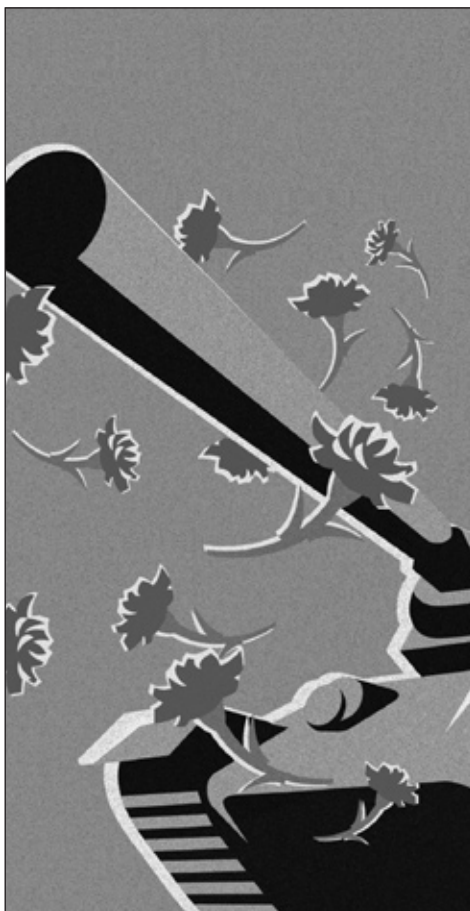


KINO POLSKIE
WGZORAJ I DZIS

KINO POLSKIE

WZORAJ I DZIS



Kino nowej pamięci Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.

Piotr Zwierzchowski



Bydgoszcz 2013

Komitet Redakcyjny

Sławomir Kaczmarek (przewodniczący)
Zygmunt Babiński, Józef Banaszak, Katarzyna Domańska
Andrzej Prószyński, Marlena Winnicka, Jacek Woźny
Ewa Zwolińska, Grażyna Jarzyna (sekretarz)

Recenzenci

Krzysztof Kornacki
Marek Haltof

Projekt okładki



Monika Bandyszewska

Zdjęcia ze zbiorów Filmoteki Narodowej

Redaktor

Ewa Indykiewicz

Opracowanie typograficzne

ArtStudio Anna Mreła

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz 2013

Utwór nie może być powielany i rozpowszechniany w całości ani we fragmentach
bez pisemnej zgody posiadacza praw autorskich

ISBN 978-83-7096-940-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
(Członek Polskiej Izby Książki)
85-092 Bydgoszcz, ul. Ogińskiego 16
tel./fax 52 323 67 29, 52 323 67 55
e-mail: wydaw@ukw.edu.pl
www.wydawnictwo.ukw.edu.pl
Rozpowszechnianie tel. 52 323 67 30
Poz. 1499. Ark. wyd. 21

Wprowadzenie	7
Tematyka wojenna w kinie lat 60.	27
Konteksty polityczne	62
Pamięć i zapominanie	135
Strategie uwiarygadniania	171
Przygody Franka Dolasa albo co Giuseppe robił w Warszawie	214
Zagłada Żydów i martyrologia Polaków. O <i>Wniebowstąpieniu</i> Jana Rybkowskiego	233
„Twoja wojna, moja wojna, jedna wojna”: filmowe obrazy polsko-radzieckiego braterstwa broni	259
<i>Jak być kochaną</i> i <i>Szyfry</i> – wojna, pamięć i kino polskie lat 60.	284
Nota bibliograficzna	297
Filmografia	298
Bibliografia	306
Summary	323
Indeks filmów	329
Indeks nazwisk	339



Wprowadzenie

1.

II wojna światowa i okupacja stanowią jedne z najważniejszych przeżyć Polaków w ostatnim stuleciu. Na tyle silnie odcisnęły się na jednostkowych i zbiorowych doświadczeniach, że w naturalny sposób stały się przedmiotem opowieści filmowych. Jak wskazują badania przeprowadzone w roku 2009¹, filmy są także jednym z najważniejszych źródeł wiedzy o II wojnie światowej, kształtując w znacznym stopniu polską pamięć zbiorową. Dotyczy to zarówno dzieł powstałych przed rokiem 1989, jak i w ciągu ostatnich 20 lat. Jednym z głównych zadań badań nad obrazem II wojny światowej w polskim filmie fabularnym jest więc przyjrzenie się problematyce, która w kulturze powojennej przez długi czas miała znaczący wpływ na postrzeganie polskiej tożsamości i pamięci kulturowej, a także była uwikłana w liczne zobowiązania polityczne.

Filmy te miały wymiar historyczny, ale służyły często do odpowiedniego naświetlania aktualnych wątków propagandowych. Zwłaszcza mając je na myśli, trzeba cały czas pamiętać o funkcjach, jakie mogą pełnić obrazy wojny: dokumentacyjnej, która „służy takim celom jak informacja, diagnoza (stanu faktycznego), oskarżenie (konkretnych grup społecznych czy państw, narodów), dawanie świadectwa czasom i ich »prawdzie«”; edukacyjnej, która

służy zachowaniu świadectwa o wojnie, uświęceniu i uwzniośnieniu pamięci, ale też wspomaganie nostalgii kombatantów i rozliczeniu wojny w pamięci zbiorowej. Funkcje rozrywkowe oprócz przyjemności płynącej z obcowania z pięknem przedstawienia mogą także służyć upamiętnianiu wydarzeń².

¹ Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk-Warszawa 2010.

² Urszula Jarecka, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008, s. 20.

Z kolei inne filmy, unikając czujnego oka cenzury pod pozorem ukazywania historii, opowiadały o realiach współczesnych. Do 1989 roku filmy były elementem walki o utrwalanie, kreowanie i rekonstruowanie pamięci, odgrywającej przecież fundamentalną rolę w procesie kształtowania się tożsamości narodowej. Chodziło zatem nie tylko o odtworzenie historii, ale również o jej skomentowanie. Ale to, rzecz jasna, nie jedyne sposoby opowiadania o wojnie i okupacji. Oprócz filmów dotyczących przede wszystkim kwestii historycznych i politycznych istniały przecież dzieła, które przyjmując perspektywę egzystencjalną, psychologiczną czy moralną, pokazywały człowieka postawionego w sytuacji wojny, spowodowanych przez nią trudnych i często nierozstrzygalnych wyborów.

