skalskiego „Chce mi się wyc” (1989), którego wcześniejsze filmy dokumentalne wskazywały na szczególną wrażliwość w odczytywaniu polskiej historii. Niebagatelną okolicznością tłumaczącą podjęcie tematu stanu wojennego był fakt dość ścisłego związku reżysera ze strukturami podziemnej „Solidarności”. W jednym z wywiadów dla branżowego dwutygodnika reżyser wyraźnie oświadczył: „[...] stan wojenny miał być tylko przyczynkiem do mini-rozprawy o ludzkiej egzystencji. Dla mnie tak naprawdę stan wojenny nigdy się nie zaczął ani nie skończył. Zaczął się pewnego dnia dla tych, którzy zostali internowani i skończył, gdy wyszli z aresztu czy więzienia. Ale dla szarych ludzi z ulicy nie miał tak wyraźnego początku ani końca. Od czterdziestu lat żyjemy w państwie w pewnym sensie totalitarnym, w którym człowiek jest podporządkowany systemowi. Zdarzenia, które pokazuję, mogły mieć miejsce przed

20 B. Janicka, *Na gapę*, „Film”, 1986, nr 41.

21 D. Fikus, *Foksal 80*, Warszawa 1984.

kilku lub kilkunastu laty. To nie jest film o stanie wojennym, to jest film o naszej rzeczywistości²². Niewiele jednak z tak uniwersalnej historiozofii filmowej historii odnajdujemy na ekranie. Owa wspomniana rzeczywistość stanu wojennego to stereotypowe przedstawienie instrumentów, jakimi posługiwała się ówczesna władza: umundurowane patrole na ulicach, transportery opancerzone w zaułkach ulic, godzina milicyjna, emigracja wewnętrzna. Skalskiego bardziej od uogólnień interesują mechanizmy, dzięki którym bohaterowie mogą manifestować, nawet przed samymi sobą, niezgodę na istniejący stan rzeczy, szukać ucieczki przed uniformizacją ucieleśnianą przez funkcjonariuszy stanu wojennego. W filmie dominuje wzrastające wciąż poczucie osamotnienia i wyobcowania, egzemplifikowane przez seks, czasami bardzo brutalny, odarty z piękna, będący, jak odczytali to niektórzy polscy recenzenci, nie ucieczką, nawet pozorną, ale destrukcyjnym marszem w ślepią uliczkę. Potwierdza to zresztą w jednej z wypowiedzi sam Jacek Skalski: „[...] poprzez seks i polityczne tło chciałem pokazać tragedię ówczesnych ludzi. Mój film traktuje o pewnym rodzaju zniewolenia, które doprowadziło nas do tego, że zachowywaliśmy się czasem jak zwierzęta. I to jest ważne, a nie sucha gadka o tym, jak powinna wyglądać rzeczywistość. Rzeczywistość była czarno-biała – jedni dali się kupić i kolaborowali, a drudzy nie²³. Dość odważne potraktowanie sfery cielesności, niemal dosłowny biologiczny seks na ekranie, spowodowało, iż dzieło Jacka Skalskiego przez wielu polskich recenzentów, nieco na wyrost, porównywane było z kontrowersyjnym filmem Bernardo Bertolucciego „Ostatnie tango w Paryżu”.

Zupełnie inne zadanie postawił sobie utalentowany młody (ówcześnie) reżyser Waldemar Krzystek, realizując w tym samym roku film zatytułowany „Ostatni prom” (1989). Udało mu się w jednym dyskursie połączyć dwie interesujące sfery – analizę stanu umysłowości Polaków z ich wątpliwościami, dramatycznymi wyborami dotyczącymi bądź udania się na emigrację, bądź pozostania w kraju oraz przedstawienie charakterystycznej dla grudnia 1981 r. symboliki przez lata charakteryzującą podstawową opozycję polityczną: władza (Oni) – społeczeństwo (My). Krzystek jednak nie nasyca kadru przestrzenią mityczną: „[...] symboli graficznych «Solidarności», czołgów na ulicy, opisów strajków i pokazywania późniejszych «oporników» powszechnie wpinanych w klapy – nie gloryfikuje i nie uwzniośla niepotrzebnie czasów sprzed i bezpośrednio po 13 grudnia 1981 roku. Nie dodaje tym samym bohaterom sztucznej charyzmy czy poczucia misji dziejowej. Nie pomaga natrętnie bronić jednym racji przeciwko drugim²⁴. Fabuła filmu jest przede

