

Piotr Zwierzchowski

Jak być kochaną i *Szyfry* – wojna, pamięć i kino polskie lat sześćdziesiątych

Zrealizowane w latach sześćdziesiątych filmy Wojciecha Jerzego Hasa: *Jak być kochaną* (1962) i *Szyfry* (1966), odczytywane są często przez pryzmat dorobku polskiej szkoły filmowej. Traktuje się je jako końcowy akord tej artystycznej formacji bądź też jako ostatnie odwołanie do filmów tego nurtu zrealizowanych w poprzedniej dekadzie. Pierwszoplanowym punktem odniesienia jest też oczywiście twórczość reżysera, zarówno jego wcześniejsze, jak i późniejsze dzieła. Innym ważnym kontekstem odbioru są nakręcone w tym dziesięcioleciu filmy Tadeusza Konwickiego: *Salto* (1965) i *Zaduszki* (1961), oraz Stanisława Różewicza: przede wszystkim *Echo* (1964) i *Piwo* (1965), ale też w jakiejś mierze: *Świadek urodzenia* (1961), *Na melinę* (1965) i *Westerplatte* (1967), jak również *Pasażerka* (1963) Andrzeja Munka. Pośród obrazów wojny w kinie polskim lat sześćdziesiątych filmy Hasa mają charakter wyjątkowy, warto jednak odczytać je także w kontekście całej twórczości tej dekady, zwłaszcza tego jej nurtu, który był związany z kreowaniem „nowej pamięci”.

Jak być kochaną i *Szyfry* zostały przyjęte bardzo dobrze, wręcz entuzjastycznie, nie tylko przez krytyków, doceniających artystyczne znaczenie obu filmów, ale także przez czynniki oficjalne. Świadczyć o tym mogą na przykład wypowiedzi podczas posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej *Szyfrów*. Najwyższą notę wystawili im m.in. Czesław Petelski, Wincenty Kraśko, Tadeusz Zaorski, Ryszard Koniczek¹. W czasie kolaudacji *Szyfrów* Jerzy Pomianowski zwrócił uwagę, że Hasowi udało się zrobić film typowy dla polskiej pamięci o wojnie, ale posiadający wymowę uniwersalną². Zresztą w podobnym duchu wyrażali się także inni uczestnicy dyskusji. Co prawda, można się zastanawiać, co wówczas oznaczało sformułowanie „film typowy dla polskiej pamięci o wojnie”, ale ważniejsze jest, że już kilka lat później okazało się, iż filmy Hasa nie były zgodne z „duchem czasu”. Jego rozważania nad relacjami wojny i pamięci nie

¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 23.05.1966 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej (dalej: AFN) sygn. 216, poz. 92, passim.

² Tamże, k. 3.

mieściły się w coraz wyraźniej postulowanych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych żądaniach realizacji filmów przywracających godność narodową. Has proponował zupełnie inną płaszczyznę refleksji nad wojną, pamięcią i historią.

Przez całe lata sześćdziesiąte władze, pomne doświadczeń z polską szkołą filmową, a jednocześnie zdeterminowane, by wpisać kino w politykę kulturalną państwa, wspomagającą budowę socjalistycznego społeczeństwa, upominały się o film współczesny, poczynając od zaleceń *Uchwały sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 roku. Trzy lata później te postulaty pozostawały cały czas aktualne, a Artur Starewicz na konferencji w Jabłonninie podkreślał, że „procent filmów o tematyce okupacyjnej jest stanowczo zbyt duży”³. Mimo tych głosów tematyka wojenna cały czas cieszyła się dużym zainteresowaniem zarówno piszących o filmie, jak i publiczności⁴.

Pod koniec lat sześćdziesiątych coraz wyraźniej formułowano potrzebę realizowania filmów wojennych i – w ogóle – przypomnienia o wojnie. W licznych wypowiedziach programowych, wskazujących na zadania stojące przed polską kinematografią, podkreślano, że tematyka wojenna musi być skoncentrowana m.in. na ukazywaniu zwycięstwa Polaków, uczestnictwa polskiego żołnierza w II wojnie światowej (w drugiej połowie lat sześćdziesiątych cywile jako bohaterowie filmów o wojnie schodzą na dalszy plan), okrucieństwa hitlerowskiego okupanta i tragicznych dziejów narodu polskiego. Tego rodzaju głosy dochodziły przede wszystkim ze środowisk związanych z Głównym Zarządem Politycznym Wojska Polskiego oraz Związkiem Bojowników o Wolność i Demokrację. Generał brygady Władysław Polański, szef Zarządu Propagandy i Agitacji i zastępca szefa GZP WP, a więc instytucji, która miała wówczas niebagatelny wpływ na kinematografię, mówił, że niekiedy sztuka filmowa wykorzystywała wojnę do prowadzenia humanistycznych rozważań, ale nie podjęto tematu o fundamentalnym znaczeniu – „walki narodu o wyzwolenie narodowe i społeczne”⁵.

³ Konferencja w Jabłonninie po XIII plenum (17.11.1963). Referat i inne materiały, AFN, sygn. A-208, poz. 10, k. 95.