Filmy o II wojnie światowej i okupacji mają zapewnione miejsce w polskiej kinematografii nie tylko ze względu na duży udział procentowy w całości produkcji, ale również dlatego, że były to często utwory znaczące artystycznie, ważne dla Polaków, budzące emocje, spory i dyskusje oraz będące dzisiaj istotnym źródłem wiedzy o polskiej rzeczywistości po 1945 roku. Tematyka wojenna w polskiej kinematografii kojarzy się przede wszystkim i nie bez przyczyny z polską szkołą filmową. W drugiej połowie lat 50. powstały filmy, które ze względu na przetłamanie ograniczeń socrealizmu, wartości artystyczne, znaczenie dla widzów, znalazły wówczas miejsce w polskiej kulturze. Przywracały pamięć o wojnie, o tych ludziach i wydarzeniach, które stalinowska propaganda starała się wymazać ze zbiorowej świadomości. Można więc powiedzieć, że kino drugiej połowy lat 50. było, chociażby przez pomijane bądź deprecjonowane do tej pory wątki akowskie, kinem przywróconej pamięci. Polska szkoła filmowa przypominała to, co się wydarzyło, aby uporać się z nieprzepracowaną jeszcze żałobą, rozliczała się również z funkcjonującymi w społeczeństwie mitami narodowymi. Takie filmy, jak *Kanał* (1957) Andrzeja Wajdy czy *Eroica* (1958) Andrzeja Munka budziły emocje, ponieważ łączyły ukazanie tragizmu polskiej historii z dyskusją nad sensem historii i heroizmu. Także inni twórcy podejmowali problem tożsamości i wartości Polaków w czasie wojny, ale i żyjących w drugiej połowie lat 50. Przez pryzmat niedawnej przeszłości mówili o dramatach i problemach nurtujących Polaków po roku 1956.

Władza nie miała jednak zamiaru pozwalać filmowcom na kreowanie wizerunku Polaka, kraju, wojny, innego niż sama zamierzyła. Rozwój polskiej szkoły filmowej został zahamowany przez działania administracyjne. Powstała w czerwcu 1960 roku *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* nie tylko oceniała filmy zrealizowane w drugiej połowie lat 50., ale także wskazywała drogi, którymi powinna – według władz – podążać polska kinematografia. Filmowe wizerunki

wojny obowiązujące w latach 60. także zostały w znacznej mierze uformowane przez tezy zawarte w *Uchwale...*

Najważniejsze w niej było nie wskazanie na tematykę II wojny światowej, ale „nowy sposób podejścia do tych tematów, które stanowiły do niedawna problemową domenę Szkoły Polskiej”³. Zadając pytanie, podobne do stawianych przez polską szkołę filmową, kino lat 60. udzielało jednak niekiedy zupełnie innych odpowiedzi. Odnosiło się do problemu pamięci zbiorowej, polskiej tożsamości, ale – zgodnie z oczekiwaniami władzy i przynajmniej części widzów – rezygnowało z umartwiania się, rozdrapywania polskich ran, przypominania kompleksów, odbrązawiania polskich mitów narodowych. Pamięć i tożsamość były także centralnymi pojęciami szkoły, jednak większość filmów zrealizowanych w latach 60. podchodzi do tych kategorii zupełnie inaczej. Rzecz bowiem w tym, że w tej dekadzie stawiano na pierwszym planie inną pamięć oraz inną tożsamość. Do głównych zadań filmowych obrazów wojny w latach 60. należało zatem wykreowanie „nowej” pamięci (niekiedy miały one stanowić wręcz swoisty kontrapunkt dla przywróconej pamięci w filmach drugiej połowy lat 50.). W tym kontekście fundamentalną rolę odgrywa kwestia politycznego wykorzystania wizerunków największego konfliktu zbrojnego XX wieku. Istotny jest również dystans dzielący tę dekadę od wojny. Mamy wówczas do czynienia z przerażaniem się pamięci osobistej, jednostkowej, w zbiorową, wzmocnioną działaniami oficjalnymi.

Książka ta nie jest monografią poświęconego II wojnie światowej kina polskiego lat 60. Przygotowanie takiej pracy wymaga zespołu badaczy, zarówno ze względu na wielość filmów, źródeł, kontekstów i interpretacji. Wystarczy sobie uświadomić, że w latach 1960-1970 zrealizowano niemal 300 filmów fabularnych i dokumentalnych związanych z tym tematem, nie licząc felietonów Polskiej Kroniki Filmowej czy spektakli teatru telewizji. Należy przy tym wziąć pod uwagę nie tylko liczbę tych dzieł, ale także zróżnicowanie tematyczne i artystyczne. Niektóre z tych filmów doczekały się dziesiątków opracowań i interpretacji, niektóre z nich popadły w zapomnienie, zresztą były i takie, które już w momencie premiery nie miały wielkiego znaczenia.

Przedmiotem mojego zainteresowania jest swoisty wizerunek wojny, charakterystyczny dla tej dekady. Chcę opisać zjawisko, które można określić jako kino nowej pamięci: starające się na nowo opisać II wojnę światową, uzależnione od polityki, ale też biorące pod uwagę istniejące w społeczeństwie stereotypy i resentymenty, traktujące wojnę jako mit założycielski PRL, zawierające przeświadczenie o wyjątkowości

³ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 236.

polskiego doświadczenia wojny, niezależnie, czy chodziło o cierpienie, czy heroizm, zakładające istnienie nadrzędnego ładu przyczynowo-skutkowego oraz moralnego, wykorzystujące kino gatunków do kreowania tożsamości narodowej, posiadające określone strategie uwiarygadniania wizerunków przeszłości, łączące wojnę z teraźniejszością, odnoszące się do polskiej szkoły filmowej, dowodzące prymatu pamięci zbiorowej nad indywidualną, starające się zamazać istniejące w społeczeństwie podziały i uzmysławiające widzom, że wojna tak naprawdę jeszcze się nie skończyła.

Zakładam przy tym użytkowość tytułowej kategorii, traktując ją jako swoistą nazwę własną. Nie odwołuję się do żadnego konkretnego pojęcia pamięci, choć wykorzystuję niektóre jej koncepcje jako narzędzia analityczne⁴. Choć będę koncentrował się przede wszystkim na pamięci oficjalnej, kino nowej pamięci uważam za zjawisko o szerszym zakresie i znaczeniu, choćby ze względu na zauważalne w latach 60. elementy wspólne pamięci promowanej i wymaganej przez władze z postawami i poglądami twórców, jak również z oczekiwaniami przynajmniej części widowni.

Kino nowej pamięci kojarzy się przede wszystkim z filmami batalistycznymi: *Barwami walki*, *Kierunkiem Berlin*, *Ostatnimi dniami* Jerzego Passendorfera, *Jarzębiną czerwoną* Ewy i Czesława Petelskich, ewentualnie z popularnymi serialami telewizyjnymi: *Czterema pancernymi i psem* Konrada Nałęckiego i Andrzeja Czekalskiego oraz *Stawką większą niż życie* Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna. Warto jednak uświadomić sobie, że filmów tych było o wiele więcej, zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych. Ale oprócz tych, które można jednoznacznie przypisać do kina nowej pamięci, należy wziąć pod uwagę i takie, które mogą do niego należeć ze względu nie na autorskie intencje, ale na recepcję. Dotyczy to nawet tych filmów, które dzisiaj są traktowane wręcz jako przeciwieństwo tego kina. Przykładem może być *Westerplatte* Stanisława Różewicza. Kino nowej pamięci jest narzuceniem dominującej narracji. W zależności od samych filmów, od tego, na ile pasowały do oficjalnych oczekiwań, niektóre zawtaszczano, tak jak *Westerplatte*, inne, tak jak filmy Wojciecha Jerzego Hasa, można było najwyżej zdezwuować. Dlatego też nie chodzi tylko o same filmy, ale również ich odczytywanie. Chcę w ten sposób wziąć po uwagę nie tylko filmy, ale także towarzyszącą im atmosferę, inne teksty kultury, np. publicystykę, prace historyczne, wystąpienia polityczne itd.