22 „Filmowy Serwis Prasowy”, 1989, nr 17/18.

23 *Nie czułem się martyrologicznie. Z Jackiem Skalskim rozmawia Jerzy Uszyński*, „Film na świecie”, 1990, nr 378/379.

24 „Filmowy Serwis Prasowy”, 1989, nr 21/22.

wszystkim sensacyjna – działacz „Solidarności” Marek Ziarno usiłuje przewieźć do Szwecji dokumenty szczególnie cenne dla Służby Bezpieczeństwa – adresy tajnych drukarni, punktów kontaktowych, listę osób, które w razie konieczności podejmą działalność podziemną. Ściga go oficer SB. Na nieco innym poziomie odczytania „Ostatni prom” staje się jednak polityczno-społeczną fotografią społeczeństwa polskiego, ze zróżnicowanymi postawami, motywacjami o charakterze ideologicznym czy egzystencjalnym, ale także determinowanymi całkowicie przez pragmatyczne rozwiązania życiowe. Krótco po premierze Jan Olszewski na łamach „Kina”, interpretując rozmaite aspekty tematów „Ostatniego promu”, napisał: „[...] jest to może najbardziej poruszający film o stanie wojennym. W każdym razie o jego skutkach. Pokazano je w sposób dość przewrotny. Pokazano najpierw obraz Polski cierpiącej i zniewolonej, obraz zgodny z tradycją romantyczną. Pokazano następnie, że ten obraz jest wytworem egzaltacji, bujnej wyobraźni; że ma niewiele wspólnego z rzeczywistością. Aż wreszcie pokazano, że w wyniku wprowadzenia stanu wojennego ta pierwsza, właściwie niewiarygodna wizja, stała się jednak rzeczywistością. Tyle tylko, że znikły romantyczne ideały, pozostał instynkt samozachowawczy: uciekać wpływ, pieszo, byle dalej od tego, co się w Polsce dzieje. Dla ludzi ideowych i uczciwych pozostała już tylko «konspira». Bajroniczny spiskowiec ma w ostatecznym rozrachunku słuszność”²⁵. Zamknięcie świata przedstawionego do klaustrofobicznej przestrzeni promu wycieczkowego było ciekawym zabiegiem socjologicznym (reprezentacja władzy i opozycji w małym środowisku) i metaforycznym dla ukazania początków stanu wojennego. Moim zdaniem, Krzystkowi udało się jednak, przy wykorzystaniu sensacyjnej fabuły, scharakteryzować sporo postaw obecnych podczas solidarnościowych miesięcy i grudniowych nocy 1981 r. Z pewnością „Ostatni prom” nie miał być traumatyczną spowiedzią reżysera, niemniej sporo prawdy w nim znajdujemy.

Wreszcie trzeci film, w reżyserii Janusza Kijowskiego, „Stan strachu” (1989), bezpośrednio nawiązujący do poetyki „kina niepokoju moralnego”. Przywołane dzieło miało stać się, zdaniem krytyków, inspiracją dla nowej tendencji, którą roboczo nazwano „nowym kinem politycznym”. Obraz stanu wojennego, według Kijowskiego, jest zdeterminowany ucieczką – dosłowną, przed aresztowaniem i ucieczką wewnętrzną. Główny bohater, Jan Małecki, jakkolwiek swój stosunek do atmosfery grudnia 1981 r. wpisuje w kontekst powojennych konfliktów społecznych i politycznych, od wspomnienia ojca, partyjnego dygnitarza wywiezionego na taczkach przez protestujących robotników w 1956 r., poprzez własny udział w wydarzeniach marca 1968 r., nie ma zamiaru angażować się w działalność opozycyjną. Przypadek, poczucie środowiskowej solidarności, fatum, niezależnie jak nazwiemy ów kata-

