

## Jak w Polsce umierało kino partyzanckie? Przypadek filmu Wiktora Turowa *Przeprawa* (1988)

*Przeprawa* Wiktora Turowa to film, którego nieszczęściem, a może i szczęściem, była późna realizacja – w roku 1988 – jak to plastycznie określił przed projekcją w kanale Kino Polska prof. Paweł Wieczorkiewicz. Z jednej strony ta superprodukcja gromadzi cały arsenał komponentów negatywnie cechujących polski i białoruski (wszak nie zapominajmy, że to koprodukcja z Belarusem) film wojenny – w jego szczególnym wariancie, jakim było kino partyzanckie – z drugiej wprowadza do dyskursu nieistniejące wcześniej (przynajmniej w niezakamuflowany sposób) tematy<sup>1</sup>. Mieczysław Wojtczak, były wiceminister kultury i szef kinematografii, w swych wspomnieniach napisał, że „w latach 1987 i 88 było już możliwe i publikowanie, i mówienie inaczej o Katyniu i także o »Solidarności«, nawet w filmie fabularnym, o czym świadczy *Przeprawa* w reżyserii Wiktora Turowa, powstała w kooperacji polsko-radzieckiej”<sup>2</sup>.

Filmu Turowa w momencie wejścia na polskie ekrany prawie nikt nie obejrzał. Godzi się wspomnieć, że wcześniejsza o kilka tygodni premiera moskiewska przyniosła twórcom więcej satysfakcji, jeśli wierzyć zdawkowej notatce z tygodnika „Ekran”<sup>3</sup>. Na progu zmiany społecznej i politycznej, nazwisko scenarzysty Jerzego Grzymkowskiego czy przyznana przez Ministra Obrony Narodowej nagroda II stopnia dla twórców *Przeprawy*, nie przyciągały uwagi nikogo. Leon Bukowiecki pisał w krótkim omówieniu: „tylko dlatego, że jestem recenzentem i mam tzw. psi obowiązek, obejrzałem film do końca i pozostałem jako jeden z dwóch widzów na sali”<sup>4</sup>. Ireneusz Kasprzysiak,

<sup>1</sup> P. Zwierzchowski, *Obraz Rosjan w kinie PRL*, [w:] *W objęciach Wielkiego Brata. Sowietci w Polsce 1944-1993*, red. K. Rokicki i S. Stępień, Warszawa 2009, s. 282.

<sup>2</sup> M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Warszawa 2009, s. 394.

<sup>3</sup> „Ekran” 1988 nr 12, s. 2.

<sup>4</sup> L. Bukowiecki, „Życie Literackie” 1988 nr 27, s. 3.

który nie pozostawił suchej nitki na tej produkcji, miał więcej szczęścia: „seans, w którym uczestniczyłem pobił na głowę przypadek red. Bukowieckiego, jeśli idzie o frekwencję: było nas ośmiu, w tym biler”. Kasprzysiak, niegdysiejszy cenzor, aktor i dramaturg, w tym czasie publikujący na łamach *Putramentowego „Życia Literackiego”*, zakończył publikację bynajmniej niedwuznaczną uwagą: „Biję na alarm, gdyż uważam że film Grzymkowskiego i Turowa, trwający 183 minuty, jest mniej więcej o 180 minut za długi. Również, a właściwie przede wszystkim z powodów artystycznych i warsztatowych”<sup>5</sup>. Przy okazji, chciałoby się zapytać o te trzy minuty, których artystycznych i warsztatowych walorów Kasprzysiak nie zakwestionował.

Zdaniem wspomnianego wyżej Pawła Wieczorkiewicza walory tego filmu możemy ocenić dopiero z dystansu, po latach. Pomijam fakt, że Wieczorkiewicz, jako reprezentant tego nurtu refleksji, który nazywa się historią kontrfaktyczną, właśnie z dystansu głosił tezy które nijak nie mieściły się w granicach politycznej poprawności<sup>6</sup>, ale w tym przypadku trudno mu odmówić racji. Szczególnie ważne wydaje się to, że zaklasyfikował on dzieło Turowa jako film partyzancki, przypisując temu pojęciu wymiar paradygmatyczny, gatunkowy, i uznał *Przeprawę* za jego najdoskonalszą eksplikację w całych dziejach kina polskiego.

Film partyzancki jest traktowany jako szczególny wariant kina wojennego<sup>7</sup>. Spotykamy go przede wszystkim w dwóch obiegach kinematograficznych: bałkańskim, reprezentowanym przez kino jugosłowiańskie i albańskie, oraz wschodnioeuropejskim, którego głównym przedstawicielem był film białoruski. W pierwszym z tych wariantów chodziło o legitymizację władzy politycznej (po śmierci Tity w 1980 roku obserwujemy stopniowy zanik tego wzorca, a tematyka walki z okupantem uzupełniała raczej inne dyskursy gatunkowe, aż po całkowitą dekonstrukcję mitu partyzanckiego w bośniackich filmach Emira Kusturicy). Można ten model nazwać wiktoryjnym<sup>8</sup>. Należą do niego wielkie epickie rekonstrukcje, m.in.: międzynarodowa produkcja *Bitwa nad Neretwą* (*Bitka na Neretvi*, 1969) w reżyserii Veljiko Bulajica i *Piąta ofensywa*

<sup>5</sup> I. Kasprzysiak, „Przeprawa” kogo z kim?, „Życie Literackie” 1988 nr 31, s. 2.