⁴ Pamięć stała się jedną z najważniejszych kategorii współczesnej humanistyki, jednak coraz bardziej rozległa literatura poświęcona pamięci zbiorowej, społecznej, kulturowej, powoduje, że sama terminologia sprawia spore problemy. Por. Barbara Szacka, *Pamięć zbiorowa – termin i pojęcie*, [w:] tejsze, *Czas przeszły, pamięć, mił*, Warszawa 2006; Magdalena Saryusz-Wolska, *Zapomnieć się w pamięci. Pytanie o badanie pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 1, s. 80-81.

Niniejsza praca sytuuje się na pograniczu historii, historii kultury i poetyki. Dzięki temu będzie można odpowiedzieć na pytania: jakie wyobrażenie wojny dominowało w latach 60., w jakim kontekście pojawiały się te filmy, jakie miały znaczenie kulturowo-polityczne i jak były skonstruowane, jakich strategii używali filmowcy, aby uwiarygodnić prezentowaną wizję wojny? Książka ta jest w równym stopniu poświęcona wizerunkowi II wojny światowej zawartemu w polskim kinie lat 60., co polskiemu kinu widzianemu przez pryzmat obecności obrazu wojny. Moim celem jest więc nie tylko analiza kina nowej pamięci, ale i ukazanie specyfiki kinematografii PRL. Konieczne jest więc przyjęcie kilku założeń metodologicznych, które są związane ze sposobem badań nad nią⁵.

2.

Badania nad kinematografią polską w latach 1944-1989 muszą uwzględniać specyfikę tej epoki: ustrój polityczny, społeczny i gospodarczy; wpływ, jaki na kinematografię wywierały ośrodki władzy; ówczesne instytucje kinematograficzne (instytucje centralne, zespoły filmowe, cenzurę itd.); zadania ideologiczne i wynikające z bieżącej polityki; oczekiwania różnych grup odbiorców; specyficzną sytuację twórcy. Charakterystyczną cechą kina PRL było jego powiązanie ze zjawiskami politycznymi. Funkcjonowało ono w systemie centralnego zarządzania, a duży wpływ na ostateczną wersję filmu miały czynniki zewnętrzne, pozafilmove. Dlatego też za niezwykle przydatne uważam założenia nowego historycyzmu czy też inaczej – poetyki kulturowej (główni reprezentanci tego nurtu zwracają uwagę, iż nie jest to teoria, ale praktyka badawcza), aczkolwiek musimy pamiętać o ograniczeniach i wewnętrznych sprzecznościach tego nurtu⁶.

Idąc w ślad za *Encyclopedia of Literature and Criticism*, należy wskazać na następujące cechy tego podejścia:

- 1) w analizie kultury eksponowanie przejścia od sfery idei do fenomenów władzy; 2) podważanie hierarchii źródeł oraz dychotomii w rodzaju: dokumenty – beletrystyka, kanoniczne – niekanoniczne, kultura wysoka – kultura masowa; 3) nieufność wobec autonomii poszczególnych typów dyskursu (np. prawniczego, literatury, sztuk pięknych, nauk ścisłych), przeświadczenie o prymarnym znaczeniu związków między dyskursami, bo związki te konstytuują – zdaniem neohistorycyistów – całą kulturę danego okresu; 4) poznawanie tejże kultury za pośrednictwem badania używanych w niej retorycz-

⁵ Por. Krzysztof Kornacki, Piotr Zwierzchowski, *Metodologiczne problemy badania kina PRL*, referat wygłoszony podczas I Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców w Kamieniu Śląskim, 6-8 czerwca 2013. Wykorzystuję tu niektóre zawarte w nim tezy.

⁶ Por. Teresa Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 50-59.

nych środków oraz strategii retorycznych, z czym łączy się – utrzymana raczej w krytycznoliterackiej manierze niż uprawiana na modłę filologiczną – ciekawość okazywana dziejom retoryki; 5) dominujące przekonanie o czynnej roli kultury w tworzeniu historii. Oprócz antropologii Clifforda Geertza do bliskich neohistorycyzmowi poszukiwań metodologicznych humanistyki autor referowanego hasła zaliczył dokonania szkoły „Annales”⁷.

Wynika z tego zatem, że teksty kultury związane są z dyskursem władzy, ze zwróceniem szczególnej uwagi na polityczność, ideologiczność i retoryczność. Filmy jako teksty kultury miały pełnić funkcje legitymizującą zarówno instytucje, jak i szeroko rozumiany porządek społeczny. Nie oznacza to jednak, że podejście to ignoruje teksty kultury o charakterze transgresyjnym czy – oczywiście zachowując wszelkie proporcje – kontrkulturowym; nowy historycyzm „szanuje także wyjątkowość tekstów i metod, jakimi przeczą one podstawom tych kultur”⁸. Ze wspomnianych założeń wynika jeszcze kilka ważnych konsekwencji: osadzenie filmów wśród innych, niekoniecznie filmowych czy literackich, dyskursów oraz odrzucenie dominacji myślenia w kategoriach dzieła sztuki (arcydzieła).

Krystyna Kujawińska-Courtney, pisząc o poetyce kulturowej, podkreśla, że „każdy tekst literacki jest nieodłącznie związany z dyskursem czy też ideologią i zawsze jest środkiem wyrażania władzy w określonym miejscu i czasie”⁹, i dodaje:

W konsekwencji, tak jak wszystkie teksty pozaliterackie, nie „odbija” tak po prostu relacji w obrębie władzy, lecz aktywnie bierze udział w konsolidacji i/lub konstrukcji dyskursów i ideologii, oraz działa jako środek tworzenia tożsamości, nie tylko na poziomie jednostek – czyli podmiotu – lecz także na poziomie m.in. grup społecznych i etnicznych oraz na poziomie narodu/narodów¹⁰.

Istotną konsekwencją przyjęcia założeń polityki kulturowej jest skoncentrowanie się na tekstach rozpatrywanych w kontekście historycznym i społecznym. Nie oznacza to, że teksty same w sobie nie mają znaczenia, ale trzeba pamiętać, że tekst zawsze funkcjonuje w kontekście. O ile więc w analizie nie może zabraknąć pytań, które zadajemy dziełu, to będą one stanowiły punkt wyjścia dla osadzenia go w szeroko rozumianym kontekście, zarówno w odniesieniu do innych dzieł, jak i społecznej

⁷ Dorota Heck, *Wokół nowego historycyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2, s. 106. Autorka powołuje się na pracę: Don E. Wayne, *New Historicism*, [w:] *Encyclopedia of Literature and Criticism*, red. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall, John Peck, London 1990, s. 791.

⁸ Krystyna Kujawińska-Courtney, *Wprowadzenie*, [w:] Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp Krystyna Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. XXV.

⁹ Tamże, s. XIII.