25 J. Olszewski, *Nierozpoznany film*, „Kino”, 1990, nr 7.

lizator ekranowych rozwiązań, powodują, że stało się inaczej. Stan wojenny jest dokładnie stanem strachu, w którym, zdaniem reżysera, bać się należy wszystkiego, a właściwie wszystkich. Według Kijowskiego: „[...] bohater filmu stara się zrealizować, bodaj jako jedyny, zasady prostej etyki. Wszyscy inni odstępują od nich pod naciskiem faktów, zmęczenia, manipulacji, chodzi o najbardziej podstawowe zasady: że w więzieniu się nie sypie, że z policją się nie rozmawia (jeśli jest to policja polityczna), że miłości się nie zdradza, że jest się lojalnym do końca, że się nie krzywdzi bliźnich, że nie zdradza się przyjaciół [...]”. Kontekst tego został rozszerzony przez uogólnienie – poprzez pojęcie bólu, bowiem boli: „[...] to że dzieje się wielka niesprawiedliwość, krzywda temu narodowi; że stan wewnętrznej okupacji jest czymś haniebnym – od takich rzeczy generalnie zaczynając, a kończąc na tym, że ludzie tam łatwo dają się manipulować, dają się powodować niskimi uczuciami. Jednym z celów nakręcenia tego filmu było pokazanie kosztów operacji wojskowo-milicyjnej na przykładzie indywidualnego losu człowieka, który «obrywa» niewinnie. Chciałem przypomnieć, że wszyscy boleśnie dostają wtedy w skórę. I teoria «mniejszego zła» niczego w tym względzie nie tłumaczy»²⁶.

W zasadzie jedynym filmem, którego zadaniem było zrekonstruowanie autentycznych wydarzeń stanu wojennego, był wpisany w dotychczasowy śląski dyskurs historyczny obraz Kazimierza Kutza „Śmierć jak kromka chleba”. Prace nad powstaniem tego dzieła trwały kilka lat. Reżyser, którego najważniejsza część twórczości nierozdzielnie związana jest ze Śląskiem, postanowił zrekonstruować tragiczne wydarzenia w Kopalni Węgla Kamiennego „Wujek” z grudnia 1981 r. już podczas stanu wojennego. Pomysł wyreżyserowaniu filmu o 16 grudnia 1981 r. był ze zrozumiałych względów ówczesnie nierealny. Równie interesujące są dzieje powołanego w połowie, a zarejestrowanego pod koniec 1989 r. Społecznego Komitetu Realizacji Filmu Fabularnego o Tragedii w Kopalni „Wujek”, którego zadaniem było prowadzenie akcji promocyjnej, gromadzenie funduszy oraz zbieranie dokumentacji związanej z tymi wydarzeniami²⁷. Pacyfikacja kopalni „Wujek”, o czym przekonał się Kazimierz Kutz jako scenarzysta „Śmierci jak kromka chleba”, bynajmniej nie była wydarzeniem jednoznacznym: oprócz własnej dokumentacji miał on do dyspozycji dwa dokumentarne opracowania reporterskie: Jacka Cieszewskiego „Użyto broni” oraz Jana Dziadulę „Rozstrzelana kopalnia”. Szczególnie zapisy tej drugiej stały się dla reżysera inspiracją zarówno dla narracji, jak i dla napisania dialogów, co znalazło wyraz w umieszczeniu nazwiska Jana Dziadulę w czołówce filmu²⁸. Kazimierz

26 *Nowa formacja. Rozmowa z Januszem Kijowskim*, „Kino”, 1989, nr 8.

