

## O śmierci w filmie socrealistycznym

1.

Kino socrealistyczne nie było zainteresowane rozpatrywaniem tajemnicy śmierci. Nie tylko nie odczuwało potrzeby metafizycznego czy też psychologicznego jej postrzegania, ale z całą mocą potępiało je i traktowało jako potencjalne zagrożenie. Ponieważ w kulturze stalinowskiej cały świat został podporządkowany konkretnym zadaniom, toteż i śmierć nie mogła w ogólnym planie „wielkiej budowy” i „wielkiej walki” pozostać bez przydziału. Akceptowano zatem śmierć biologiczną, chociaż i ona – w kontekście konstruowania świadomości społecznej – bywała wypierana, pomniejszając, czy wręcz pomijając śmierć jednostki wobec istnienia kolektywu. W ten sposób przekształcała się w śmierć rytualną: w paradoksalny sposób prowadzącą człowieka, dzięki wyparciu się przez niego własnej autonomiczności i całkowitemu przedefiniowaniu tożsamości, wprost do specyficznej nieśmiertelności<sup>1</sup>.

Kiedy kino polskie po roku 1949 starało się nawiązywać do wzorów radzieckich (zazwyczaj – tych nienajlepszych), czyniło to również dzięki przejmowaniu sposobu ukazywania śmierci na ekranie. Znaczącym tego przykładem (choćby dlatego, że pierwszym) był *Robinson warszawski* Jerzego Zarzyckiego, który – jak wiadomo – w wyniku długiego i bolesnego procesu przekształcił się w końcu w *Miasto nieujarzmione*. W tym czasie doszło też do swoistej „wymiany śmierci”: usunięto scenę śmierci Piotra Rafalskiego i dodano – dopiero po pokazach w czasie Zjazdu w Wiśle w listopadzie 1949 roku – wątek radzieckiego radiotelegrafisty „Fiatki”, ginącego śmiercią heroiczną. Rafalski był bohaterem zbyt pasywnym, nie pasował do zadań stawianych w tym czasie przed całą polską kulturą. Co gorsza, był nieokreślony klasowo, co go jednoznacznie dyskwalifikowało jako postać pierwszoplanową<sup>2</sup>. Natomiast dzięki „Fiatce”

---

<sup>1</sup> Por. P. Czapliński, *Śmierć totalitarna. Człowiek nie umiera Kazimierza Brandysa*, [w:] tegoż, *Mikrologi ze śmiercią*, Poznań 2001.

<sup>2</sup> Por. I. Merz, *5 lat polskiego filmu fabularnego. Od Zakazanych piosenek do Czarciemu Żlebu*, „Film” 1949 nr 23–24, s. 7.

udało się nie tylko wprowadzić wątek przyjaźni polsko-radzieckiej, ale dodatkowo pokazać heroizm żołnierza Armii Czerwonej, co było w ogóle jednym z warunków przystąpienia do realizacji filmu<sup>3</sup>. Początkowo

widz śledzić miał ewolucję psychiczną Rafałskiego, splecioną z losem ginącego miasta. Finałowa śmierć głównego bohatera miała być wyobrażeniem końca pewnego świata. Wkroczenie do Warszawy Rosjan sugerowało, że na gruzach tego starego świata rodzi się jakiś świat nowy, nieznany<sup>4</sup>.

Stary świat musiał umrzeć, nawet, jeśli było to doświadczenie niezwykle bolesne – również dla ludzi bez wahania akceptujących nowe porządki. W przypadku niszczenia Warszawy przez Niemców (ale przy swoistego rodzaju udziale, co było wyraźnie podkreślone, dowódców Armii Krajowej!) trudno, rzecz jasna, mówić o klasycznym ikonoklazmie<sup>5</sup>. Sytuacja, w której znajdowała się pod koniec 1944 roku Warszawa, sprzyjała wszakże planowaniu zbudowania miasta praktycznie na nowo. W *Mieście nieujarzmionym* sekretarz Polskiej Partii Robotniczej już w październiku 1944 roku zapowiadał odbudowanie jeszcze piękniejszej Warszawy. Później, kiedy hitlerowcy niszczyli Warszawę, przyglądający się temu po drugiej stronie Wisły polscy żołnierze deklarowali: „Pokażemy im, jak się pali cudze miasta”. Mamy zatem do czynienia z zapowiedzią sprawiedliwego odwetu. Ale dodatkowo następuje deklaracja odbudowy zniszczonego miasta. Akcent został położony w równym stopniu na „śmierć”, jak i „narodziny” miasta. Próbowano zresztą doczepić do filmu powojenne zakończenie, pokazujące odbudowywaną Warszawę, jednak ostatecznie nie zdecydowano się na takie rozwiązanie. Widać jednak, że w kolejnych wersjach filmu akcent zostaje przeniesiony z miasta niszczonego na miasto ocalone. Ocalone – trzeba dodać – dzięki możliwości zbudowania nowej piękniejszej Warszawy na gruzach starej.