¹⁰ Tamże, przypis 14.

rzeczywistości. Artystyczny wymiar poszczególnych filmów będzie więc miał dla mnie znaczenie zdecydowanie drugorzędne, zarówno jeżeli chodzi o kryteria wyboru, jak i argumenty analityczne. Podstawowym kontekstem będą dyskursy władzy oraz system komunikacji, związany z ideologią i retoryką.

Warto przytoczyć pytania, które według Stephena Greenblatta możemy zadać dziełu:

Jakie style zachowań, wzorce działania zdaje się narzucać dane dzieło? Dlaczego było ono interesujące dla czytelników w danym czasie i miejscu? Jakie są różnice między wartościami wyznawanymi przeze mnie a tymi sugerowanymi w czytany dzieło? Jakie rozumienie norm społecznych zakłada dzieło? Czyją swobodę myśli bądź działania dzieło, skrycie lub otwarcie, może naruszać? Z jakimi szerszymi strukturami społecznymi mogą wiązać się poszczególne wypowiedzi pochwalne bądź krytyczne?¹¹

Pytania te należy potraktować jako punkt wyjścia dla pełnej analizy kulturowej. Są one niezbędne, ostatecznie jednak trzeba wyjść poza dzieło, aby zbadać jego związki z praktykami i wartościami społecznymi istniejącymi w danej kulturze. Greenblatt bardzo wyraźnie podkreśla konieczność czytania tekstu w kontekście ówczesnej kultury. Nie oznacza to, że trzeba rezygnować z wykorzystania dzisiejszej perspektywy, ale – po pierwsze – nie może być ona jedyną, po drugie – niedopuszczalne jest ignorowanie ówczesnych realiów, założonych znaczeń i perspektywy odbioru. Warto zauważyć, że w gruncie rzeczy dość zbliżone podejście, wykorzystujące nieco inne inspiracje, prezentuje David Bordwell, pisząc o poetyce historycznej filmu. Według niego, nie tylko odpowiada ona na pytania o zasady, zgodnie z którymi filmy są skonstruowane i osiągają założone efekty, ale także o konkretnie uwarunkowane historycznie konteksty, w których te zasady funkcjonują¹². Nie oznacza to, że poetyka historyczna ma być jedyną metodą badawczą, ale z pewnością można ją uznać za modelowy punkt wyjścia dla refleksji nad kinem¹³.

Podobne założenia wynikają nie tylko z lektury Greenblatta czy Bordwella. Jerzy Kałużny, odwołując się do znanej pracy Paula Ricoeura *Temps et Récit* i sformułowanego w niej modelu *mimesis*, wskazuje na trzy istotne pytania związane z konceptualizacją relacji między literaturą a pamięcią zbiorową oraz dwie wynikające z modelu przyjętego przez Ricoeura dyrektywy metodologiczne (Kałużny pisze o literaturze, ale

¹¹ Stephen Greenblatt, *Kultura*, tłum. Anna Rajca-Salata, [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa...*, s. 147.

¹² David Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, [w:] *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, ed. by R. Barton Palmer, New York 1989, s. 371.

¹³ Tamże, s. 392.

można odnieść to i do filmu). Pytania te dotyczą stosunku „tekstów fikcjonalnych do historycznego kontekstu, w którym powstawały oraz do ówczesnego zasobu wiedzy” i właściwości, dzięki którym literatura może „tworzyć swoiste formy kolektywnej pamięci i tożsamości”, jak również wpływu tekstów literackich na „pozaliteracką kulturę pamięci”¹⁴. Z kolei pierwsza ze wspomnianych dyrektyw odnosi się do związków analizy cech formalnych tekstu z pozatekstowymi kontekstami wytwarzania, druga natomiast to „przedstawianie recepcji tekstów literackich i ich użyteczności w dyskursie kulturowym na tle specyficznych dla danej kultury i epoki modeli rzeczywistości i hierarchii wartości”¹⁵. Tekst może stać się medium pamięci zbiorowej, ale odpowiedzieć na pytanie o taką możliwość można tylko „przez analizę jego historycznego oddziaływania w danej kulturze pamięci”¹⁶.

Dlatego też bardziej od dzisiejszych analiz i interpretacji (choć oczywiście wciążam wobec wielu z nich dług wdzięczności) interesują mnie ówczesne strategie interpretacyjne¹⁷. Ich rekonstrukcja pozwala na uniknięcie imputacji kulturowej oraz ahistorycyzmu rozumianego jako: 1) narzucanie metodologii w oderwaniu od autor-skich intencji oraz rozmaitych kontekstów danego czasu; 2) pomijanie lub błędną analizę i interpretację źródeł historycznych, 3) niezrozumienie realiów czasu PRL, 4) traktowanie PRL i ówczesnej kinematografii jako zjawisk statycznych, a nie dynamicznych¹⁸.

PRL była bowiem zjawiskiem dynamicznym, podlegającym wewnętrznym przekształceniom. O ile więc z jednej strony jest uprawnione mówienie o pewnej całości i przyjęcie określenia kino PRL jako kategorii badawczej, to w praktyce należy pamiętać o zmianach uwarunkowanych przemianami politycznymi (w tym gramami o władzę), społecznymi i kulturowymi (świadomość obywateli, zróżnicowanie społeczne, styl życia), instytucjonalnymi (przekształcenia kinematografii, decyzje administracyjne, zmiany personalne w zespołach filmowych, urzędach, redakcjach czasopism itd.). Świadomość tej zmienności może mieć decydujący wpływ na odczytanie poszczególnych filmów i ich odbioru.

Filmy muszą być czytane w kontekście. Chodzi o to, by podjąć próbę zrekonstruowania ich recepcji i ówczesnych znaczeń. Jak pisała Alina Madej,

¹⁴ Jerzy Kąkaźny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 95-96.

¹⁵ Tamże, s. 97.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. Janet Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008, s. 131-134.

¹⁸ Por. Krzysztof Kornacki, Piotr Zwierzchowski, *Metodologiczne problemy...*

Celem historycznej analizy filmu jest docieranie do ukrytych poziomów przedstawienia filmowego, które często sprawiają wrażenie tak oczywistych i naturalnych, że przestają być postrzegane jako trwałe struktury rzeczywistości, a więc jako historia właśnie¹⁹.

Nie chcę przez to stwierdzić, że kino nowej pamięci było nieczytelne dla historyków kina, wręcz przeciwnie. Trzeba jednak spojrzeć na nie głębiej, z dystansu. Precyzyjne osadzenie w kontekście historycznym, dokładniejsze niż tylko odwołanie się do formuły lat 60. czy wydarzeń roku 1968, jest warunkiem *sine qua non* dalszej analizy. Dlatego też nie sposób badać kina PRL bez sięgnięcia do wiedzy pozaźródłowej, jak również bez znajomości ówczesnych realiów i słownika. Także filmowe obrazy wojny są usytuowane w konkretnym czasie i przestrzeni. Szukając ich sensów i znaczeń, w pierwszym rzędzie musimy analizować kontekst historyczny i kulturowy. Mówiąc inaczej, nie należy traktować filmu jako autonomicznego dzieła oderwanego od wszelkich innych tekstów ówczesnej kultury.