<sup>6</sup> Budowanie przez Pawła Wieczorkiewicza alternatywnych narracji o II wojnie światowej, m.in. o możliwości udziału Polski we wschodniej inwazji na Europę wespół z III Rzeszą, akceptacja poczynąń Leona Degrelle'a twórcy walońskich oddziałów SS i pełna uwagi ocena angielskiego negacjonisty Davida Irvinga, spowodowały ostry atak środowisk młodolewicowych, patrz: A. Nitka, *Wieczorkiewicz: Irvingowi czapka buty trzeba czyścić*, „Nigdy więcej” 2009 nr 17, s. 34-36.

<sup>7</sup> Łukasz Plesnar, definiując film wojenny jako jeden z klasycznych gatunków kinematograficznych, za jeden z warunków uznał, iż musi on prezentować działania zbrojne większych lub mniejszych jednostek wojskowych lub partyzanckich, względnie tworzonych ad hoc grup żołnierzy lub jeńców wojennych, tak więc nie widzi on potrzeby wyodrębniania w naszej tradycji kulturowej filmu partyzanckiego jako odrębnego bytu genologicznego. Patrz Ł. A. Plesnar, *A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 115.

<sup>8</sup> D. J. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001*, Bloomington & Indianapolis 2002, s. 72.



(*Sutjeska*, 1973) w reżyserii Stipe Delicia, jak i intymne dramaty, okraszone batalistycznymi efektami: *Tri* (*Trzy*, 1965) Aleksandara Petrovicia, *Wzgórza Zelengory* (*Vrhovi Zelengore*, 1976) Zdravko Velimirovicia i albański *Njësiti guerrill* (*Oddział partyzancki*, 1969) Hysena Hakaniego.

Jugosłowiański film partyzancki stał się nawet swego rodzaju towarem eksportowym, w niektórych krajach będąc najbardziej rozpoznawalnym gatunkiem kina bałkańskiego. W Polsce od pewnego czasu na marginesie głównego nurtu rozpowszechniania DVD przypominane są niektóre z tych produkcji. Wśród nich znalazł się film w reż. Hajrudina Krvavaca (autora głośnych obrazów: *Walter broni Sarajewa* [*Valter brani Sarajevo*, 1972] i *Partyzancka eskadra* [*Partizanska eskadrila*, 1979]), któremu polski dystrybutor dał taki sam tytuł jak omawianego dzieła Turowa – *Przeprawa*. Jednak żadne paralele tutaj nie występują, bowiem ten film partyzancki, noszący w oryginale tytuł *Most* (1969), dość naiwnie opowiada o akcji zniszczenia tytułowego obiektu, unfemożliwiającej błyskawiczne przegrupowanie sił niemieckich z Grecji w rejon akcji.

Natomiast kinematografia białoruska wpisywała się w nurt radzieckiego triumfalizmu i heroizmu, choć w większym stopniu niż pozostałe kinematografie sowieckie podkreślała martyrologię, będącą powszechnym doświadczeniem wojennego pokolenia. Na Białorusi zginął, w wyniku eksterminacji częściowo spowodowanej większym nasyceniem zgrupowań partyzanckich niż na innych terenach republik sowieckich, co czwarty Białorusin<sup>9</sup>. Dla porządku ten wzorzec nazwijmy cierpiętniczym<sup>10</sup>. Reprezentowały go m.in.: *Dzieci partyzanta* (*Дети партизана*, 1954) Nikołaja Figurovskiego i Lwa Goluba, *Tatko* (*Бат'ка*, 1971) Borisa Stiepanowa czy *Wojna pod dachami* (*Война под крышами*, 1967) wyreżyserowana przez Wiktora Turowa.

Jakkolwiek polska kultura filmowa chętnie adaptowała wątki partyzanckie, to termin film partyzancki jako określenie quasi-gatunkowe pojawił się dopiero w pierwszej połowie lat 60., na dodatek w kontekście zdecydowanie politycznym. Było związane z dość wyrafinowaną strategią prowadzoną przez Mieczysława Moczara, a polegającą na poszerzeniu środowiska kombatanckiego skupionego w Związku Bojowników o Wolność i Demokrację o dawnych żołnierzy Armii Krajowej, a nawet Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie<sup>11</sup>. Budując dla własnych politycznych celów tzw. kulturę partyzancką, Moczar, stojący od września 1964 roku na czele ZboWiD i jednocześnie pełniący funkcję ministra spraw wewnętrznych (1964-1968), popierał twórczość wpisującą się w nurt tzw. „ułańsko-westernowy”, prezentującą nie dylematy poko-

<sup>9</sup> J. Turonek, *Białoruś pod okupacją niemiecką*, Warszawa 1993, s. 236.