27 O losach komitetu oraz o przyczynach niepowodzenia tej inicjatywy piszą: A. Madej i J. Zajdel, *Śmierć jak kromka chleba. Historia jednego filmu*, Warszawa 1994.

28 J.F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, Katowice 2005, s. 91.

Kutz to zbyt wytrawny i doświadczony twórca, by nie zdawał sobie sprawy z zagrożeń, jakie mogłyby wynikać z konsekwentnego stosowania dwóch narzucających się perspektyw rekonstrukcyjnych: sensacyjnej akcji lub pompatycznego spektaklu patriotycznego. Dlatego wybrał poetykę niemal dokumentalną, rejestrującą przebieg wydarzeń w ich zwyczajności i pewnej monotonii, aż do momentu, gdy w tragicznym finale ton narracji staje się niemal elegijny²⁹. „Śmierć jak kromka chleba” wyraźnie dzieli się na dwie części: pierwsza – rozpoczęta aresztowaniem szefa kopalnianej „Solidarności” Jana Ludwiczaka (notabene tylko w tym jednym przypadku Kutz używa prawdziwego nazwiska) – to przygotowanie do strajku i ewentualnej obrony kopalni, druga zaś to sceny walki zakończone śmiercią dziesięciu górników³⁰. Wartość dokumentacyjną wzmacnia szczególne zaakcentowanie sfery *sacrum*, która jako przestrzeń symboliczna wkomponowana była zarówno w poetykę szesnastu solidarnościowych miesięcy, jak i strajki w pierwszych dniach stanu wojennego. W opracowaniu Andrzeja Szpulaka o mitologicznych aspektach śląskiego kina Kutza znalazło się zdanie, szczególnie uwypuklające obraz stanu wojennego w omawianym filmie w kontekście całej twórczości artysty: „Strajk i walka górników w całym swym przebiegu na pierwszy rzut oka ukazują się jako ważne wydarzenie historyczne czasu pierwszych dni stanu wojennego, wpisujące się w dzieje ogólnonarodowego zrywu solidarnościowego i towarzyszącej mu przemiany świadomości społecznej Polaków polegającej na ostatecznym odrzuceniu komunizmu i PRL-owskiej rzeczywistości oraz włączeniu się w wielopokoleniowy bieg tradycji niepodległościowej, a w konsekwencji zwrócenie się ku Kościołowi, gdzie tradycja ta była szczególnie pielęgnowana”³¹. Mimo użycia fikcyjnych, ekranowych nazwisk, każdy z bohaterów, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, ma swój pozaekranowy odpowiednik. To powoduje, że dobierając odpowiedni klucz (choćby w postaci książki Jana Dziadula), możemy odbierać „Śmierć...” niemal jak dokument. Ponadto, na co zwrócił uwagę Tadeusz Lubelski, ograniczenie do minimum całej obowiązującej ikonografii i frazeologii „Pierwszej Solidarności” pozwoliło na stworzenie sytuacji komunikacyjnych niemieszczących się w mitologicznym kanonie: aresztowany przewodniczący związku nie jest specjalnie lubiany („nie należy popuścić, dopóki nie wypuszczą Ludwiczaka. Jak był, taki był, ale to przez nas wybrany przewodniczący związku” – mówi jeden z organizatorów strajku – Skarga³²), wiceprzewodniczący Hajduk to załamany tchórz, który niegodny jest powie-