To wszystko nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie poświęcenie „Fiałki”. Co ciekawe, z ważniejszych postaci filmu giną tylko on i kilkunastoletni chłopiec, Julek, walczący w szeregach Armii Ludowej. Los obydwu bohaterów wpisuje się w system wyobrażeń, zaadaptowanych ze Związku Radzieckiego. Epizodyczność postaci „Fiałki” wyraźnie wskazuje, że wątek ten został dopisany przy kolejnej przeróbce filmu. Dla wymowy całego filmu posiada jednak pierwszorzędne znaczenie. Radiotelegrafista otoczony przez Niemców, ostatkiem sił nakierowywał ogień własnej artylerii na swoje stanowisko, aby zabić jeszcze jak najwięcej wrogów. Tylko to się liczyło. Dzięki

<sup>3</sup> Zob. A. Madej, *Film Andrzejewskiego i Mitoza*, „Kino” 1990 nr 9, s. 15.

<sup>4</sup> T. Lubelski, *Robinson – Pianista sprzed 57 lat*, „Kino” 2002 nr 9, s. 56.

<sup>5</sup> Por. W. Tomasik, *Burząc Moskwę... O postkomunistycznym ikonoklazmie*, „Teksty Drugie” 2003 nr 4, s. 47–48, tenże, *Cmentarz i ogród. O dekompozycji symbolicznej przestrzeni Warszawy*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999.

heroicznej postawie „Fiałka” przyczynił się do umocnienia kolektywu (idei) i zapisał w jego zbiorowej pamięci. Czy mógł zatem postąpić inaczej? Jego czyn zgodny był ze stworzonym w wielu filmach nieskazitelnym wizerunkiem żołnierza radzieckiego, przejętym pod koniec lat 40. również przez polską odmianę kultury stalinowskiej. Ówczesne teksty, m.in. tłumaczone z języka rosyjskiego, nie pozostawiały wątpliwości, co do właściwej interpretacji. W. Żdan pisał o *Aleksandrze Matrosowie* (film nakręcił w roku 1947 Leonid Łukow), że

[w] tragicznym finale [...] brzmi głęboki optymizm i wiara w życie, bo śmierć młodego Matrosowa w imię miłości ojczyzny, życia ludzi – nie jest końcem, ale przedłużeniem życia – jest nieśmiertelnością<sup>6</sup>.

Te same słowa można odnieść do „Fiałki”, jak również do innych bohaterów, oddających życie w imię Sprawy i zyskujących dzięki temu nieśmiertelność. Każdy, kto ginął za Ojczyznę i Sprawę, stawał się żołnierzem socjalizmu. W kinie radzieckim byli to choćby bohaterowie *Młodej Gwardii* (1948) Siergieja Gierasimowa, według powieści Aleksandra Fadiejewa. W sowieckiej kulturze stalinowskiej problem śmierci poniesionej w imię wyższych ideałów i zwycięstwa idei pojawia się bowiem dosyć często także w literaturze i filmach dla dzieci i młodzieży, jako element wychowywania i politycznego uświadamiania nowych kadr komunistycznego społeczeństwa. Na myśl przychodzi oczywiście historia Pawlika Morozowa, ale podobnych przykładów było więcej.

Autorzy książek dla dzieci opiewają chłopców i dziewczynki, gotowe ponieść ofiarę dla ojczyzny – pisał Michał Heller. – Dzieciom wpaja się przekonanie, że trzeba umieć niszczyć wroga i umierać<sup>7</sup>.

Między dorosłymi i dziećmi nie ma zatem większej różnicy. Każdy musi być gotowy do złożenia ofiary ze swojego życia i nikogo to nie dziwi. W polskim filmie postacie uświadomionych ideowo (jak Brońca z *Pod gwiazdą frygijską*) i poświęcających się dzieci spotykamy raczej rzadko, ale jednak występują. Julek z *Miasta nieujarzmionego* jest pełnoprawnym żołnierzem. Oświadczenie chłopca, że posiada stopień kaprała budzi co prawda uśmiech radzieckiego radiotelegrafisty, ale oznacza on wyłącznie podziw. Toteż kiedy Julek zginie, żal towarzyszy pożegnaniu przede wszystkim dzielnego żołnierza, w drugiej dopiero kolejności dziecka, które musiało

<sup>6</sup> W. Żdan, *Armia radziecka w sztuce filmowej*, Warszawa 1951, s. 101.