⁴ Warto zauważyć, że do najbardziej opłacalnych filmów należały m.in.: *Barwy walki* (1964), *Zerwany most* (1962), *Skąpani w ogniu* (1963) – wszystkie trzy w reżyserii Jerzego Passendorfera, *Jak być kochaną* Wojciecha Jerzego Hasa i *Westerplatte* Stanisława Różewicza. Por. Edward Zajiček, *Film jako towar*, „Kino” 1968, nr 2, s. 39.

⁵ Gen. bryg. Władysław Polański, *Polska zwycięzców czy zwyciężonych?*, rozm. Michał Gardocki, „Film na Świecie” 1968, nr 8, s. 3. Pierwodruk: „Ekran” 1968, nr 17.

Jasno określano też preferowany sposób przedstawiania wojny: „Będziemy nadal popierali takie propozycje, które pokażą nasz udział w rozgromieniu faszyzmu zgodnie z prawdą historyczną i odczuciem narodu”, mówił wiceminister kultury i sztuki Czesław Wiśniewski⁶. Mocno i jednoznacznie brzmiały słowa Jana Gerharda: „W polskich filmach wyraża się [...] w pełni pamięć narodowa”⁷, a zadaniem tych filmów miało być odtworzenie rzeczywistości historycznej.

„Prawda historyczna”, „pamięć narodowa” i „odczucie narodu” były według władzy tym, czego zabrakło w polskiej szkole filmowej, oskarżanej m.in. o nierespektowanie świadomości narodowej i dokonywanie nieuprawnionych uogólnień⁸. Czesław Wiśniewski mówił na naradzie filmowców w kwietniu 1969 roku:

[...] pojawiło się po roku 1956, obok poważnych dzieł dokonujących obrachunku z przeszłością okupacyjną, sporo filmów antyheroicznych, ukazujących beznadziejność walki, jednostronny obraz martyrologii bez elementów udziału Polaków w wielkim dziele rozgromienia faszystów⁹.

Paradoksalnie, niebezpieczeństwo, które mogłyby nieść ze sobą filmy Hasa, trafnie, choć może nieco nieświadomie, odczytali krytycy „Trybuny Ludu”¹⁰ i „Żołnierza Wolności”¹¹. Nie oznacza to, że ich interpretacja była w tamtym czasie dominująca, jednak ze względu na charakter tych dzienników, pełniących funkcję głosu partii, wydaje się istotna. Kilka lat przed wystąpieniem Wiśniewskiego bardzo podobne zarzuty recenzentka „Żołnierza Wolności” stawiała *Szyfrom*:

⁶ Czesław Wiśniewski, *W poszukiwaniu filmu współczesnego*, „Ekran” 1969, nr 20, s. 8.

⁷ Jan Gerhard, *O fabularnym filmie wojennym*, „Ekran” 1969, nr 19, s. 10.

⁸ Andrzej Ochalski, *Polska szkoła filmowa*, „Ekran” 1969, nr 24, s. 10.

⁹ Czesław Wiśniewski, *Trwały dorobek*, „Ekran” 1969, nr 19, s. 3. Co ciekawe, wcześniej Wiśniewski jako przykłady filmów bardzo wartościowych podaje *Kanał* (1956) i *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy, *Eroikę* (1957) i *Zezowate szczęście* (1960) Andrzeja Munka, *Ewa chce spać* (1957) Tadeusza Chmielewskiego, *Krzyż Walecznych* (1958) Kazimierza Kutza, *Pociąg* (1959) Jerzego Kawalerowicza, *Rok pierwszy* (1960) Witolda Lesiewicza i *Zamach* (1958) Jerzego Passendorfera. Za wartościowe w kolejnych latach uznał też *Pasażerkę* Munka i *Jak być kochaną* Hasa, podkreślając, że sięgają one do wzorów polskiej szkoły filmowej. Wśród filmów poświęconych wojnie, zrealizowanych w ostatnich latach, wymienił *Barwy walki* i *Westerplatte* oraz *Kontrybucję* (1966) Jana Łomnickiego i *Stajnię na Salwatorze* (1967) Pawła Komorowskiego, zwracając uwagę, że „wyjątkowo celnie rozdzielają akcenty” z wojennych wydarzeń i doświadczeń. Tamże, s. 4.

¹⁰ Zbigniew Klaczyński, *Martwy punkt*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 355.

¹¹ H. Szypułska, *Skutki wojny*, „Żołnierza Wolności” 1967, nr 9, s. 4. (Imienia autorki artykułu nie udało się ustalić. Teksty sygnowane są inicjałem.)

Reżyser pokazał wojnę jako stan cierpienia paralizującego działanie. Owszem jest mowa o walce: w kawiarni, na ulicy, na froncie, w partyzantce, ale w filmie *Szyfry* jest to jakby drugi plan. A przecież wojna, obok stanu cierpienia, jest także stanem buntu aktywizującego człowieka w obronie podstawowych wartości moralnych, własnego życia¹².