<sup>10</sup> *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі*: у 5 т. Мінск 1987, т. 5, s. 342.

<sup>11</sup> K. Lesiakowski, *Mieczysław Moczar „Mietek”. Biografia polityczna*, Warszawa 1998, s. 278.



leniowe, ale narracje osadzone w konwencjach popularnych<sup>12</sup>. Krytykowane były więc filmy szkoły polskiej oraz kino martyrologiczno-odwetowe m.in. *Pierwszy dzień wolności* (1964) Aleksandra Forda, preferowane zaś były dzieła należące do formacji, którą Tadeusz Lubelski nazwał „kinem narodo-kombatanckim”<sup>13</sup>. Czołowym reżyserem osadzonym w tym nurcie był Jerzy Passendorfer, autor *Zerwanego mostu* (1962) i oczywiście *Barwy walki* (1964) nakręconych na podstawie zbeletryzowanych wspomnień Mieczysława Moczara. Ten właśnie film w licznych recenzjach, jakie ukażały się po premierze, zorganizowanej zresztą w 20 rocznicę zakończenia wojny, uznany został za „pierwszy polski film partyzancki”<sup>14</sup>. Wspólne doświadczenie wojenne spolaryzowanego podziemia miało stanowić modus narracji. *Barwy walki* były na pewno pierwszym i zarazem jednym z nielicznych filmów partyzanckich w dziejach powojennej rodzimej kinematografii. Ten wzorzec obecny jest jeszcze w *Dniu oczyszczenia* (1969) Jerzego Passendorfera, *Hubalu* (1973) Bohdana Poręby i *Znikąd do nikąd* (1975) Kazimierza Kutza, choć kontekst życia partyzanckiego pojawia jeszcze w innych filmach.

Tak zatem partyzancka filmowa reprezentacja w każdym z wymienionych obiegów wynikała z odmiennych kulturowych rudymentów doświadczenia i uzasadniała inny stan rzeczy, związany z kontekstem pozadiegetycznym. Dlatego spotkanie dwóch perspektyw – białoruskiej (nie – rosyjskiej) i polskiej – dało w efekcie hybrydę, której w czasie premiery nie sposób było zaakceptować. Świadectwem tego było niemal całkowite zlekceważenie *Przeprawy* przez rodzimą krytykę filmową.

Wiktor Turow był reprezentantem pokolenia, którego wojenne doświadczenia cechuje dodatkowo partyzancki *rite de passage*. Jego biogramy, przynajmniej te oficjalne<sup>15</sup>, zawierają informacje uzasadniające szczególną rolę tematyki partyzanckiej w jego twórczości filmowej. Ojciec Turowa, Timofiej, był organizatorem jednego z pierwszych oddziałów partyzanckich i został zastrzelony na oczach małego Wiktora, który wraz z matką trafił do Niemiec, a końca wojny doczekał w obozie koncentracyjnym w Aachen. Podczas studiów na WGiK, które ukończył w klasie prowadzonej przez Ołeksandra Dowżenkę i Michaiła Cziaurelego (w grupie absolutoryjnej znajdowali

<sup>12</sup> Szerzej o tym: J. Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej 1949-1969*, Warszawa 2009, s. 262-269.

<sup>13</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 238.

<sup>14</sup> Zob. I. Siviński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Katowice 1994, s. 127.

<sup>15</sup> Zob. В. Ц. Тураў, *Беларуская энцыклапедыя*; у 28 т. Мінск 2003, т. 16, s. 36; tegoż, *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі*: у 6 т. Мінск, 2001, кн. 1, s. 540; tegoż, *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі*: у 5 т. Мінск 1987, т. 5, s. 287-288; tegoż, *Беларусь: энцыклапедычны даведнік*, Мінск 1995, s. 708. Dziękuję mgr Katarzynie Drozd z Instytutu Białorusistyki Uniwersytetu Warszawskiego za wskazanie mi przywołanych publikacji.



się również Łarysa Szepitko, Otar Joselliani, Gieorgij Szengietaja i Dżema Firsowa), w 1962 roku zrealizował etiudę *Gwiazdka na sprzączkach* (*Зорка на спржнцы*), która ukazała nie tylko wyjątkową wrażliwość i wycucie specyfiki problemu, ale także umiejętność polemiki z obowiązującą ideologią. To ostatnie było trudne z uwagi na falsyfikację figury partyzanckiej w radzieckiej historiografii i żywe wspomnienia żyjących jeszcze uczestników wojny. Nie wdając się w szczegóły, chodziło o nieakceptowaną w ideologii postawę wolności partyzanckiej, *partizanszczyny*, niepoddającej się dyrektywom politycznym (świetnie opisał to Wasilij Grossmann w swej monumentalnej powieści *Życie i los*<sup>16</sup>), a afirmowaną przez partię koncepcją ruchu partyzanckiego jako przedłużenia jej ramienia na terenach okupowanych<sup>17</sup>. Ten dualny sposób ukazywania zjawiska był obecny także w późniejszych filmach Turowa: adaptacji powieści Ałesia Adamowicza *Partyzanci*, zatytułowanej *Synowie uchodzą w bój* (*Сыновья уходят в бой* 1969), opartym na kanwie powieści Pawła Nilina obrazie *Czerez kładbiuce* (*Droga przez cmentarz* 1964) czy bardzo osobistej fabule *Я родом из детства* (*Prosto z dzieciństwa* 1966), w której zawarte były liczne i niezakamuflowane wątki autobiograficzne.