<sup>7</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Paryż 1988, s. 156.

<sup>8</sup> *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, opracowała B. S. Flowers, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 213.

walczyć jak dorośli. Prawdziwy komunista zawsze był gotowy polec za Sprawę, jak męczennik za wiarę.

## 2.

W filmie tużpowojennym, chętnie sięgającym do tematów wojennych, motyw śmierci był czymś oczywistym, chodziło przecież o pokazanie martyrologii i męstwa narodu polskiego. Socrealizm wprowadza jednak umiowanie, które zostaje wpisane w porządek mityczny. Pojawia się szczególnie dobitnie akcentowany motyw śmierci herosa, stanowiący ważny składnik mitu założycielskiego. Joseph Campbell mocno podkreślał, że według mitu

z oddanego życia rodzi się nowe życie. Może to nie być akurat życie bohatera, ale jest to nowe życie, nowy sposób istnienia lub stawania się<sup>9</sup>.

W mitologii komunistycznej pojęcia „nowego porządku” i „nowego życia” są elementem konstytutywnym.

Śmierć bohaterów kina radzieckiego [...] – pisał Jakub Godzimirski – jest śmiercią prometejską. Poności się ją w imię zmiany struktury rzeczywistości – jest ona ceną za tę zmianę<sup>9</sup>.

Obecność śmierci w tekstach kultury stalinowskiej jest nie tylko czymś oczywistym, ale w niektórych przypadkach wręcz konstytutywnym, stając się składową modelu fabuły wzorcowej, ewokując także odwołania do tradycji hagiograficznej. Umiera jednostka, aby dzięki złożonej w ten sposób ofierze, kolektyw mógł stać się jeszcze bardziej potężny. Śmierć jednostki jest zdarzeniem indywidualnym, które nie może mieć fundamentalnego znaczenia społecznego. Indywidualna tragedia nie liczy się dla Historii<sup>10</sup>.

Socrealistyczny bohater nie mógł bać się śmierci. Wiedział, że nawet jeśli przyjdzie mu zginąć, jego śmierć nie będzie bezużyteczna. Ta swoista samoświadomość własnego miejsca w kolektywnym organizmie, który musi przeżyć za wszelką cenę, m.in. śmierci jednostek, wydawała się powszechna. Przekraczała wymiar teraźniejszości, odnajdywano ją także w dalekiej i niedalekiej przeszłości. Niedościgniony wzór stanowiła tu filmowa postać Wasilija Czapaiewa z filmu *Braci Wasiliewów* (1934).

<sup>9</sup> J. Godzimirski, *Śmierć w kinie*. „Film na Świecie” nr 337–338, 1987, s. 111, zob. też s. 87–94.

<sup>10</sup> K. Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, 3 ed., Bloomington 2000, s. 178–182. Zob. też: J. Smulski, *Juliana Strykowski „tragedia optymistyczna”*. *Rozważania o Biegu do Fragalà*, [w:] tegoż, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 137–138; M. Piekara, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001, rozdział „Śmierć”; M. Brzostowicz-Klajn, *Śmierci nie ma! (motyw)*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004.



W niej bowiem, jak wówczas pisano, „przejawia się jaskrawo dążność ku przyszłemu socjalizmowi. On świadomie oddaje życie za tę przyszłość”<sup>11</sup>.

Kino polskie, wzorując się na radzieckim, także odwoływało się do tego motywu, aczkolwiek nie występował on zbyt często: zabójstwo porucznika Marciniaka w *Pierwszych dniach*, śmierć Władka z rąk sabotażysty w noweli *Cement w Trzech opowieściach* czy zamordowanie kierownika PGR-u Michalika w *Trudnej miłości*. Z punktu widzenia socrealistycznej doktryny i dramaturgii – w takiej właśnie kolejności – najważniejszą śmiercią w polskim filmie tamtego okresu był wszakże tragiczny, choć zarazem wzniosły koniec generała Karola Świerczewskiego – Waltera, zabitego w marcu 1948 roku w Bieszczadach<sup>12</sup>. Różnica między filmowym wizerunkiem Czapajewa a wykreowaną przez Wandę Jakubowską w *Żołnierzu zwycięstwa* (1953) postacią generała Karola Świerczewskiego była jednak zasadnicza: ten drugi przypadek był całkowicie nieudany i nie miał szansy stać się podwaliną budowy polskiego socrealistycznego mitu.