29 E. Ostrowska, K. Kutz, *Kino ironicznego dystansu*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005, s. 74.

30 K. Kutz, *Scenariusze śląskie*, Katowice 1995, s. 241–313.

31 A. Szpulak, *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Gniezno 2004, s. 98.

32 K. Kutz, *Scenariusze...*, s. 248.

zonego mu stanowiska³³. „Śmierć jak kromka chleba” pokazuje także drugą stronę dramatu – reprezentantów stanu wojennego: nadzór górniczy, oficerów z Komitetu Ocalenia Narodowego, dowódców ZOMO i wreszcie szeregowych funkcjonariuszy, właśnie tych, którzy strzelali i zabili. Kutz tworząc obraz stanu wojennego w oparciu o wydarzenie tak skondensowane, osadzone w jednym miejscu i czasie jak zbrodnia w KWK „Wujek”, chciał odpowiedzieć na pytania, które pozostają bez odpowiedzi także i dziś. Na te pytania nie odpowiedział także Sąd Okręgowy w Katowicach, wydając 30 października 2001 r. wyrok uniewinniający zarówno tych, którzy strzelali, jak i tych, którzy wydawali im rozkazy, dopisując smutny epilog do traumatycznych starań zarówno Kazimierza Kutza, jak i całego Społecznego Komitetu Realizacji Filmu Fabularnego o Tragedii w Kopalni „Wujek”³⁴.

Romantyczno-martylogiczna historiozofia, najczęściej adaptowana przez kino fabularne, kwestionowana jest jedynie przez dzieła wpisujące się w paradygmat komedii. Ciekawe, że jedyne dwie komedie poświęcone stanowi wojennemu powstały na początku ostatniej dekady ubiegłego stulecia i w niezakamufłowany sposób stanowią nawiązanie do ważnych obrazów z epoki wcześniejszej³⁵. Pierwsza z nich, „Rozmowy kontrolowane” Sylwestra Chęcińskiego, to kontynuacja „Misia”, kultowego dzieła spółki Stanisław Bareja – Stanisław Tym z roku 1981. Film nie miał dobrej prasy, ale publiczności się podobał, głównie za sprawą dialogów i charakterystycznej kreacji Stanisława Tyma. Stan wojenny, wypełniający połowę filmu, pokazany jest zgodnie z konwencją groteski, gdzie nic nie jest na serio, a dynamikę narracji wypełniają niemal slapstickowe pościgi (nawet jeśli nawiązują do ikon polskiej szkoły filmowej, np. biały koń z „Lotnej” Andrzeja Wajdy). Mimo komediowego sztafażu, Chęciński z Tymem umiejętnie połączyli metaforę (zawalenie się Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie) z mentalnym obrazem stanu wojennego, będącym swego rodzaju połączeniem romantycznych wyobrażeń o konspiracji, a właściwie z polskim bohaterstwem na siłę z antypartyjną i antysowiecką retoryką. Druga z komedii, „Człowiek z...” Konrada Szolańskiego, ma ciekawy rodowód. Bezpośrednio nawiązuje do Wajdowskiego dyptyku: „Człowiek z marmuru” i „Człowiek z żelaza”, lecz przedmiotem kpiny czyni nie poetykę i bohaterów tych obrazów, ale kombatanctwo i manieryzm ludzi „Solidarności”, którzy wkroczyli do polityki po wyborach z czerwca 1989 r. To wszystko zatem, co tworzyło mitologię stanu wo-

33 T. Lubelski, *Solidarni zawróceni. Refleksy „polskiej szkoły filmowej” w filmach Kazimierza Kutza z lat dziewięćdziesiątych*, [w:] Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza, red. A. Gwóźdź, Katowice 2000, s. 61 nn.

34 A. Madej, J. Zajdel, *Śmierć w krainie zapomnienia*, [w:] *Odkrywanie prowincji. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2002, s. 167 nn.

35 M. Guzek, *Symbolika „Solidarności” w polskiej komedii po 1989 roku*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski i D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 37.