W *Przeprawie* Turow pokazał, że jako reżysera interesuje go coś więcej niż tylko rekonstrukcja – poszukiwał metafory, choćby przez wprowadzenie do diegezy poetyckich metonimii, powtórzeń, zawieszzeń, czyli świadomych sygnałów pomieszania porządków narracyjnych. Uważnego widza musiała na przykład zastanowić powtarzana niemal obsesyjnie gra stylistyczna, jaką stwarzały liczne odbicia: lustrzane, przez szybę, na wodzie, deformujące świat ukazywany przez pryzmat scenariusza. Temu samemu zabiegowi służyły szczególnie irytujące Putramentową krytykę sekwencje baletowe, rzecz bez precedensu w – nie tylko rodzimej – filmowej batalistyce. To, co wyłamywało się z ustalonego ideologicznego wzorca realizacyjnego, doczekało się następującej opinii na łamach „Życia Literackiego”:

w przypadku prawdziwej tragedii w przypadku Puszczy Solskiej, jest to w dodatku balet wodny, w którym przy dźwiękach tanga *Ta ostatnia niedziela* [sic!] w bagiennej topieli giną ostatni żołnierze Armii Krajowej oszukani i zdradzeni [!] przez własne dowództwo. Pogratulować autorom scenariusza i reżyserowi filmu dużego wycucia, a również wspaniałego gustu i smaku estetycznego<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Polskie wydanie powieści Grossmana z przedmową Adama Pomorskiego i w tłumaczeniu Jerzego Czecha ukazało się w 2009 roku nakładem wydawnictwa WAB.

<sup>17</sup> Problem ten, z uwzględnieniem najnowszego stanu badań, świetnie omówił Kenneth Slepyan. Pokazał on m.in. szczególny rodzaj napięcia, jakie wytworzyło się pomiędzy aspirującymi do kontroli nad ruchem partyzanckim KPZR, NKWD i Armią Czerwoną. Zob. K. Slepyan, *Partyzanci Stalina. Radziecki ruch oporu w czasie II wojny światowej*, tłum. J. Szkudliński, Poznań 2008, s. 178 i n.

<sup>18</sup> I. Kasprzyśkiak, „Przeprawa”...



Rama współczesna zdecydowanie na poziomie narracji niepowiązana z historycznym kontekstem też jest ważnym tropem do zrozumienia zaproponowanego dyskursu. O ile otwierająca film impresja z ulic, cmentarzy i dyskotek Warszawy końca dekady lat 80. może być rozumiana jako połączenie tekstu z kontekstem (charakterystyczne jest ujęcie grobu katyńskiego na warszawskich Powązkach udrapowanego płótnem z nazwą, wówczas nielegalnego, acz już obecnego z debacie publicznej, związku zawodowego „Solidarność”), o tyle zamykająca dzieło seria obrazów ma znaczenie zdecydowanie autorskiego faksymile. Przenosi w jednym długim ujęciu z przestrzeni diegetycznej (pola bitwy w Puszczy Solskiej) postać filmową, młodą partyzantkę Tanię, na trasę dzisiejszej Warszawy. Zmienia w ten sposób jej status – nie jest to już heroina oddziału walczącego w okrążeniu, tylko młoda aktorka Daria Szpalikowa. W rzeczywistości jednak jest to przejście z planu realizacji (świata umowności) do świata poza dyspozycją reżysera (miejsca rzeczywistego)<sup>19</sup>.

Dużo ważniejsza jest wszakże wspomniana wyżej introdukcja poprzedzająca napisy początkowe – pozornie niepowiązane ze sobą obrazy współczesnej stolicy Polski są niczym innym jak – widzianą z perspektywy jadącego samochodu – relacją z wizyty. Kto podróżuje? Rosjanie – na szybie samochodu widać międzynarodowe oznaczenie SU – są zbyt młodzi, by była to podróż sentymentalna, wspomnienie czasów, o których opowiada film. To przedstawiciele nowego pokolenia, nastawionego koncyliacyjnie, ale pamiętającego o trudnej przeszłości. Zestawienie następujących po sobie, a właściwie przenikających się ujęć z Powązek z migoczącymi płomykami zniczy z feeryczną scenerią sali tanecznej, może budzić tego typu konstatację. Ponadto najczęściej pokazywanym w introdukcji warszawskim obiektem jest Pałac Kultury i Nauki – niemal artefakt, który miał być symbolem polsko-radzieckiej przyjaźni, a stał się kontrowersyjnym reliktem mijającej epoki. Jeszcze dalej poszli realizatorzy w budowaniu znaczenia za pośrednictwem ścieżki dźwiękowej, choć ta dekonstrukcja wymaga dużej wiedzy pozaekranowej. Otóż muzyka to połączone dźwięki Chopinowskiej ballady z napisaną specjalnie na potrzeby tego filmu partyturą Andrieja Wołkońskiego. Kim był Wołkoński? Pomijając jego bardzo ciekawą twórczość kompozytorską oraz powikłane losy intelektualnego indywidualisty i emigranta, należy pa-