Śmierć generała była – jak sugerują twórcy filmu – wynikiem działań wrogich sił. Czy jednak wrogom udało się osiągnąć zamierzony cel? Gdyby chodziło tylko o zabicie generała, jednostki znaczącej, wybitnej, można by rzec, że śmierć przerwała jego działalność prowadzoną na rzecz odbudowującej się socjalistycznej ojczyzny. Niczego więcej nie była w stanie zmienić. Karol Świerczewski narażał swoje życie od dawna, wiedział jednak, że Sprawa, o którą walczy na licznych frontach, jest tego warta. Wrogowie ponieśli zatem klęskę. Śmierć generała Waltera sprawiła ból jego przyjaciółom, ale nie zniszczyła ducha. Przeciwnie, od tej pory imię Waltera będzie towarzyszyło w walce innym współwyznawcom „nowej wiary”. Rzecz bowiem w tym, że i w tym specyficznym religiopodobnym zjawisku, jakim był komunizm, „[p]rzykład męczennika przyczynia się do przyszłego triumfu Królestwa Bożego”<sup>13</sup>. Śmierć męczennika, jak pisał Stefan Czarnowski, „jest zwycięstwem ducha oświeconego przez wiarę nad słabością ciała. Jest on bojownikiem, który czynem potwierdza wartość nowej religii”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> W. Pudowkin, E. Smirnowa, *Zwycięstwo prawdy bolszewickiej*, tłum. A. Domalewski, „Przegląd Filmowy” 1950 nr 3–4, s. 3.

<sup>12</sup> Szerzej o filmowej postaci Karola Świerczewskiego zob. P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 134–142; O propagandowym wizerunku Świerczewskiego zob. też: J. Kochanowski, „... doch diesen Namen werden sie preisen”. *Der General Karol Świerczewski*, [w:] *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Hg. S. Satjukow, R. Gries, Berlin 2002.

<sup>13</sup> S. Czarnowski, *Dzieła. T. IV. Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, tłum. A. Gliniczanka, przypisy tłum. K. Kasprzykówna, Warszawa 1956, s. 17.

<sup>14</sup> Tamże.

W zakończeniu filmu otrzymujemy wyraźny i zdecydowany sygnał, że śmierć Waltera wzmocniła jedynie szeregi bojowników o zwycięstwo klasy robotniczej. Dawni przyjaciele generała i robotnicy fabryki, w której kiedyś pracował, dowiadują się o śmierci Świerczewskiego w momencie, kiedy jego imię zostało nadane fabryce. Walentyna Pawłowska, córka przyjaciela Waltera, ze łzami w oczach wygłasza pło-  
mienne zapewnienie, że jego imię przetrwa:

Generał Karol Świerczewski żyć będzie zawsze w naszych sercach i myślach. Zawsze pozostanie dla nas najpiękniejszym wzorem, jak kochać Polskę, klasę robotniczą, masy pracujące. Jak nienawidzić wrogów i jak bić wrogów.

Generał zginął, przestał istnieć fizycznie. Jego śmierć jako jednostki, aczkolwiek mająca w założeniu wywoływać wśród widzów określone emocje, ma w gruncie rzeczy znaczenie drugorzędne. Najważniejsza jest pamięć społeczna, zapewniająca potęgę kolektywowi i nieśmiertelność jednostce<sup>15</sup>.

Świadczą o tym ostatnie strofy poematu Władysława Broniewskiego *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*:

Nie o każdym śpiewają pieśń,  
lecz to imię opiewać będą,  
ono potrafi się wznieść  
ponad historię legendą.

Niech pomnikiem mu będzie armia  
i najwyższy komin przemysłu,  
pieśń niech podejmie metalowa tokarnia  
i fale płynące Wisłą.

Posłuchajcie, robotnicy, żołnierze,  
co szumią wiślane fale  
o Karolu Świerczewskim-Walterze,  
robotniku i generale.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Jak pisał Przemysław Czapliński, „[i]stota owego gestu ofiarniczego, pozbawionego w gruncie rzeczy alternatywy w świecie spełnionej historii, polega na włączeniu nieważnego życia własnego w łańcuch ważniejszego kolektywu. Człowiek komunistyczny otrzymuje nieśmiertelność w zamian za pożytek, jaki kolektyw osiągnie z jego śmierci [...]”. P. Czapliński, *Śmierć totalitarna...*, s. 113. Zob. także Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 69–71.