jennego – w filmie Szołajskiego oglądamy przez zdeformowane zwierciadło. Stan wojenny śmieszny – Polska wygląda jak wesołe miasteczko. Co prawda, rzeczywistość przedstawiona inspirowana była wydarzeniami historycznymi, takimi jak odbicie Jana Narożniaka przez działaczy MRK „S” w czerwcu 1982 r. z warszawskiego szpitala na Banacha, ale sprowadza się ona do kpiarskich uogólnień – w „Człowieku z...” uwolniony zostaje nie bohater podziemia – Jan Okrągłak, a funkcjonariusz UB, który na skutek dość intymnego wypadku znalazł się w szpitalnym łóżku. Równie groteskowo wyglądają ośrodki dla internowanych, zakonspirowane spotkania nagrywane przez Służbę Bezpieczeństwa ukrytą kamerą, podziemne wigilie organizowane w kościołach. Reżyser twierdził, że „Człowiek z...” miał być testem na nasze poczucie humoru³⁶, ale zaprezentowanie takiej wizji stanu wojennego nie zostało dobrze ocenione przez krytyków ani nie spotkało się z zainteresowaniem publiczności, pomimo oczekiwań ze strony twórców.

W przeciwieństwie do literatury, polskie kino nie doczekało się zwartej formacji dzieł, które można by nazwać kinem stanu wojennego³⁷. W zależności od kontekstu tworzonego przez założenia gatunkowe, zakres wolności wypowiedzi, indywidualne wyrażenie artystyczne reżysera, obraz wydarzeń lat 1981/1982 albo rysowany jest w mglistych konturach metafory, albo krwistej, dokumentarnej rekonstrukcji. Wymienione dzieła filmowe są podstawowymi, z uwagi na fakt, iż stan wojenny jest w nich upodmiotowiony – wpisuje się w dyskurs przyczynowo-skutkowy i dlatego realizatorzy musieli zawrzeć nie prawdę o nim, ale swój do niego stosunek, naznaczony głównie piętnem osobistych doświadczeń, a były one zdecydowanie odmienne – jedni z nich, jak Kazimierz Kutz, byli internowali, inni, jak Roman Wionczek, współtworzyli partyjną propagandę. Jaka jest zatem wartość tych filmów jako źródła historycznego? Posłużę się na zakończenie cytatem Jerzego Topolskiego, wyjaśniającym przywoływane aspekty: „[...] film jako źródło historyczne rozszerza pod względem metodologicznym warsztat historyka. Dostarcza mu nowych informacji o przeszłości, nowych inspiracji i nowych narzędzi, ale jednocześnie stawia przed elementarnymi pytaniami. Czym innym jest autentyczność przekazu filmowego, a czym innym jego wiarygodność [...]. Pozostaje jeszcze interesująca kwestia, która dotyczy dzieł filmowych o tematyce historycznej. Nie filmowych zapisów dokumentalnych, lecz przedstawień operujących pierwiastkiem fikcji i interpretujących historię. Sprawą o zasadniczym znaczeniu nie tylko dla samego filmu, ile przede wszystkim dla tworzenia świadomości historycznej społeczeństwa, jest w tym przypadku wnoszenie przez dane dzieło integralnego

36 „Kino”, 1993, nr 9.

37 Literaturę stanu wojennego świetnie omówił A. Fiut, *Stan osaczenia. Bohater prozy stanu wojennego*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996, s. 145–171.

punktu widzenia. Ten integralny punkt widzenia – jest zdolny ogarniać i wyjaśniać pewną całość – jest trudny do osiągnięcia. Pozostanie jednak w moim przekonaniu czymś ważniejszym od erudycyjno-faktograficznych walorów filmu poruszającego tematykę historyczną³⁸. Czy w filmach do tej pory nakręconych i traktujących o stanie wojennym znajdujemy ów punkt integralny? Na pewno – w każdym z nich, choć większość historyków traktuje film fabularny jako pozbawiony źródłowego kontekstu, a więc z metodologicznego punktu widzenia, całkowicie bezużyteczny. Na szczęście, coraz więcej filmoznawców myśli inaczej³⁹.

38 Wypowiedź Jerzego Topolskiego, [w:] M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 102.

39 Świadectwem paradygmatycznego podejścia do obrazów fabularnych jako historycznego materiału źródłowego są m.in. takie publikacje młodych, choć już utytułowanych badaczy, jak: D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004; P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005 czy J. Preizner, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej filmówki 1949–1960*, Kraków 2007.