<sup>19</sup> Zupełnie inną interpretację, całkowicie odrzucającą możliwość odczytania filmu z perspektywy koncyliacyjnej, proponuje Iwona Sowińska, która napisała: „Ujęcie Trasy Łazienkowskiej pojawia się w zakończeniu jako element współczesnej ramy narracyjnej: młoda Białorusinka (zakochana w akowcu, który poległ wraz z innymi straceńcami), za nic mając sobie czas i przestrzeń, prosto z ogarniętej wojenną pożogą Lubelszczyzny wbiega na nowoczesny wiadukt. Za sprawą *Ballady* [Fryderyka Chopina – przyp. MG], którą słyhać zza kadru, jej spojrzenie mówi, jak rozpaczliwie daremna była ofiara akowskiej krwi: historia przyznała rację zwolennikom sojuszu z ZSRR. To dzięki niemu, jak wnioskujemy, polska stolica znów tętni życiem. Dzieło to zostało wstydliwie przemilczane przez polską prasę filmową, niedawno przypominała je stacja Kino Polska”. Zob. I. Sowińska, *Obecność muzyki Chopina w polskich filmach fabularnych*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 313.



miętać o działaniach tegoż na rzecz dialogu rosyjsko-polskiego. Jak napisał Tadeusz Sucharski,

niewątpliwie najpiękniejszą odezwą podpisaną przez Brodskiego, Wołkońskiego [podkr. moje – MG], Galicza, Korżawina, Maksimowa i Siniawskiego, dołączył do niej także Sacharow, była wypowiedź zatytułowana *Miara odpowiedzialności* z roku 1975, w przededniu rocznicy agresji hitlerowskiej<sup>20</sup>.

Ten niezwykły tekst głoszący m.in., że

zabójstwo niewinnych w Katyniu, zdrada Powstania Warszawskiego w 1944 r., próba zdławienia fermentu 1956 r. – wszystko to są niezmywalne plamy naszej (rosyjskiej – przyp. MG) ogólnonarodowej winy, której wyrównanie jest naszym historycznym długiem i obowiązkiem

jest cały czas obecny w dialogicznym dyskursie<sup>21</sup>.

W roku 1988 nawet zakamuflowane odwołanie się do takiej orientacji, poprzez zaproponowanie Andriejowi Wołkońskiemu skomponowania ścieżki dźwiękowej, było aktem dużej odwagi i świadczyło o wyjątkowej otwartości twórców, a nam otwiera inne pole interpretacji. Turow wplótł ponadto w dźwięki muzyki Chopina i Wołkońskiego, fragment piosenki swojego przyjaciela Władimira Wysockiego – twórcy balansującego pomiędzy kontestacją a niechętną akceptacją kulturalnych decydentów, jednocześnie niezwykle popularnego w polskich środowiskach opozycyjnych.

O czym zatem opowiada film? O wydarzeniach, które części polskiej opinii publicznej były już znane, nie tylko z obowiązkowych lektur stawiących bohaterów lewicowego ruchu oporu, stanowiących pokłosie wcześniej wspomnianej Moczarowskiej „kultury partyzanckiej”, ale również z publikacji bardzo silnego, alternatywnego czy lepiej – podziemnego obiegu wydawniczego. Książka Tadeusza Żenczykowskiego *Polska Lubelska 1944 do 1988 roku* miała aż trzy wydania podziemne, absolutny bestseller autorstwa Krystyny Kersten *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948* wydany był przynajmniej pięciokrotnie, a książek o tematyce katyńskiej właściwie nie sposób było policzyć. Historii politycznej II wojny światowej i początków Polski komunistycznej nie trzeba było uczyć się z monografii Władysława T. Kowalskiego i Władysława Góry, a Zakład Historii Ruchu Robotniczego przy KC PZPR stracił monopol na badania początków PRL. Studenci historii (wiem to z własnego doświadczenia) przygotowywali się do egzaminów z dziejów najnowszych, korzystając z synte-

<sup>20</sup> T. Sucharski, *Polskie poszukiwania „innej” Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*, Gdańsk 2008, s. 266.