<sup>16</sup> W. Broniewski, *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*, t. 3, 1946–1962, opracowała F. Lichodziejewska, Płock–Toruń 1997.

W *Mieście nieujarzmionym* sekretarz Polskiej Partii Robotniczej tłumaczył żołnierzom Armii Ludowej:

Ludzi Polskiej Partii Robotniczej zastraszyć nie można. My znamy swoją drogę, wytkniętą nam przez Partię. Idziemy nią twardo aż do zwycięstwa. [...] Dzisiaj faszyzm stoi w przededniu klęski. My zwyciężymy na pewno. Warszawa odrodzi się większa i piękniejsza. Nas nie przeraża groźba śmierci. [podkreślenie moje – PZ] Jeśli nawet zginiemy, po nas przyjdą inni i doprowadzą nasze dzieło aż do zwycięstwa.

Po zakończeniu II wojny światowej walka nie ustała. Wręcz przeciwnie – rozgorzała na nowo ze zdwojoną siłą. W niczym natomiast nie zmienił się stosunek bohaterów do śmierci. W skierowanych do młodzieży *Trzech opowieściach* (nowela *Cement*) sekretarz Molenda uczy młodych komunistycznego stosunku do śmierci. Jeden z junaków, Władek Kulesza, został zamordowany przez sabotażystę. Żal z tego powodu ustępuje jednak miejsca nieugiętej pewności, że ta jedna śmierć nie jest w stanie niczego zmienić:

Towarzysze! Sabotażyści byli wśród nas, zaczaili się i zadali cios. Ale sprawy, za którą poległ Władek, zabić nie można. Nie zatrzymali nas i już nie zatrzymają.

Nawet bohaterowie, którym przyszło zginąć w imię ludu dawno temu byli pewni, że ich śmierć nie pozostanie bez znaczenia. Kostka Napierski, przedstawiony w filmie *Podhale w ogniu* przywódca chłopskiego powstania z połowy XVII wieku, wybiega myślą daleko w przód, dając dowód marksistowsko-leninowskiego rozumienia Historii: „Pojmaliście mnie i możecie zabić, ale tym ich nie zastraszycie. Oni walczyć będą, dopóki waszej przemocy nie złamią.” *Podhale w ogniu* kończy się ujęciem przedstawiającym wóz wiozący Kostkę Napierskiego i jego towarzyszy na egzekucję. Nie zobaczymy samej sceny śmierci. Wiadomo jednak, że bohater poniósł śmierć, ale zarazem spełniła się jego przepowiednia. Choć od wydarzeń opisanych w filmie minęło 300 lat, lud wreszcie zwyciężył. Śmierć Kostki była jedną z wielu, które przyczyniły się do ostatecznego pokonania klas panujących.

### 3.

Śmierć heroiczna, stanowiąca część mitu założycielskiego, odgrywała ważną rolę ideologiczną i dramaturgiczną, nawet jeśli nie dotyczyła postaci pierwszoplanowej. To ostatnie rozwiązanie znajdziemy zresztą tylko w *Żołnierzu zwycięstwa*. Socrealizm motyw śmierci wykorzystywał także w inny sposób, choć już mniej fundamentalny, to za każdym razem ujawniający doktrynalne skontekstualizowanie. W kilku filmach śmierć jednej z drugoplanowych postaci stanowi moment przełomowy

w życiu bohatera, od niej wszystko zaczyna się zmieniać. Szczególnie ciekawe są tu dwa przykłady: zabójstwo Gąbińskiego popełnione przez Szczęsnego w filmie *Pod gwiazdą frygijską*, oraz zawiniona przez chłopców z ulicy Barskiej śmierć Zygmunta Radziszewskiego.

Nietrudno zauważyć, że filmowi wrogowie ludu są najczęściej aresztowani. W ten sposób można bowiem ukazać moralną przewagę systemu, który woli, aby stanęli oni przed sądem i mieli uczciwy proces, który jednoznacznie udowodni ich winę i skaze – być może – na karę śmierci. Strzelanie do bezbronnych jest przecież sposobem postępowania szpiegów i sabotażystów. W *Czarcim Żlebie* Żołnierze Wojsk Ochrony Pogranicza strzelają do groźnych przemytników, aby zabić, ale kiedy tylko jest możliwość, starają się brać jeńców. Wróg zostaje aresztowany także w *Niedaleko Warszawy* i *Karierze*. Wrogowie giną za to z ręki swoich współpracowników, np. w *Pościgu*: sabotażysta zabija współpracującego z nim Michalaka, kiedy ten chce ratować własną skórę i go zdradzić. Wróg nie waha się także zabijać tych, których uważał za bliskich sobie, ale zdążyli przejrzeć na oczy. W *Niedaleko Warszawy* Jarzęb strzela do Przewłockiego, który zrozumiał swoje przewinienia wobec nowych czasów i ma zamiar wydać dawnego znajomego.