Z kolei w recenzji Zbigniewa Klaczyńskiego w „Trybunie Ludu” można było przeczytać:

Nie znaczy to, abym nie dostrzegł tego, co w filmie znaczy się tropem rozważań nad władzą czasu, który przekazuje naszej wiedzy fakty i ich wzajemne związki, lecz częstokroć bezpowrotnie niszczy to, co w makrostrukturze historycznych wydarzeń tworzyło ludzkie mikroklimaty: napięcia emocjonalne właściwe tylko jakiejś chwili, ambicje trudno już dziś zrozumiałe, erupcje nadziei bądź zwątpienia bynajmniej nie zawsze pokrywające się z kalendarzem wojennych wydarzeń, odczytywanym dziś z zobiektywizowanych historycznych zapisów¹³.

Warto zwrócić szczególną uwagę na to ostatnie sformułowanie. Dotyczy ono nie tylko konkretnych treści i ich historycznych (oraz historiozoficznych) interpretacji, ale również formy zapisu przeszłości czy też – używając nieco szerszego określenia – formy pamięci. Zresztą zarzuty Klaczyńskiego nie odnoszą się jedynie do filmu Hasa. Piętnuje on to kino polskie, które według niego pogrąża się „w martwym punkcie metaforycznych i mgławicowych uogólnień, z jakich szczęśliwie uwalnia się już nasze kino, szukając realistycznego obrazu historii”¹⁴. Dwa lata później te zarzuty wobec polskiego kina zyskują jeszcze bardziej wyrazistą formę: „wykazano braki treściowe i ideologiczne szeregu tytułów, zwrócono uwagę na dość często stosowaną «dla celów artystycznych» deformację bohaterów”¹⁵.

Niechęć wobec onirycznych wizji i upominanie się o realizm historii, a dotyczy to także jej ekranowego wizerunku, nie wynikały, rzecz jasna, z rozważań nad językiem kina. W kinie głównego nurtu sięgnięcie w pamięć gwarantowało obraz jednoznaczny. Pamięć miała być równoznaczna z potocznie rozumianą prawdą. Filmy Hasa takiego komfortu nie zapewniały. Brakowa-

¹² Tamże.

¹³ Zbigniew Klaczyński, *Martwy punkt...* dz. cyt., s. 7.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Adam Zarzycki, *Lata walki i zwycięstwa*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 35, s. 12.

ło jednoznaczności i pozytywnego komentarza, które były podstawą „nowej pamięci”. Nie bez powodu Komisja Ocen Scenariuszy wytknęła filmowi *Jak być kochaną* na przykład brak sceny, w której Felicja na końcu albo ujawnia motywy związku z teatrem niemieckim, albo milczy i ponosi konsekwencje¹⁶. Pamięć o wojnie nie powinna być boleśnie tkwić w człowieku, ale oswajając dramatyczną przeszłość i wyjaśniać teraźniejszość.

Kilka lat po premierze *Szyfrów* Stanisław Janicki wymienił film Hasa obok *Don Gabriela* (1966) Ewy i Czesława Petelskich oraz *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* (1967) Jana Rybkowskiego, jako jeden z tych, które do tematyki wojennej podchodzą w sposób „przyczynkarski”. Zastrzeżenia autora budził „ich częsty niedowład myślowy i estetyczny albo – najzwyczajniej w świecie – warsztatowy oraz brak przeciwwagi dla nich. Zaś przeciwwagą (nie na zasadzie konkurencji, lecz wzajemnego uzupełniania się) powinny być filmy dokumentujące to, co stanowiło istotę lat wojny – walkę o Polskę niepodległą i socjalistyczną¹⁷. Wśród filmów, które taką przeciwwagę mogą stanowić, Janicki wymienia *Westerplatte* Stanisława Różewicza, *Barwy walki* Jerzego Passendorfera oraz *Potem nastąpi cisza* (1965) Janusza Morgensterna (pamiętajmy, aby brać pod uwagę ówczesny kontekst odbioru, a nie dzisiejsze interpretacje).

W wypowiedzi tej słychać dalekie echa *Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, która oskarżała filmy z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, że nie wiążą „martyrologii narodu i bohaterstwa ze świadomą walką o Polskę Ludową¹⁸. Warto przywołać w tym kontekście dyskusję nad scenariuszem *Zaduszek*, który był pierwszym projektem rozpatrywanym przez Komisję Ocen Scenariuszy po naradzie w Spale, kiedy to filmowcom przekazano tezy zawarte w *Uchwale Sekretariatu KC...* Jan Rybkowski przedstawił doskonałą recenzję scenariusza, podkreślającą też jego terapeutyczny wymiar: oto wśród wielu obrazów wojny pojawił się taki, który będzie mówił o bliźnach po wojnie, uświadomi ludziom: „tacy jesteście i z tym musicie się liczyć¹⁹. Tymczasem w wystąpieniu kończącym posiedzenie Tadeusz Zaorski, ówczesny wice-minister kultury i sztuki, nawiązując do tez zawartych w *Uchwale...*, stawiał

¹⁶ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.12.1961, AFN sygn. A-214, poz. 242.