<sup>21</sup> Por. „Kombatant. Biuletyn Urzędu do spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych” 2009 nr 4, s. 9.

tycznej, kilkutomowej publikacji Wojciecha Roszkowskiego, który jako Andrzej Albert opublikował zarówno w niekoncesjonowanych, jak i emigracyjnych, wydawnictwach *Najnowszą historię polityczną Polski 1918-1981* (uzupełniając ją zresztą w kolejnych dekadach), i wyjątkowo precyzyjnie napisanej, choć niestety wydanej tylko w II obiegu, *Historii politycznej Polski 1944-1956* Krystyny Kersten. Wiedzieli o tym zarówno białoruski filmowy piewca partyzanckiego etosu Wiktor Turow, jak i współscenarzysta Jerzy Grzymkowski – filmowy decydent (zarówno kierownik literacki zespołu filmowego „Profil”, jak i wcześniejszy „utrwalacz”, czyli funkcjonariusz MO i KBW w latach 40.). Mogli zatem oni na poziomie mikrohistorycznym, a nawet antropologicznym, ukazać złożony i poplątany charakter relacji polsko-rosyjskich. Koncyliacyjny dialog między ułanem Bruzdą (bardzo dobra rola Bogusza Bilewskiego) z byłym kornarmistą Jegorem (Jurij Gorabiec) próbował wskazać na doświadczenie wojenne wolne od polityki. Całkowicie wymyślony romans młodego polskiego partyzanta Piotuna (Jacek Guziński) z sanitariuszką Tanią Sinicyną (Daria Szpalikowa)<sup>22</sup>, intelektualna więź między dowódcami, mjr. Sudakowem (Borys Niewzorow) i por. Sępem (Walentinas Masalskis), a także sentymentalny wątek miłości niemożliwej, by nie powiedzieć – eterycznej, między Marianem Bolkowskim (Jewgienij Mienszow), polskim komunistą i wywiadowcą sowieckiej partyzantki, a Basią Zalewską (Ingeborga Dapkunaite) – agentką akowskiego wywiadu, pełnią podwójną rolę. Z jednej strony te elementy narracji stanowią kontynuację kina generałów (Passendorfer, Morgenstern, Petelscy), z obowiązkowym syndromem braterstwa polsko-radzieckiego<sup>23</sup>, szukającego wspólnych korzeni zbawidowskiego środowiska, z drugiej jednak, poprzez wprowadzenie do dyskursu niezakodowanych ingredientów zakazanej historii najnowszej, proponują nowy wzorzec myślenia.

Drugi kierunek czytania filmu zaproponowali jego zdecydowani krytycy, którym wspomniany wyżej mikrohistoryczny dyskurs nie wystarczał. Z możliwych zarzutów na tym polu interpretacyjnej eksploatacji zdawali sobie sprawę scenarzyści, stąd zastrzeżenie w napisach końcowych: „Film ten powstał na motywach autentycznych wydarzeń mających miejsce w pierwszej połowie maja 1944 roku na Lubelszczyźnie – nie jest jednak dokumentalnym zapisem tych wydarzeń”. Tego stosowanego nadto często w filmach wojennych, a czasem historycznych, zabiegu nie przyjmowali do

<sup>22</sup> W niezdyscyplinowanych oddziałach partyzanckich kobiety należały przede wszystkim do dowódcy i komisarza, o czym wspominał w wystąpieniu przed telewizyjną projekcją Paweł Wieczorkiewicz.

<sup>23</sup> Piotr Zwierzchowski zwrócił uwagę na ideologiczne i historiograficzne uwarunkowania tego wątku. Jego zdaniem „żołnierze polscy i radziecy wywodzili się z ludu, była to więc wspólnota polskiego i rosyjskiego chłopca i robotnika”. Patrz: P. Zwierzchowski, *Obraz Rosjan...*, s. 285. Był to więc poziom dyskursu, do którego mogła przenikać inna niż dominująca ideologia. Wcześniej ten zabieg zastosował Jerzy Hoffman w *Do krwi ostatniej* (1978).



wiadomości publiczności o kombatanckiej proweniencji. Wspomniany wcześniej Ireneusz Kasprzysiak pisał:

[...] niemniej postępują się (Turow i Grzymkowski – przyp. MG) autentycznymi nazwami geograficznymi, przytaczają w dialogach prawdziwe miejsca bitew i potyczek nazwy miast i wsi, również konkretne daty. Na dobrą sprawę tylko nazwiska i pseudonimy postaci autentycznych zostały zmienione, ale łatwo je można rozszyfrować, gdyż brzmią podobnie [...] Czy w tej sytuacji autorom filmu a zwłaszcza scenarzystom, wolno fałszować zdarzenia i fakty<sup>24</sup>.

Zobaczymy, co naprawdę przemilczeli lub zafałszowali twórcy *Przeprawy*? Po pierwsze, udział oddziału Narodowej Organizacji Wojskowej „Ojca Jana”, którego ocaleni żołnierze zostawili zresztą świadectwa w postaci publikacji o bitwie na Porytowym Wzgórzu<sup>25</sup>. Ta jedna z najlepiej zorganizowanych jednostek podziemia narodowego, dowodzona przez por. Franciszka Przysiężniaka ps. „Ojciec Jan”, ostatecznie weszła w skład AK, jednak na zasadach ideologicznej autonomii<sup>26</sup>. Narodowcy byli w momencie realizacji filmu poza dialogiem, a zatem pozostawali nie do przyjęcia w takiej koncepcji scenariusza. W dość obszernej dokumentacji zamieszczonej w „Filmowym Serwisie Prasowym”<sup>27</sup> znalazł się fragment wydanej w 1975 roku *Encyklopedii II wojny światowej*, zredagowanej przez Witolda Biegańskiego i Kazimierza Sobczaka, w którym jako stronę partyzancką wymienia się: oddziały Armii Ludowej, Armii Krajowej, Batalionów Chłopskich i polsko-radziecki oddział im. Józefa Stalina. Zamiast narodowców w *Przeprawie* występuje fikcyjny oddział AK porucznika Sęka.