Kiedy jednak zachodzi taka potrzeba, pozytywni bohaterowie nie wahają się zabijać tych, którzy zagrażają ładowi i porządkowi ich świata. Śmierć wroga stanowi naturalne zwieńczenie jego zbrodniczej działalności. Ewentualne wątpliwości może budzić coś zupełnie innego. Doskonały przykład znajdziemy w *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza, drugiej części *Celulozy*, opowiadającej o dojrzewaniu ideowym Szczęsnego, jego dochodzeniu do partii komunistycznej i jej ideałów. W drodze Szczęsnego można odnaleźć kilka przelomowych momentów, które w zasadniczy sposób zmieniają jego życie. Dzięki nim zaczyna rozumieć otaczającą go rzeczywistość i swoje własne miejsce w świecie. Zyskuje świadomość klasową i partyjną. Jednym z takich wydarzeń jest dokonane przez niego zabójstwo. Gąbiński zasłużył na śmierć. Przez niego cierpieli towarzysze, a co najważniejsze – zagrożona została partyjna robota. Gąbiński chciał bowiem doprowadzić do wydania „towarzysza Juliana”, czyli drukarni obsługiwanej przez Madzię Borzęcką. W porównaniu z książką Igora Newerlego, film jeszcze mocniej akcentował konieczność usunięcia zdrajcy i prowokatora. W *Pod gwiazdą frygijską* pijany Gąbiński wprost straszy, że wszystkich wyda „jeszcze dzisiaj” i w sypie Juliana.

W powieści zabicie wroga tak podłego i w tak podłych okolicznościach nie sprawia Szczęsnemu żadnej satysfakcji.

Szczęśny wzdygnął się. Obrzydliwość... Gdyby to musiał zrobić w walce, gdyby stał tu jakiś groźny

przeciwnik. Tymczasem trzeba strzelać Bolka akurat przy wymiotach: za życie głupio spodłone, za zdradę. Jak zarazę... W ucho strzelano konie pułkowe, chore na nosaciznę<sup>17</sup>.

W *Pod gwiazdą frygijską* bohater nie przeżywa już takich emocji. Akcent z samego zabójstwa został przeniesiony na decyzję podjętą przez Szczęsnego, bez uzgodnienia z partią. Wątek ten obecny jest i w książce, w filmie został jednak znacznie wzmocniony.

Film zagęszcza wydarzenia związane ze śmiercią Gąbińskiego. W stosunku do powieści pojawiają się nowe sceny. Zaraz po nocy, kiedy doszło do dramatycznych wydarzeń, po rozmowie Szczęsnego z Madzią, widzimy jego spotkanie z przedstawicielami partii, którzy zarzucają mu przede wszystkim samowolę, „terror na własną rękę”. Nie ma zatem potępienia samego zabójstwa. Chodzi o to, że Szczęsny samodzielnie podjął decyzję, która należała do partii. „Strzeliliście w partię, w dyscyplinę partyjną”. Podobnie w czasie nocnej rozmowy Olejniczak pyta, dlaczego Szczęsny nie czekał na wyrok partii (w *Pamiętce...* czytamy: „[p]owiedzcie, jak to się właściwie stało”<sup>18</sup>).

Śmierć Gąbińskiego odbierana była przez krytykę jako sytuacja skomplikowana, wydawałoby się bez wyjścia, w której tylko partia, w osobie Franciszka Olejniczaka, może pomóc, wskazując na rozwiązanie<sup>19</sup>. Olejniczak nie zawodzi, wskazuje Szczęsnemu jego błędy. Udziela rad, które pomogą młodemu człowiekowi stać się „dobrym towarzyszem”. Śmierć Gąbińskiego spełniła swoje zadanie dramaturgiczne, sama w sobie nie była ważna. Walka jest bezlitosna i musi pociągać za sobą ofiary. Nie wolno użalać się nad sobą i innymi. Uznanie tego aksjomatu było czymś naturalnym. Toteż podstawowym problemem związanym z zabiciem Gąbińskiego nie jest śmierć prowokatora, ale fakt, iż była to samodzielna decyzja Szczęsnego, nieuzgodniona wcześniej z partią.