¹⁷ Stanisław Janicki, *I co dalej?*, „Film” 1968, nr 18, s. 6.

¹⁸ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii [w:] Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994, s. 28.

¹⁹ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 8.11.1960, AFN sygn. A-214, poz. 181, k. 2.

przyszłemu filmowi zarzut, że „nie afirmuje życia”, „wyraża beznadziejność”, zakłada, że ludzie okaleczeni przez wojnę nie są zdolni „do regeneracji uczuć”:

Odczytałem scenariusz w ten sposób, że klęski wojny, która jest kataklizmem, są nieprzewyciężalne, że próba nawiązania życia na nowo, szukania szczęścia kończy się klęską, bo przeszkadzają temu wspomnienia, które się z czasem nawarstwiają i nie pozwalają na życie normalne. W czasie dyskusji mówiono o tym, co ludzi uszlachetnia i o tym, że sztuka kocha prawdę, ale ta prawda jest taka, że przecież na gruzach powstaje nowe życie, że coś się nawiązuje, że to ziarno życia najpierw rozwija się mniej bujnie, a potem bardziej bujnie, że życie idzie naprzód. I domagamy się, żeby właśnie taka prawda była w naszych filmach²⁰.

Wcześniej Wincenty Kraśko, zastanawiając się, jak pokazać ludzi po piętnastu latach od wojny, apelował o optymizm:

Większość ludzi jednak wyszła z wojny, z okupacji, jakoś się uodporniła, potrafiła wyjść obronną ręką z tych tak okropnych przeżyć – i to dobrze. Poza tym naturalnie, że trzeba pamiętać o bliskich osobach, które tragicznie zginęły, i to jest rzecz cenna, ale życie idzie naprzód, życie jest tego rodzaju, że nawet ci, którzy pamiętają, zaczynają nowe życie i wspomnienia nie przeszkadzają im, aż w takim stopniu. A tymczasem to, o czym mówi w swoim scenariuszu Konwicki, to już jest objaw patologiczny i tę patologię można też pokazać na ekranie, ale na tle normalnie żyjących ludzi²¹.

Ten sposób odbioru filmów opowiadających o wojnie w kontekście pamięci i życia w teraźniejszości pojawił się także w odczytaniach przesłania *Szyfrów* siedem lat później. Przytoczmy w tym kontekście recenzję autorstwa H. Szypułskiej, według której odczuwa się nieprawdziwość proporcji między światem koszmarnym, to prawda, ale minionym, a światem współczesnym. W filmie wygląda to tak, jak gdyby ta absurdalna rzeczywistość czasu wojny bezwzględnie ciążyła nad współczesnością, aż deformując ją: jak gdyby ludzie żyli wyłącznie minionym koszmarem. A to przecież n i e p r a w d a [podkr. – P.Z]. Bo choć wewnętrznie zgadzamy się z tym, co mówi reżyser ...„Ktokolwiek zresztą przeżył podczas wojny młodość lub lata średnie, nosi w sobie dramat niezależnie od tego, czy coś mu się przydarzyło czy nie...” przecież jednak,

²⁰ Tamże, k. 29.

²¹ Tamże, k. 17.

poza psychicznie chorymi jednostkami, ludzie żyją dniem dzisiejszym, a nie przeszłością i daremnym rozwiązywaniem nieczytelnych dziś szyfrów²².

Dalej Szypulska dodaje:

Dwadzieścia lat to zbyt krótki czas, by zapomnieć, ale jednak wystarczająco długi, by przystosować się do zmienionych warunków, nie stać na uboczu, nie zaprzepaszczać nagromadzonego w tamtych latach kapitału dzielności, odwagi. Zrezygnować z rozszyfrowywania spraw niepojętych, z cierpiętniczego rozgrzebywania przeszłości, stanąć twarzą do współczesności, to jedyne, racjonalne, wyjście dla tych, co przeżyli tę wojnę²³.

Nie należało „cierpiętniczo rozgrzebywać przeszłości”, co nie przeszkadzało, by domagać się, aby w filmach ukazywano cierpienie narodu polskiego. Te dwie kwestie starannie rozróżniano. Cierpienie było wojennym doświadczeniem Polaków, ale należało do przeszłości, która minęła. Pamięć o nim jest ważna, ale stanowi zjawisko statyczne, niezmienną się w czasie, co ważne, skorelowane z pozytywną współczesnością. Jerzy Pomianowski mówił o projekcie *Jak być kochaną*, że taki scenariusz i film możliwe są dopiero po prawie 20 latach, które minęły od okupacji:²⁴ „Świetnie jest pokazane powiązanie przeszłości z obecnym unormowanym życiem Polaków, połączenie tego wszystkiego, co dzieje się współcześnie z tym wszystkim, co stanowi nasze zaplecze historyczne”²⁵.