Po wtóre, decyzja o nieprzyjęciu przez filmowego dowódcę zgrupowania AK majora „Brzezię” (Jerzy Molga) propozycji rosyjskiego „komandira” Sudakowa wspólnego wyrwania się z okrążenia ma wyraźnie kontekst polityczny, wpisujący się w model mądrego, pragmatycznego dowódcy radzieckiego i ideologicznie zaślepionego reprezentanta zbrojnego londyńskiego podziemia. W rzeczywistości to dowódca sowieckiej partyzantki pułkownik Nikołaj Prokopiuk nie dotrzymał danych szefowi zamojskiego inspektoratu AK majorowi Edwardowi Markiewiczowi ps. „Kalina” przyrzeczeń i samodzielnie z wielkimi stratami przerwał pierścień leśnego oblężenia, który kilka dni wcześniej Niemcy w ramach operacji Strurmwind II zacisnęli wokół partyzanckiej

<sup>24</sup> I. Kasprzysiak, „Przeprawa”...

<sup>25</sup> Zob. m.in.: S. Puchalski, *Partyzanci „Ojca Jana”*, Stalowa Wola 1997; J. Wojdak, *Byłem jednym z wielu: wspomnienia żołnierza i partyzanta Narodowej Organizacji Wojskowej i Armii Krajowej*, b.m.w. 1994; W. Zagaja, *W wojnie i po wojnie. Wspomnienia*, Wojnicz 1996.

<sup>26</sup> Skomplikowany proces scalania jednostek NOW i AK oraz konsekwencji tego dla zbrojnych oddziałów ruchu narodowego omawia Rafał Drabik, *Zarys historii III Okręgu Narodowych Sił Zbrojnych*, [w:] *Obóz narodowy w obliczu dwóch totalitaryzmów*, red. R. Sierchuła, Warszawa 2010, s. 101-116.

<sup>27</sup> „Filmowy Serwis Prasowy” 1988 nr 14, s. 8.



koncentracji. Winą za te w najlepszym wypadku uproszczenia, a najgorszym fałszerstwa obciążani byli obok scenarzystów, także konsultanci, którymi bynajmniej nie byli historycy (a literatura zarówno sowiecka, jak i rodzima, na ten temat była wystarczająca), ale uczestnicy sowieckiego lub sowiecko-polskiego ruchu partyzanckiego: Mikołaj Kunicki „Mucha”, dowódca Oddziału Partyzanckiego Brygad im. Stalina, drugim zaś Gieorgij Kowalow, dowódca oddziału im. Nikity Chruszczowa, którego wcześniej publikowane wspomnienia traktowane były nawet przez koncesjonowanych historyków jako propagandowy humbug. O ile Kowalow postrzegany przez pryzmat swoich memuarów mógł się jawić jako niewiarygodny konstruktor filmowego dyskursu, to jednak w przypadku Kunickiego takich zastrzeżeń nie sposób formułować. Przypomnę, że został on w 1946 roku, mimo statusu sowieckiego kombatanta, aresztowany za to, iż występował jako świadek obrony w procesie wspomnianego wyżej „Ojca Jana”, czyli Franciszka Przysiężniaka<sup>28</sup>.

Jednak mimo panującego poglądu, że „film oparty jest na realiach bitwy w Lasach Solskich, lecz bez ambicji rekonstrukcji tamtych wydarzeń”<sup>29</sup>, niektóre nawet pozornie drobne wydarzenia zostały przywołane z wykorzystaniem materiałów dokumentalnych. We wczesnych partiach „Przeprawy” pokazano epizod z handlarzem tytoniu Markowskim, który ujęty przez patrol partyzancki sowieckiej został, na skutek podejrzania o agenturalność, rozstrzelany. Marek Jan Chodakiewicz wspomina o tym, z tym, że ujęty przez polsko-sowiecki oddział „Muchy” niejaki Majchrowski, podający się za tytoniowego spekulanta, został przez nich przekazany oddziałowi „Ojca Jana” i dopiero wtedy przeprowadzono egzekucję<sup>30</sup>. Przypadek ten Turow wykorzystał dla pokazania dylematu dowódcy sowieckich partyzantów Sudakowa – tworząc hamletyzujący, całkowicie nieprawdziwy wizerunek pełnego wątpliwości komunisty, w oparach alkoholu rozważającego problem odpowiedzialności wobec Polaków. Postaci radzieckich (czy radziecko-polskich – w filmie pada wiele kwestii sugerujących udział Polaków w sowieckich oddziałach partyzanckich) partyzantów zostały zróżnicowane w sposób niemający precedensu w polskim kinie wojennym, choć oczywiście ta polaryzacja została podporządkowana ewentualnym cenzorskim zastrzeżeniom. Widoczna jest w tej strategii pewna ukryta i osłabiająca otwarty charakter dzieła konstrukcja. Dowódca Sudakow, Rosjanin i komunista, prezentuje daleko posuniętą otwartość wobec dowódców polskich partyzantów – „Sęka” i „Brzeziny”. Prosi ich na party-