Filmy analizowane poza tym kontekstem nabierają odmiennych znaczeń, co może stanowić o ich artystycznej nośności, ale jednak stanowi, jak wspominałem, rodzaj imputacji kulturowej. Nie oznacza to oczywiście rezygnacji z rozpatrywania dzieła w jego samoistości oraz doceniania kunsztu twórców, z uwzględnieniem również dzisiejszych interpretacji. Ale mając świadomość, że na przykład *Jak być kochaną* i *Szyfry* doskonale wpisują się w autorski wymiar twórczości Wojciecha Jerzego Hasa, będę starał się pokazać, w jaki sposób były one odczytywane w kontekście kina lat 60. i dominujących w nim – z perspektywy władzy – dyskursów o przeszłości, pamięci i tożsamości. Nie inaczej jest w wypadku dzieł Tadeusza Konwickiego czy – jeszcze bardziej – Stanisława Różewicza. Wszyscy ci reżyserzy konsekwentnie realizowali swój zamysł twórczy, ale filmy nie powstawały poza społeczną rzeczywistością oraz ówczesnymi strategiami odbioru.

Jeśli zatem będę starał się pisać o poglądach i artystycznych wyborach niektórych autorów, to w kontekście interesującego mnie zjawiska. Kino nowej pamięci proponuje obraz wojny, z którego wypreparowano znaczną część wojennego doświadczenia. Wojna jako doświadczenie graniczne praktycznie w nim nie istnieje. W latach 60. zjawisko to było przecież niejednokrotnie podejmowane, choćby w filmach podkreślających wartość indywidualnej pamięci, niepowtarzalnej i stojącej często w opozycji do pamięci zbiorowej. Tu przede wszystkim należy wymienić *Na melinę* i *Echo* Stanisława Różewicza, *Szyfry* i *Jak być kochaną* Wojciecha Jerzego Hasa czy też *Zaduszki*

¹⁹ Alina Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, [w:] *Filmoznawstwo, film, telewizja*, „Studia Filmoznawcze”, t. XII, red. Jan Trzynałowski, Wrocław 1992, s. 51.

Tadeusza Konwickiego. Dlatego warto przyjrzeć się, jak z perspektywy nowej pamięci spierano się z tymi filmami, w jaki sposób broniono się przed nimi i opisywanymi przez nie fenomenami pamięci.

Jednym z podstawowych błędów w badaniach kina PRL jest bowiem zawężanie przestrzeni badawczej, związane przede wszystkim z preferowaniem perspektywy artystycznej i koncentrowaniem się na filmie jako dziele sztuki. W ten sposób znaczna część polskiej kinematografii znajdowała się poza polem zainteresowania badaczy. Należy więc unikać przyjmowania perspektywy aksjologicznej, oceniania postaw i zachowań według dzisiejszych systemów wartości, ignorowania specyfiki danych czasów czy uwarunkowań biograficznych, bezrefleksyjnego przyjmowania dotychczasowych ocen, często mających źródło w sferach pozafilmowych. Dotyczy to również obrazów wojny w kinie polskim lat 60.

3.

Który polski film poświęcony II wojnie światowej, nakręcony w latach 60., był najważniejszy? Na sformułowane w ten sposób pytanie jednoznaczna odpowiedź jest niemożliwa. Kanon polskiego kina, uwzględniający przede wszystkim wartości artystyczne, nakazywałby wymienienie *Pasażerki* Andrzeja Munka, *Jak być kochaną* i *Szyfrów* Wojciecha Jerzego Hasa, *Zaduszek* (Salto jest nieco inaczej usytuowane tematycznie, aczkolwiek nie sposób nie wziąć go pod uwagę) Tadeusza Konwickiego, *Na melinę* oraz *Westerplatte* Stanisława Różewicza.

Jeżeli jednak weźmiemy pod uwagę skuteczność przekazów filmowych w kształtowaniu pamięci zbiorowej Polaków, odpowiedź będzie oczywista. Nie bez powodu olbrzymią popularność zyskały takie filmy jak *Barwy walki*, *Jak rozpętałem II wojnę światową* oraz telewizyjne seriale wszech czasów: *Czterej pancerni i pies* i *Stawka większa niż życie*. Doskonale wpisywały się w polityczne zamówienie, to fakt. Ale podstawą ich sukcesu był fakt, iż w udany sposób odpowiadały na potrzeby widzów. Warto zwrócić uwagę, iż kilka z wymienionych filmów cieszy się nadal ogromną popularnością. Co więcej, *Czterej pancerni i pies* i *Stawka większa niż życie* do dziś są najbardziej znanymi filmami o II wojnie światowej²⁰.

²⁰ Andrzej Szpociński, *II wojna światowa w komunikacji społecznej*, [w:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią...*, s. 79.



Stawka większa niż życie, reż. Andrzej Konic
Na zdjęciu: Stanisław Mikulski, Eliasz Kuziemski

Czy mając do wyboru filmy Hasa, Konwickiego, Różewicza, a z drugiej strony popularne seriale telewizyjne, propagandowe filmy batalistyczne, warto przyglądać się tym drugim? Pytanie to jest źle sformułowane, zakłada bowiem „reżyserskocentryczny” i estetyczny punkt widzenia. Od wielu lat historycy polskiego kina poruszają się w kręgu tych samych filmów, przyjmując najczęściej kryterium wartości artystycznej, nierzadko w sposób ahistoryczny. Dzisiaj mamy także do czynienia może nie tyle z odrzuceniem, co ignorowaniem kina, które było w oczywisty sposób propagandowe. Tymczasem estetyczna wartość dzieła filmowego, podobnie jak etyczna, jest jedną z wielu równorzędnych.

Nie można także zapominać o swoistej niejednoznaczności wielu filmów powstałych w tej dekadzie (i nie tylko). Dotyczy to również filmowych wyobrażeń wojny. Obok filmów realizowanych na wyraźne zamówienie polityczne pojawiają się dzieła będące wynikiem autorskiego namysłu, poszukujące nowych sposobów wypowiedzi. Obok *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dni* Jerzego Passendorfera znajdują się *Jak być kochaną* i *Szyfry* Hasa, obok *Jarzębiny czerwonej* Ewy i Czesława Petelskich – *Salto* i *Zaduszki* Konwickiego. Nie można jednak usytuować tych filmów po dwóch stro-

nach continuum, którego krańce dzieliłyby kino artystyczne od propagandowego, skazując to drugie na pozostawanie w cieniu. Co więcej, granice między nimi też są dosyć płynne. Filmy autorskie były postrzegane w kontekście ideologicznym, z kolei przynajmniej niektórym dziełom o jednoznacznej wymowie politycznej nie można odmówić wartości artystycznej.