Has nazwał *Szyfry* filmem współczesnym, ponieważ ukazywały z perspektywy czasu istotę wojny, ale też „ślady, które pozostawiła w ludziach”²⁶. Ślady, które trwają i sprawiają – niekiedy oczyszczający – ból. Pamięć bywa bolesna, ale daje też poczucie życia. Przypomnijmy raz jeszcze *Zaduszki*, których bohaterowie nie potrafią żyć bez przeszłości, swoich do niej powrotów: „ta przeszłość, która tyle bohaterom odebrała, która winna jest śmierci ich ukochanych, która im samym nie pozwala realizować się w terażniejszości – jest jednocześnie przedmiotem ich tęsknoty”²⁷. Ona bowiem stanowi o ich tożsa-

²² H. Szypulska, *Skutki wojny*, dz. cyt., s. 4.

²³ Tamże.

²⁴ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.12.1961 r.*, k. 6.

²⁵ Tamże, s. 7.

²⁶ *Potrzeba pamięci. Wojciech Has mówi o „Szyfrach”*, w rozmowie z Elżbietą Smoleń-Wasilewską, „Film” 1966, nr 12, s. 6.

²⁷ Tadeusz Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947–1965)*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1984, s. 131.

mości, sensie życia. Sięgnięcie w pamięć, powrót do przeszłości, ma charakter terapeutyczny, również ze względu na konfrontację z szarą współczesnością.

Wojna i pamięć o niej były ważnym elementem tożsamości jednostkowej i zbiorowej Polaków. Z tego m.in. względu, choć nie tylko, tematyka wojenna dominowała w polskiej szkole filmowej, tymczasem reżyser, uważany przecież za jednego ze współtwórców tej formacji, sięgnął po nią dopiero w latach sześćdziesiątych. Można by rzec, że o ile w innych filmach wojna była tematem, o tyle w *Jak być kochaną* jest tłem. „Nie narzuca się już, jest jak gdyby wtopiona w szary pejzaż, poddana wyższym prawom filozoficznej refleksji”²⁸. „*Jak być kochaną* to film na marginesie okupacji”²⁹, mówił sam reżyser. Zdawali sobie z tego sprawę uczestnicy komisji oceniającej scenariusz *Jak być kochaną*³⁰. Podobnie wojnę traktował Tadeusz Różewicz, stwierdzając, że w *Echu* pokazanie wojny i gestapo służy tylko zarysowaniu warunków – dzięki temu czytelnym dla odbiorcy – w których człowiek popełnia swój czyn³¹.

Paradoksalnie jednak wojna jako doświadczenie graniczne interesuje Hasa bardziej niż Wajdę i Munka; nieco inaczej jest w przypadku filmów Stanisława Różewicza. Klęska bądź zwycięstwo bohaterów Hasa ma bowiem charakter zewnętrzny, istnieje w jakimś sensie poza nimi, wpisuje się w ideologię (w znaczeniu szerszym niż polityczne). Bohaterowie większości filmów szkoły polskiej, nawet jeśli nie mogą zapobiec klęsce lub cierpieniu, potrafią je sobie wytłumaczyć. Has na pierwszym miejscu stawia wymiar egzystencjalny tego doświadczenia. Sens tego, co spotyka jego bohaterów, kryje się za szyframi. Nie sposób przyjąć odpowiedzialności, skoro pozostajemy bezradni wobec zewnętrznych okoliczności. Dlatego też musimy ponieść klęskę.

W wielu filmach wojna wbrew pozorom nie jest doświadczeniem tragicznym, przynajmniej w rozumieniu Maksa Schelera czy Karla Jaspersa, które zdaje się być bliskie Hasowi. Kiedy oglądamy batalistyczne filmy Jerzego Passendorfera oraz Ewy i Czesława Petelskich, powrót Wandy Jakubowskiej do obozu koncentracyjnego w *Końcu naszego świata* (1964), *Sąsiadów* (1969) Aleksandra Ścibora-Rylskiego, *Czterech pancernych i psa* (1966) Konrada Nałęckiego i Andrzeja Czekalskiego, widzimy „Sagi bohaterskie [które] przed-

²⁸ Konrad Eberhardt, *Opowieść o czasie wewnętrznym*, „Film” 1963, nr 3, s. 5.

²⁹ Tadeusz Sobolewski, *Wybieraj nieosiągalne. Rozmowa z Wojciechem Hasem*, 1989 [w:] tegoż, *Za duży blask...*, dz. cyt., s. 112.

³⁰ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.12.1961 r.*

³¹ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 21.05.1963 r.*, AFN sygn. A-214, poz. 342, k. 18.

stawiają tragiczną wizję świata jako oczywistość. Nie ma tu jeszcze zmagania idei ani parcia do wyzwolenia. Ich przedmiotem jest nagie nieszczęście, śmierć i zniszczenie, umiejętność znoszenia cierpień, sława³².

Filmy te miały kreować „nową pamięć”. W latach sześćdziesiątych, zwłaszcza w drugiej połowie, w wielu wypowiedziach można przeczytać o konieczności zaprzeczenia klęsce, przypomnienia o heroizmie polskiego żołnierza i świadomości ostatecznego zwycięstwa. Bitwy przegrane we wrześniu 1939 roku doprowadziły do zwycięstwa nad faszyzmem sześć lat później. U Hasa czy Różewicza, choć u każdego z nich w innym wymiarze, ważną rolę odgrywała nie pamięć porażki w wymiarze militarnym, ale swoistej bezradności. Nie chodzi tu o pasywność czy aktywność jednostki, ale o jej uwikłanie w tragiczną sytuację narodu. Niemcy są okrutni i w *Jak być kochaną*. Ich pojawienie się jest jednym z elementów stanowiących o upokorzeniu bohaterki, ale nie decyduje o jej klęsce.