Nieco inaczej wpływ śmierci postaci drugoplanowej na przemianę bohatera wygląda w *Piątce z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda. O ile dla Szczęsnego zdarzenie z Gąbińskim okazało się doświadczeniem mającym ostatecznie wyłącznie pozytywne konsekwencje, o tyle tragiczna śmierć Zygmunta Radziszewskiego wpływa destrukcyjnie na bohaterów, stając się w dodatku zapowiedzią nieszczęścia. Z drugiej strony, stanowi również wstrząs, rozpoczynający przemianę bohaterów pod wpływem popełnionej zbrodni.<sup>20</sup> Ford w sposób bardzo konsekwentny wykorzystuje wątek śmierci

<sup>17</sup> I. Newerly, *Pamiętka z Celulozy*, wyd. VIII, Warszawa 1955, s. 328.

<sup>18</sup> Tamże, s. 358.

<sup>19</sup> Por. J. Płażewski, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956, s. 250.

<sup>20</sup> Por. J. Toeplitz, *Rozmowa z Aleksandrem Fordem o Piątce z ulicy Barskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 2, s. 6.

Radziszewskiego, by pokazać okrucieństwo działań Zenona (i całego podziemia), przemianę chłopców, ale też – przez swoistą analogię losu Zygmunta i Kazka – konsekwencje ich działań.

W czasie spotkania z tytułową piątką Lutek, powołując się na Zenona, przywódcę podziemnej grupy, namawia chłopców do zrobienia porządku z Zygmuntem Radziszewskim, który może zeznawać w ich sprawie i doprowadzić do aresztowania i odwieśzenia wymierzonej już kary. Kiedy chłopcy odczuwają niechęć do tego typu działań, Lutek sięga po ostateczną broń: mówi im, że to rozkaz przełożonego. W ten sposób winę za śmierć Radziszewskiego ponosi głównie Zenon, choć oczywiście nie umniejsza to winy chłopców. Podstępnie wywabiony z domu Zygmunt walczy z Lutkiem, po czym uciekając przez ruiny traci równowagę i ginie po upadku ze znacznej wysokości.

Chłopcy starają się wyprzeć świadomość popełnionego czynu (scena pijackiej zabawy w mieszkaniu ojca Lutka). Usiłują o nim bezskutecznie zapomnieć. Prawda dociera do nich dzięki informacji w gazecie, komunikatowi w radio. Zaczyna im towarzyszyć coraz silniejsze poczucie winy (w przeciwieństwie do Lutka, całkowicie oddanego Zenonowi). Ford już w scenie, w której Marek przychodzi do mieszkania Radziszewskiego, by wywabić go z domu, wskazuje na konsekwencje ich czynu. W ostatnim ujęciu widzimy śpiącą matkę chłopaka, której spokój zostanie wkrótce zburzony. Ówczesna poetyka odbioru rozszerzała odpowiedzialność chłopców. W scenie, w której matka Radziszewskiego majaczy o hitlerowcach chodzących po ulicach, Marek uświadamia sobie, że „to on właśnie jest przedstawicielem pogrobowców hitleryzmu”<sup>21</sup>. Ostatecznie prawie wszyscy chłopcy (sztucznie dodana w stosunku do książki postać Franka szybko znika) próbują rozpocząć nowe życie, choć nieustannie kładzie się na nie cieniem sprawa Radziszewskiego, co Ford znakomicie wykorzystuje pod względem dramaturgicznym.

Rozwiązaniem najciekawszym, najbardziej niejednoznacznym wobec ówczesnych oczekiwań, była niepewność związana z losem Kazka: film nie odpowiada na pytanie, czy chłopak przeżyje, czy poniesie odpowiedzialność za śmierć Radziszewskiego, czy też może jego karą będzie śmierć z ręki Zenona. Ciekawe jest w tym kontekście jedno ujęcie, wywołujące skojarzenia niemalże religijne. Przed ciężko rannym Kazkiem widnieje wylot tunelu na trasie W-Z i bijące z niego światło. Nie wiadomo, czy chłopiec będzie miał okazję wejść do Ziemi Obiecanej, mimo że zastrzył sobie na to późniejszą uczciwą pracą. Być może uniemożliwią mu to wcześniejsze grzechy, czyli przede wszystkim śmierć Radziszewskiego.