<sup>28</sup> M. Kunicki, *Pamiętnik Muchy*, Warszawa 1971, s. 7-9.

<sup>29</sup> *Leksykon polskich filmów fabularnych*, red. J. Słodowski, Warszawa 1996, s. 560.

<sup>30</sup> M. J. Chodakiewicz, *Agenci i bandy pozorowane na Lubelszczyźnie. Z dziejów okupacji niemieckiej w janowskiem*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2002 nr 2, s. 38.



zancki obiad z okazji pierwszomajowego święta, wręcz błaga „Brzezinę” o wspólną akcję, wykazuje zrozumienie dla polskiej rusofobii i antysowieckiej traumy. To falsyfikacja, obecna w wielu filmowych dyskursach. Dowódca musiał być odważny, mądry i tolerancyjny. Niemniej Turow wprowadza postać zastępcy Sudakowa – całkowicie odmiennego, o innym doświadczeniu, nieukrywającego swej nienawiści do Polaków – Władysława Jagodzińskiego (Gabriel Nehrebecki), Białorusina z Pińska, bardziej ludzkiego, bo pełnego namiętności, którego brak akceptacji dla gospodarzy ziemi, na której walczy ma charakter zarówno ideologiczny, jak i traumatyczny.

Polscy oficerowie Armii Krajowej, poza por. Sępem, zostali sportretowani sztamowo, co bez wątpienia było konsekwencją orientacji Jerzego Grzymkowskiego. Szczególnie istotne wydają się sceny konfrontacji, zarówno wewnątrz struktur konspiracyjnych oddziałów<sup>31</sup>, jak i wtedy, gdy spotykają się przedstawiciele przeciwnych politycznie grup zbrojnych. AK-owcy są osadzeni w romantycznym wzorcu politycznego myślenia, którego akordami są takie semantyczne sygnały, jak: wierność rządowi londyńskiemu czy ukończona przedwojenna podchorążówka, żołnierze Armii Ludowej prezentują zaś pragmatyczny punkt widzenia podparty frazeologią znaną z okresu tzw. władzy ludowej, jak chociażby identyfikowanie woli narodu z wolą kierowniczej siły politycznej, jaką była partia. Warto jednak zwrócić uwagę na kwestie padające w rozmowie między AK-owcami i AL-owcami podczas spotkania Sudakowa z „Brzeziną”. Rozmowa dotyczyła polityki, a w ferworze dyskusji dowódca oddziału AL. „Bartek” (Tomasz Zaliwski) oświadcza: „Żadnej dwuwładzy nie będzie. Po prostu my obejmiemy władzę i nic tego nie zmieni”, zaś pytanie jednego z oponentów: „A co będzie z nami, oficerami AK?”, kwituje konstatacją: „Chyba się wszyscy jakoś w Polsce pomieścimy [...] wszyscy przysięgaliśmy Polsce”. To przecież oczywiste nawiązanie do Moczarowskich filmów Jerzego Passendorfera, będących ekranową emanacją „kultury partyzanckiej”.

*Przeprawa* nie może być traktowana jednoznacznie. Jest świadectwem wielu zmiennych – politycznych, historiozoficznych, międzygeneracyjnych. Ma też ukryte znaczenia, choć większości krytyków i historyków filmu wydaje się częścią dyskursu lojalistycznego, prosowieckiego, nieuwzględniającego myślenia alternatywnego wobec oficjalnych przekazów. Jedno jest pewne – film był podzwonnym dla zjawiska określanego mianem kina partyzanckiego, które jakkolwiek rachitycznie, to jednak istniało i świadczyło o licznych strategiach pozanarracyjnych. Biorąc zaś pod uwagę

<sup>31</sup> Chodzi np. o konflikt między „Sępem” a „Brzeziną” czy między „Sępem” a „Korabem” (Andrzej Precigs), kiedy to padają pytania, na które równie ciężko odpowiedzieć w czasie poza diegezą: „Ja mam tak od ręki przebaczyć Ruskim to, co nam zrobili – i Kościuszkę, i Sybir, i Kozaków, i 1939 rok, i Katyń”.



jego ówczesną recepcję, ślady pozostawione w piśmiennictwie historycznofilmowym i obecność (a raczej całkowity jej brak) w obiegach po 1989 roku – można powiedzieć, że kino partyzanckie umarło w polskiej kulturze niezauważone i należy wątpić, by kiedykolwiek odżyło.