Szypulska uznała, że *Szyfry* nie oddają w pełni okrucieństwa i tragizmu wojny. O scenach ukazujących chłopczyka wśród kawalerzystów pisała: „Może ten obraz uznać za symbol cierpienia niewinnych? Symbol, przynajmniej, niezbyt adekwatny do naszej wiedzy o cierpieniach za winy niepełniomne w owych czasach”³³. Tymczasem cierpienie, nieszczęście i tragizm nie są tym samym. Karl Jaspers pisał, że

tragizm rośnie wraz z rangą potęg i pogłębianiem się konieczności. Nieszczęście staje się tragiczne ze względu na kontekst, w którym się wydarza i do którego się odnosi, ze względu na świadomość i wiedzę tych, którzy cierpią i kochają, za sprawą interpretacji nadającej sens wiedzy tragicznej. Samo w sobie nie jest czymś tragicznym, lecz ciężącym nad wszystkim brzemieniem³⁴.

U Hasa nie ma patosu, jest wzniosłość. Tragiczność ludzkiego losu wynika bowiem ze znalezienia się w sytuacji bez wyjścia, w której każde rozwiązanie niesie ze sobą równie bolesne konsekwencje. Trzeba złożyć ofiarę z wysoko cenionej wartości, by ocalić inną wartość. Klęska jednostki nie jest wynikiem jej działań czy słabości, ale nierozwiązywalnego splotu okoliczności. Taki los dotyka Felicję, Wiktora Rawicza, Jędrka, Maćka, Tadeusza.

³² Karl Jaspers, *O tragiczności*, tłum. Anna Wołkowicz [w:] tegoż, *Filozofia egzystencji*, wyb. Stanisław Tyrowicz, Wstęp Hans Saner, Posłowie Dorota Lachowska, tłum. Dorota Lachowska i Anna Wołkowicz, Warszawa: PIW 1990, s. 323.

³³ H. Szypulska, *Skutki wojny...*, s. 4.

³⁴ Karl Jaspers, *O tragiczności...*, dz. cyt., s. 374.

Pamięć i wojna są w *Jak być kochaną* i *Szyfrach* osadzone w historii, ale poza Historią, w doświadczeniu narodowym, choć poza Polskością (świadomie używam wielkiej litery). *Jak być kochaną* oraz *Szyfry* były polemiczne zarówno wobec wyobrażeń potocznych, kina „nowej pamięci”, jak i w stosunku do szkoły polskiej³⁵. „W filmach Wajdy i Munka obraz wojny nie pojawia się zmatowiały dwudziestoletnim dystansem czasu – jest kataklizmem nieostygłym, domagającym się ocen, rewizji stanowisk”³⁶. Bohaterowie szkoły polskiej zmagali się z przymusem trwania w mitach narodowych, wyznaczających sposób bycia. Jak zauważa Tadeusz Sobolewski, w przeciwieństwie do Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka, Has

pozostał w kinie kimś prywatnym. Interesował go nie heroizm czy klęska narodu, ale heroizm i klęska indywidualnego życia. Jego bohaterowie nie są niewolnikami narodowych mitów – oni tworzą własne mity, są świadomi zagłady, którą niesie czas, zwłaszcza tu, w Polsce³⁷.

Bohaterowie Hasa zmagają się przede wszystkim z koniecznością tworzenia własnego mitu, opowieści nadającej sens ich działaniom³⁸. Co więcej, Has, jak zauważyła Maria Kornatowska, jako pierwszy w polskim filmie podjął się skonfrontowania „zmitologizowanej, irracjonalnej niemal wizji wojny z jej brutalną, ale szarą i monotonną w swej codzienności rzeczywistością”³⁹.

Kino lat sześćdziesiątych, podobnie jak większość filmów polskiej szkoły filmowej, osadzone było w kontekście Historii. Has umieszcza swoje filmy poza nią, co nie znaczy, że pomija historię⁴⁰ – zarówno usytuowanie człowieka w czasie, jak i konkretną sytuację będącą wyzwaniem egzystencjalnym i moralnym. Dlatego też poza kręgiem jego zainteresowań znalazły się wydarzenia podlegające ocenie politycznej; przyglądał się tym, które były ściśle związane

³⁵ Por. Andrzej Werner, *Film fabularny [w:] Historia filmu polskiego*, t. 5, red. Rafał Marszałek, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1985, s. 44.

³⁶ Konrad Eberhardt, *Opowieść o czasie wewnętrznym...*, dz. cyt., s. 5.

³⁷ Tadeusz Sobolewski, *Wspólny pokój. O kinie Wojciecha Hasa [w:] tegoż, Za duży blask...*, dz. cyt., s. 115–116.