Być może jednak historie filmów, które nie weszły do kanonu estetycznego polskiego kina, są dzisiaj również ciekawe, a niekiedy bardziej znaczące, przynoszące więcej informacji o ówczesnej polskiej kulturze. W pełni zgadzam się z Aliną Madej, która już na początku lat 90. pisała, że

w polskim systemie produkcyjnym, pozwalającym na realizację około dwudziestu filmów rocznie, każda niemal realizacja ma własną historię, która w mikroskali odzwierciedla wszystkie powikłania, absurdy i determinanty całej kinematografii. Trzon historii filmu polskiego stanowią filmy złe, filmy nie znajdujące publiczności, filmy z obowiązku jedynie odnotowywane w filmografiach. Analiza poszczególnych dzieł wybitnych reżyserów odświeża tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda o polskiej kinematografii wyłania się z tej masy nie oglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych²¹.

I dodawała, że „być może, historia polskiego kina powinna przede wszystkim mówić o niedokonaniach naszej kinematografii oraz o tych realizacjach, które do tej pory wstydliwie się przemilczało”²². To prawda, o kinie PRL, jego specyfice oraz konkretnym okresie, wiele powiedzą filmy, które nie powstały. Mam tu na myśli nie tylko projekty, które nigdy nie doszły do skutku, jak choćby film o Korczaku przygotowywany przez Aleksandra Forda²³, ale również historie niektórych filmów. Nierzadko finalny efekt był bowiem bardzo daleki od pierwotnych intencji.

Niektóre filmy, o których piszę, te najbardziej reprezentatywne, nie tylko miały swoją publiczność, ale były na szczycie listy najbardziej kasowych produkcji. Wystarczy wymienić telewizyjne seriale: *Czterech pancernych i psa* oraz *Stawkę większą niż życie*, komedie: *Gdzie jest generał...* i *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* czy też kino batalistyczne: *Barwy walki* i *Westerplatte*. Nie zmienia to w niczym faktu, że towarzyszyły im inne filmy, jak: *Spotkania w mroku* Wandy Jakubowskiej, *Drugi brzeg* i *Zeźście do piekła* Zbigniewa Kuźmińskiego, *Pistolet typu „Walter P-38”* Edwarda Etlera, *Na białym szlaku* Janusza Brzozowskiego i Andrzeja Wróbla, *Nieznany* Witolda Lesiewicza, *Podziemny front* Seweryna Nowickiego i Huberta Drapelli oraz

²¹ Alina Madej, *Historia filmu dzisiaj...*, s. 49.

²² Tamże, s. 50.

²³ Por. Tadeusz Lubelski, *Doktor Korczak*, [w:] tegoż, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.

Powrót doktora von Kniprode Drapelli czy też *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* Jana Rybkowskiego, a więc przykłady dzieł nieudanych bądź nieciekawych, niewnoszących niczego ciekawego pod względem artystycznym i nieinteresujących jako produkty ówczesnej kultury popularnej (choć na przykład *Zejsście do piekła* miało zupełnie niezłe wyniki finansowe). Zestawione razem z innymi tworzą jednak wyrazisty kontekst. Zmuszają do zadania pytań, dlaczego powstały, dlaczego w takiej a nie innej formie? Mowa przecież o filmach, które już wówczas nie zyskały uznania recenzentów, zostały odrzucone przez publiczność, niezadowolony był z nich również państwowy producent.



Jak rozpętałem drugą wojnę światową, reż. Tadeusz Chmielewski
Na zdjęciu: Marian Kociniak, Wirgiliusz Gryń

Aby zbadać fenomeny kultury PRL, należy zatem wyjść poza kanon (pamiętając o relatywności tego pojęcia) i wziąć pod uwagę również filmy i twórców mniej znanych, niekiedy zapomnianych lub nie najwyższej ocenianych (wielokrotnie można zauważyć przyjmowanie u dzisiejszych badaczy ówczesnych hierarchii ocen). Podział na dzieła kanoniczne i niekanoniczne nie tylko nie sprawdza się w tej sytuacji, ale dokonuje wręcz swoistych zakłóceń w postrzeganiu epoki.

4.

Punktem wyjścia do rekonstruowania kina nowej pamięci są filmy, te z kanonu i spoza niego (może nawet bardziej), zrealizowane i niezrealizowane. Ale równie istotne jest sięgnięcie do innych źródeł, przy czym wszystkie muszą być traktowane w sposób równoprawny. Przy badaniu kina nowej pamięci konieczne jest więc wykorzystanie dokumentów archiwalnych, scenariuszy, scenopisów, filmów, prasy (nie tylko filmowej), wspomnień, fotosów, materiałów reklamowych, literatury, dokumentów politycznych i życia społecznego, innych tekstów kultury popularnej. Sięgnięcie po te źródła stwarza możliwość odtworzenia historii poszczególnych filmów, systemu produkcji, dystrybucji i recepcji, relacji z innymi tekstami kultury, szczegółów wpływu politycznego.

Habent sua fata libelli. Dotyczy to również filmów. Nie chodzi jedynie o zrekonstruowanie ich losów, ale ukazanie dzięki temu sposobu funkcjonowania kinematografii. Wzorowym przykładem takiego działania jest napisana przez Krzysztofa Kornackiego monografia *Popiół i diamentu* Andrzeja Wajdy²⁴. Rzecz jasna, nie każdy film ma tak ciekawą historię. Nie każdy również był filmem tak ważnym, znaczącym zarówno dla ówczesnych odbiorców, jak i polskiej kinematografii. Dla rozumienia kina PRL nie to jednak jest najważniejsze. Paradoksalnie, nierzadko to właśnie skomplikowana historia powstawania filmów pozostających na uboczu zainteresowania historyków kina lepiej ukazuje kwestię kultury produkcji w Polsce. Chodzi tu między innymi o system dopuszczania filmów do realizacji, czyli prace Komisji Ocen Scenariuszy, komisji kolaudacyjnych, działania cenzury, pracę w Zespołach itd. Do tego dochodzi proces przetwarzania znaczeń, co w przypadku filmów o II wojnie światowej odgrywało fundamentalną rolę. Dlatego też w kilku częściach książki staram się porównywać kolejne wersje scenariusza, scenopisu, przy adaptacjach dzieł literackich, mając też na uwadze ich literackie pierwowzory, oraz przyglądać się zmianom w nakręconych już filmach.

Trudno pisać o kinie PRL-u, nie sięgając do materiałów archiwalnych. Nie oznacza to jednak, że źródła te, stosunkowo rzadko jeszcze przywoływane przez historyków polskiego kina, pozwolą na dokonanie zaskakujących odkryć. Kwestia politycznego wpływu na kształt poszczególnych filmów jest przecież oczywista, można najwyżej znaleźć konkretne argumenty ją potwierdzające. W dodatku nie można mówić o całkowitej wiarygodności tych dokumentów. Niejednokrotnie znajdowałem na to dowody²⁵.

²⁴ Krzysztof Kornacki, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Gdańsk 2011.