<sup>21</sup> J. Płażewski, *Filmy, które pamiętamy...*, s. 150



Znaczenie śmierci Gąbińskiego i Radziszewskiego różni się diametralnie tylko w ramach świata przedstawionego. W pierwszym przypadku ginie prowokator stanowiący zagrożenie dla partii komunistycznej, w drugim – niewinny osiemnastolatek, ofiara zbrodniczej działalności Zenona i zagubienia pozostających pod jego wpływem chłopców. Dramaturgiczna funkcja obydwóch zdarzeń jest jednak taka sama. Śmierć tych postaci stanowi moment przełomowy w życiu bohaterów: Szczęsnego doprowadza do partyjnej samoświadomości i odpowiedzialności, a chłopcy z ulicy Barskiej, zwłaszcza Marek i Kazek, wyrывают się dzięki niej spod władzy Zenona i przeszłości. Mimo wszystkich różnic dzielących te dwa przypadki, jeden i drugi jest charakterystyczny dla socrealistycznej doktryny.

## 4.

Tak jak dopisanie do *Robinsona warszawskiego* wątku śmierci „Fiatki” było w pewnym sensie wprowadzeniem socrealistycznej śmierci do polskiego kina, tak śmierć Jasia Krone w *Pokoleniu* Andrzeja Wajdy (premiera styczeń 1955) stanowiła symboliczne zakończenie jej obecności (oczywiście, jeszcze rok później na ekranach pojawiło się *Podhale w ogniu*, przedstawiające śmierć Kostki Napierskiego w klasycznym socrealistycznym ujęciu, był to wszakże film bez znaczenia). Aż do *Pokolenia* obecność śmierci nie prowokuje żadnych pytań. Udziela gotowych odpowiedzi, zawierających rozwiązania proste i słuszne. W *Pokoleniu* było już inaczej. Według Bronisławy Stolarskiej,

[p]odjęcie przez Wajdę tematu historycznego [...] pozwalało mu na abstrahowanie od eschatologicznego horyzontu komunizmu. W figurze pękniętej formy ujawnił artysta potrzebę innej eschatologii, potrzebę niczym nieograniczonego pytania o sens ludzkiego życia<sup>22</sup>.

Owym pęknięciem jest w *Pokoleniu* historia Jasia Krone, wyrastająca „z potrzeby dania szczególnego świadectwa jego śmierci”<sup>23</sup>, zdradzająca „inny horyzont świadomości narratora, inne spojrzenie”<sup>24</sup>.

Jakkolwiek *Pokolenie* mieści się jeszcze w dużej mierze w schematach fabularnych realizmu socjalistycznego i pasuje do interpretacyjnych kanonów pierwszej połowy lat 50., jest też, a może przede wszystkim, filmem odwołującym się do zupełnie innych doświadczeń zarówno narratora, jak i widza. Odnosząc to do śmierci, należy podkreślić, że tylko pozornie mamy do czynienia z tym samym punktem wyjścia.

<sup>22</sup> B. Stolarska, *Pokoleniowe doświadczenie sacrum. O debiucie Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 239.

<sup>23</sup> Tamże, s. 243.

<sup>24</sup> Tamże, s. 240.



To prawda, Krone czyni ze swojej śmierci ofiarę, nie składa jej jednak na ołtarzu socjalistycznych idei, nowego świata czy czegokolwiek podobnego. Śmierć Jasia Krone budzi żal. Nie sposób już dostrzec w niej zracjonalizowanego przez materializm historyczny losu jednostki podporządkowanej prawom rozwoju historii. To śmierć „polska”, nie socrealistyczna, śmierć pokolenia, niedwuznacznie odwołująca się do AK-owskich wyobrażeń. Innemu sensowi wydarzeń ostatecznych, towarzyszy jakże odmienne od socrealistycznego wizualizowanie śmierci. Z całego filmu sekwencja przedstawiająca ostatnie chwile Jasia najbardziej zapada w pamięci. Śmierć umożliwia oczyszczenie i wyzwolenie, akcentuje zarazem tragizm wyborów jednostki i pokolenia. Zyskuje patos, wynikający z niepewności i poszukiwania sensu. Co najważniejsze, ta ofiara złożona przez śmierć miała rzeczywiste znaczenie dla widza, obdarzonego pamięcią i rozumieniem, i dzięki temu stawała się prawdziwie heroiczną, wkraczając w wymiar *sacrum*<sup>25</sup>. Z socrealizmem nie miało to już wiele wspólnego.

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 245 i n.