³⁸ Role Maćka z *Szyfrów*, Wiktora z *Jak być kochaną* oraz Kowalskiego-Malinowskiego z *Salta* spajał Zbigniew Cybulski, siłą rzeczy więc pojawiały się nawiązania do Maćka Chełmickiego. Warto jednak zauważyć, że Kowalski i Wiktor są dość podobni przez opowieść o heroicznym czynie i sposób tworzenia własnej tożsamości.

³⁹ Maria Kornatowska, *Z okazji „Szyfrów”*, „Odgłosy” 1967, nr 5, s. 8.

⁴⁰ Por. Iwona Grodź, *Zasztyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2008, s. 180.

z jednostkowością i indywidualnością człowieka. Obecne w tych dwóch filmach rozważania na temat czasu i pamięci prowadzone są na zupełnie innej płaszczyźnie niż dominujący w kontekście politycznym dyskurs pamięci o wojnie. Etyczny wymiar zbliża Hasa do Różewicza, wymiar terapeutyczny i – w jakimś sensie – hermeneutyczny do Konwickiego.

Dla Hasa historia nie jest przecież bez znaczenia, podobnie jak pamięć narodu. Wojna, odczytywana przez pryzmat doświadczenia polskiego losu, obecna jest zarówno w *Jak być kochaną*, jak i w *Szyfrach*. „Szyfry jawią się jako trudna próba zrozumienia narodu, jak również wskazanie na konieczność odnalezienia jego etycznej – zagubionej w tragicznym czasie – substancji, za sprawą której losy te mogłyby się dalej spełniać...”⁴¹ Według Hasa jednostka nie istnieje poza czasem i poza swoją zbiorowością. W *Jak być kochaną* i *Szyfrach* ten specyficzny czas historyczny stanowi punkt odniesienia dla pytań o czas indywidualny oraz moralność epoki, a sens pamięci nie ogranicza się do niej samej, ale jest głęboko osadzony w czasie epoki, ponadindywidualnym i historycznym⁴². Pamięć o wojnie, zarówno w kontekście jednostki, jak i narodu, jest wspomnieniem i wspomnianiem czasu próby, koszmaru, doświadczenia granicznego, ludobójstwa.

Marcin Maron, zwracając uwagę, że pamięć jest zasadniczym tematem *Jak być kochaną*, pisze: „Jest to pamięć widziana jako najbardziej ludzki akt – akt najbardziej osobisty i tworzący fundament osoby”⁴³. *Jak być kochaną* „ujawnia inny jeszcze paradoks dotyczący pamięci; ten mianowicie, że suma indywidualnych doświadczeń ludzi nie składa się w prosty sposób w ponadindywidualną pamięć wspólną”⁴⁴. Prawda ta jeszcze wyraźniej uwidocznia się w *Szyfrach*, które przynoszą obraz zróżnicowanych pamięci indywidualnych, będących odbiciem odmiennego doświadczenia wojny w kraju i na obczyźnie. Pamięć bohaterów jest często konfrontowana z pamięcią z zewnątrz, z pamięcią innych postaci, na przykład sądu koleżeńskiego nad Felicją w *Jak być kochaną*⁴⁵ czy kolejnych osób, które spotyka Tadeusz w swej wędrowce.

To odmiennie doświadczenie losów wojny ukazywały też takie filmy, jak *Barwy walki* Jerzego Passendorfera czy *Sąsiedzi* Aleksandra Ścibora-Rylskiego-

⁴¹ Marcin Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków: Universitas 2010, s. 82–83.

⁴² Por. tamże, s. 79.

⁴³ Tamże, s. 203.

⁴⁴ Tamże, s. 219.

⁴⁵ Por. tamże, s. 81.

go. W ich jednak wypadku różnice doświadczeń wynikały przede wszystkim z zakorzenienia w innych środowiskach, w tym także politycznych. Filmy te były ponadto wpisane w ideologiczny kontekst odbioru: dotyczyły w gruncie rzeczy nie samej wojny i jej doświadczenia, ale postrzegania i funkcji jej wizerunków w kinie polskim lat sześćdziesiątych. Chodziło o próbę stworzenia „nowej pamięci”, nadającej sens przeszłości i tłumaczącej teraźniejszość w wymiarze społecznym i politycznym. „Nowa pamięć” miała być przyczynkiem do dumy narodowej, opartej na heroicznej przeszłości oraz kreującej wspólnotę (motyw „zgody narodowej”).

W tym ujęciu okrutny czas wojny może zniszczyć człowieka, ale też odkryć w nim nieznaną dotąd pokład siły i godności. U Hasa, podobnie jak u Andrzeja Munka (*Pasażerka*) czy Stanisława Różewicza (*Echo*), tej pewności już nie ma. Wojna nie budzi w człowieku tego, co najlepsze. Felicja i Wiktor Rawicz, podobnie jak bohaterowie *Echa*, *Piwa* i *Na melinę*, nie mogą odczuwać dumy ze swojej postawy. W przeciwieństwie do głównego nurtu, eksponującego motyw budowania wspólnoty, u Hasa różnorodność doświadczeń wojennych oddziela bohaterów od siebie: w *Szyfrach* Tadeusza od Maćka, ale też w *Jak być kochaną* Felicję od Wiktora czy od współpasażera w samolocie. Brakuje wspólnego języka, którym można by opowiedzieć o wojnie, tak by przekroczyć granicę własnego doświadczenia i spróbować nadać mu sens intersubiektywny. Stąd też tak znaczącą rolę odgrywa w *Jak być kochaną* pierwszoosobowa narracja, akcentująca pamięć indywidualną.