²⁵ Ciekawym przykładem mogą być protokoły z dyskusji nad przyjęciem filmów Tadeusza Chmielewskiego. W czasie kolaudacji II i III części *Jak rozpętałem II wojnę światową* Chmielewski przypomniał kolaudację *Gdzie jest generał...*, oceniając ją bardzo negatywnie: „doszło do tego, że jeden z dyskutantów zapytał – co to za pomysł, żeby ta dziewczyna miała takie duże piersi, bo przecież Rosjanki takich dużych piersi nie miały”. W protokole kolaudacji *Gdzie jest generał...* takiej sytuacji nie ma, ogólne wrażenie jest zupełnie inne. Nie wiadomo, czy wówczas „poprawiono” protokół, czy też Chmielewski zapamiętał coś inaczej. *Stenogram z posiedzenia Komisji*

Ponadto porównanie oficjalnych dokumentów z odręcznymi notatkami, na podstawie których powstały, a które czasem, choć w bardzo niewielkim stopniu się zachowały, pozwala sądzić, że na ostateczny kształt protokołu mogły mieć wpływ kalki i klisze językowe. Wreszcie, narady z udziałem przedstawicieli władzy, na przykład spotkania z filmowcami w KC PZPR, miały nierzadko charakter rytualny. Służyły głównie przekazaniu intencji władzy, chociaż twórcom niejednokrotnie zdarzało się prezentować podczas nich najważniejsze potrzeby i bolączki, niemające wszakże związku z fundamentalnymi zasadami funkcjonowania instytucji kultury w Polsce Ludowej.

Niemniej jednak dokumenty są niezwykle cennym źródłem wiedzy o kinie PRL-u. Dlatego też często będę odwoływał się do protokołów z posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy oraz komisji kolaudacyjnych, jak również narad i spotkań władzy z filmowcami. Ówczesne kino powstawało nie tylko na planie filmowym, ale również podczas rozmaitych narad i posiedzeń. Dotyczyło to zarówno polityki kulturalnej państwa wobec kinematografii, jak i poszczególnych projektów, tych zrealizowanych, choć nie zawsze w zakładanym początkowo kształcie, ale i tych, które z różnych przyczyn nigdy nie powstały, mimo że prace nad nimi były niekiedy bardzo zaawansowane. To wszystko tworzyło swoisty konglomerat warunków i okoliczności wpływających na ostateczny kształt filmu (lub też na decyzję o odstąpieniu od realizacji), a różne dokumenty pokazują, że nadzór państwa nad kinematografią był dosyć skuteczny.

Moim zdaniem, protokoły te stanowią niezwykle ważne, bardziej istotne niż dokumenty cenzury, źródło do wiedzy o ówczesnej kinematografii. Rzecz w tym, że w przeciwieństwie do suchych zapisów decyzji cenzorskich protokoły zawierają niekiedy emocje uczestników posiedzeń komisji scenariuszowych i kolaudacyjnych. W odniesieniu do filmów poświęconych wojnie było to szczególnie widoczne. Piętnaście czy dwadzieścia kilka lat po wojnie niejednokrotnie pojawiały się wspomnienia, powoływanie się na własne doświadczenia. Ponadto podczas tych zamkniętych posiedzeń padały zdania, które nie miały szansy, aby pojawić się w publicznym obiegu. Stenogramy narad, protokoły kolaudacyjne i kolejne wersje scenariuszy i scenopisów pozwalają odczytać sposób myślenia ówczesnych decydentów i twórców (w spotkaniach tych brali udział przedstawiciele różnych środowisk), umożliwiają przyjrzenie

*Kolaudacyjnej w dniu 17.X.69 r. Na porządku dziennym omówienie II i III części serii pt. „Jak rozpętałem II wojnę światową” (odcinek drugi „Za bronią”, odcinek trzeci „Wśród swoich”) – zrealizowanych przez reż. Tadeusza Chmielewskiego, Archiwum Filмотeki Narodowej (dalej: AFN) sygn. A-344, poz. 472, k. 17; Protokół z kolaudacji filmu pt. „Gdzie jest generał?”, 27.VII.1963 r., AFN, sygn. A-216, poz. 3. Znany przykładem z innej dekady są zapisy z posiedzenia komisji kolaudacyjnej przyjmującej *Przesłuchanie* (1981) Ryszarda Bugajskiego. Różnice między stenogramem przechowywanym w Archiwum Filмотeki Narodowej a materiałem spisany z taśmy przez reżysera są spore i bardzo znaczące. Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 kwietnia 1982 r. Na porządku dziennym omówienie filmu pt. „Przesłuchanie”, AFN-344 poz. 296; Kolaudacja, [w:] Ryszard Bugajski, *Przesłuchanie*, wyd. III, Warszawa 1990.**

się szczegółom zmian, które następowały w kinematografii, jak również przy poszczególnych projektach filmowych. Dowodzą, że oprócz kalkulacji politycznej pod uwagę były brane zarówno resentymenty społeczne, oczekiwania widzów, ale także doświadczenia i emocje samych twórców. Ponadto podczas tych posiedzeń były niezrędko prowadzone gry, które mogły mieć na celu zarówno pomoc, jak i zaszkodzenie projektowi. Nie bez znaczenia jest także to, że w przeciwieństwie do zaleceń Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk przynajmniej część uwag zgłaszanych w trakcie posiedzeń komisji miała charakter warsztatowy.

Rzecz jasna, duży wpływ na twórczość filmową, może nawet większy niż na inne dziedziny sztuki, miała cenzura. Należy jednak na to pojęcie patrzeć szerzej niż tylko przez pryzmat działalności GUKPPIW.

Faktycznymi i pierwszymi cenzorami byli redaktorzy, recenzenci wewnętrzni wydawnictwa, różnego rodzaju komisje lub komitety programowe, rady naukowe, komisje kwalifikacyjne i inne gremia, które planowały produkcję wydawniczą czy artystyczną oraz oceniały przedstawiane im prace, nie tylko od strony merytorycznej, lecz także wydawały opinie o ich wydźwięku społeczno-politycznym czy ideowym. Urzędy cenzury zabiegały i wręcz wymagały od różnego typu instytucji, aktywnego udziału w procesie cenzurowania wolnego słowa²⁶.

Nie inaczej było w wypadku kinematografii²⁷. Cenzura wewnętrzna oraz środowiskowa były skuteczne. Oczywiście, niejednokrotnie zdarzało się, że Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk wydawał negatywne opinie dotyczące poszczególnych polskich filmów, jak również filmów sprowadzanych z zagranicy. Posiedzenia komisji kolaudacyjnych oraz scenariuszowych, w których zresztą brali udział zarówno przedstawiciele cenzury, jak i Wydziału Kultury KC, wyraźnie pokazują, że zmiany były wymuszane już podczas tych spotkań. Przykładów można podać wiele, oto jeden z nich. Podczas kolaudacji *Naganiacza* Ewy i Czesława Petelskich Jerzy Bossak przypomniał historię projektu:

Wydaje mi się przy tym wszystkim, że taki film jest potrzebny, mimo, że jego intencje budziły w swoim czasie niepokoje. Dokonaliśmy pewnych gwałtów na osobie Bratnego [autora scenariusza – PZ] i nie wyobrażam sobie, aby autor przeciwko nim protestował i nie mówiąc już tu o stronie artystycznej, ale o czystości politycznej²⁸.

²⁶ Zbigniew Romek, *Kilka uwag o aktach cenzury jako źródle historycznym*, „Polska 1944/45-1989. Studia i Materiały”, t. 6: *Warsztat badawczy*, Warszawa 2004, s. 194.