W *Szyfrach* i *Jak być kochaną* pamięć jest niepewna i chaotyczna, zwłaszcza pamięć o wojnie, która jest czasem zakłóconej tożsamości. Człowiek wobec własnej pamięci okazuje się bezradny. *Szyfry* dowodzą, że czas wojny znajduje się poza sferą naszego poznania. Choć pamięć jest dla jednostki czymś fundamentalnym, nie tworzy jednolitego obrazu świata. Pisząc o *Szyfrach*, Konrad Eberhardt zauważa:

Wojna poważnie przyczyniła się do tego rozproszenia, ale przecież nie jest jedyną jego sprawczynią; [...] niezależnie od niej ci ludzie, których widzimy na ekranie, skazani byłiby w jakiejś mierze na niemożność porozumienia się, na niedopasowanie do rzeczywistości, na podporządkowanie się własnym iluzjom i obsesjom. Wojna spełnia tutaj funkcję alibi [...]⁴⁶.

⁴⁶ Konrad Eberhardt, *Świat sparaliżowany*, „Film” 1967, nr 1, s. 4.

Wojna, wbrew pozorom, nie tłumaczy bowiem przeszłości, nie staje się też przez to usprawiedliwieniem czy wyjaśnieniem teraźniejszości. Pamięć wojny i pamięć o wojnie – to konstrukcje, które tworzymy, i konstrukcje, które są elementem naszego doświadczenia. Nie chodzi nawet o to, że pamiętamy inaczej, ale że pamięć ta nie może często znaleźć wyjaśnienia i – co ważne w kontekście lat sześćdziesiątych – sama nie może być wyjaśnieniem. Dlatego też w czasie sądu Felicja milczy.

Odkrywanie przeszłości w *Końcu naszego świata* Jakubowskiej będzie stanowiło potwierdzenie jednolitej wizji przeszłości, w której teraźniejszość i przeszłość nie kolidują ze sobą. W filmach Hasa rozszyfrowywanie przeszłości wiąże się z niebezpieczeństwem naruszenia mitu, fundamentu pamięci, który daje możliwość bezpiecznego zakotwiczenia w teraźniejszości. Nie chodzi nawet o to, że ojciec szukający wyjaśnienia, lub choćby tylko potwierdzenia, śmierci syna, zaczyna odkrywać, że prawda może być bardziej okrutna, niż się spodziewał. Rzecz bowiem w niepewności, w zwątpieniu. Po co odkrywać przeszłość? Czym naprawdę jest przeszłość Wiktora, Felicji, Maćka, Tadeusza? Tych pytań u Hasa pojawia się więcej, zresztą nie tylko w kontekście wojny: Czym jest pamięć? Jak pamiętamy? Czy pamięć jednostek i narodu jest tym samym? Czy mamy prawo do własnej pamięci, różnej zarówno od pamięci innych jednostek, jak i pamięci zbiorowej? Czy pamięć stanowi czynnik integrujący czy dezintegrujący osobowość? W jaki sposób pamięć przekłada się na świadomość etyczną? Jak żyć z pamięcią – wobec niej czy mimo niej? Jak swoją przeszłość, związaną z czasem wojennym, odtworzyć lub może skonstruować? Jaki sens mają te działania? U Hasa dominują pytania, a propozycje odpowiedzi są niejednoznaczne i nieostateczne⁴⁷.

Kino „nowej pamięci” nie miało podobnych problemów. Może też dlatego *Jak być kochaną* i *Szyfry* – mimo że cieszyły się sporą frekwencją – nie mogły zdominować potocznych wyobrażeń Polaków na temat wojny. Były bez szans w konkurencji z wizją przedstawioną przez ówczesne kino popularne: seriale, filmy batalistyczne czy komedie wojenne, które proponowały wizeru-

⁴⁷ Podobne pytania pojawiały się w *Echu* i *Piwie* Stanisława Różewicza, *Salcie* i *Zaduszkach* Tadeusza Konwickiego, a do tych filmów należałoby dopisać jeszcze *Powrót na ziemię* (1966) Stanisława Jędryki. W ciekawy sposób dyskurs pamięci podejmował również Janusz Morgenstern w *Potem nastąpi cisza*, a w odniesieniu do lat powojennych w *Życiu raz jeszcze* (1964), choć trzeba zauważyć, że chodziło tu raczej o pamięć polityczną i społeczną.

nek wojny i Polaka o wiele bardziej atrakcyjny dla widza, mniej niepokojący i wpisujący się w mitologie narodowe, oparty na realizmie potwierdzającym wiarygodność historyczną i emocjonalną.