²⁷ Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 187-188.

²⁸ *Protokół z kolaudacji filmu pt. „Naganiacz” w dniu 29.VI.1963 r.*, AFN, sygn. A-216, poz. 4, k. 6.

Oprócz protokołów z komisji scenariuszowych i kolaudacyjnych, jak również materiałów cenzury, podstawowym świadectwem odbioru filmów, zwłaszcza oficjalnego, są recenzje oraz inne teksty prasowe: wywiady, felietony czy eseje. Wybór materiałów jest tu nader obfity. Pisały na ten temat, co oczywiste, czasopisma filmowe: „Film”, „Kino”, „Magazyn Filmowy”, „Ekran”, recenzje filmowe oraz inne teksty poświęcone kinu ukazywały się jednak w większości ówczesnych czasopism, od „Trybuny Ludu” i „Żołnierza Wolności” przez „Kulturę”, „Politykę”, „Przekrój”, „Życie Literackie” aż do „Tygodnika Powszechnego”, przy czym wymieniam zaledwie kilka najważniejszych tytułów, a dochodziły do nich też czasopisma regionalne.

Jak pisze Jan Tomkowski, obraz czasopiśmiennictwa w czasie dekady nie jest jednolity. Z jednej strony zauważalna jest jego biurokratyzacja i ideologizacja, jak również uciążliwa kontrola, z drugiej zwłaszcza na łamach tygodników i miesięczników społeczno-kulturalnych rozwijają się żywe dyskusje, a pisma stają się ważną częścią życia kulturalnego w PRL. Tomkowski dodaje wszakże, że możliwość prowadzenia otwartych sporów w wielu sprawach była ograniczona, podobnie jak zaufanie czytelników²⁹. Pozornie łatwo byłoby przeprowadzić podział na recenzentów szukających w kinie wartości estetycznych i moralnych, a przynajmniej profesjonalnych, oraz tych, którzy koncentrowali się przede wszystkim na ideologicznej słuszności. Podobnie jednak jak w przypadku samych filmów nie jest to takie proste. Trzeba też wziąć pod uwagę, że redakcje miały swoje sympatie polityczne. Nie możemy o tym zapominać, czytając recenzje zamieszczane w tamtym czasie na przykład w „Żołnierzu Wolności”, „Stolicy” czy „Prawie i Życiu”. Niemniej jednak polityczne sterowanie prasą, choć oczywiście w zależności od czasu posiadające mniejsze bądź większe natężenie, nie budzi wątpliwości³⁰.

Z mojego punktu widzenia najciekawsze recenzje to często nie te, które mają najwięcej do powiedzenia o danym filmie (lata 60. XX wieku stanowią jeden z najciekawszych i najbardziej znaczących okresów polskiej krytyki filmowej), ale te, które przyjmują punkt widzenia odbiorcy idealnego. Szczególnie istotne są tu publikacje z „Trybuny Ludu” czy „Żołnierza Wolności”. Warto jednak przypomnieć i takie sytuacje, kiedy teksty pisane przez zaufanych i sprawdzonych krytyków były nagle atakowane.

²⁹ Jan Tomkowski, *Lata 1961-1970*, [w:] *Czasopisma społeczno-kulturalne w okresie PRL*, red. Urszula Jakubowska, Warszawa 2011, s. 169. Zob. też Tomasz Mielczarek, *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”. Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*, Kielce 2003.

³⁰ Dość zabawnie brzmi tłumaczenie Wincentego Kraški, który podczas narady w KC PZPR w lutym 1967 roku „z przykrością” słuchał zarzutów o wykorzystywanie prasy w ataku na filmowców i zaprzeczał jakoby partia była inspiratorem tego zjawiska, dodając, że być może cenzura powinna bardziej uważać na prasę. *Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r.*, maszynopis, kopia K. 184, [w:] *Stenogram Narady Realizatorów Filmowych w K.C. PZPR 6. lutego 1967 r.* AFN, sygn. A-208, poz. 18, k. 102.

Przykładem może być reakcja na recenzję *Albumu polskiego* Jana Rybkowskiego opublikowaną przez Halinę Szypulską w „Żołnierzu Wolności”³¹. Gwałtowne i prowadzone często *ad personam* polemiki świadczą o tym, że za każdym razem należy brać pod uwagę bardzo precyzyjnie rozpatrywany kontekst historyczny, sytuację polityczną, zwracać uwagę na nazwiska oponentów. Dotyczy to nie tylko poszczególnych tekstów, ale i kampanii prasowych, związanych na przykład z obchodami tysiąclecia chrztu Polski czy wydarzeniami roku 1968³². Podobne kampanie, choć na mniejszą skalę, dotyczyły także kinematografii lub poszczególnych filmów.

5.

Powyższe założenia towarzyszyły mi podczas pisania tej książki. Zwracam więc szczególną uwagę na fenomeny władzy, odrzucam podział na filmy kanoniczne i niekanoniczne, jak również estetyczną dominację oceny dzieła, zastanawiam się nad strategiami uwiarygadniania przeszłości, przede wszystkim zaś staram się pamiętać o różnych kontekstach – zwłaszcza historycznych i politycznych, choć nie tylko – w których były osadzone zrealizowane w latach 60. XX wieku filmy o II wojnie światowej. Dlatego też, choć mam na uwadze różnorodność filmów poświęconych tej tematyce, koncentruję się jednak na zjawisku dominującym w tej dekadzie, które nazwałem kinem nowej pamięci. Starając się je zrekonstruować, sięgam do równorzędnie traktowanych źródeł: filmów, dokumentów archiwalnych i materiałów prasowych.

Przedstawiając czynniki decydujące o istnieniu kina nowej pamięci, rozpocznę od kontekstów politycznych, następnie wskażę na inne problemy związane z pamięcią i zapominaniem. Przyjrę się także strategiom uwiarygadniania przeszłości, przede wszystkim sposobom konstruowania wiarygodności historycznej, między innymi przez specyficzne relacje między historią i pamięcią zbiorową, jak również pamięcią oficjalną i indywidualną, oraz realistyczne przedstawienie rzeczywistości (nie bez znaczenia będzie tu rola filmu dokumentalnego).

Trzy kolejne rozdziały stanowią swoiste studia przypadku. W latach 60. do task zostało przywrócone kino gatunków, między innymi komedia i kino batalistyczne. Kultura popularna jest jednym z najważniejszych i najbardziej skutecznych środków kształtowania tożsamości narodowej, ma silny wpływ na pamięć zbiorową. Mając jeszcze do wyboru popularne seriale telewizyjne, postanowiłem skoncentrować się

³¹ Halina Szypulską, *Album polski*, „Żołnierzu Wolności” 1970, nr 112, s. 5; pptk Mieczysław Mikrut, *Interesujący film i żalotna krytyka*, „Żołnierzu Wolności” 1970, nr 116, s. 6.

³² Por. Rafał Habielski, *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2009, s. 262-270.

na komediach wojennych. Pokazywały one bohaterów pozbawionych polskich kompleksów, które stanowiły o charakterze kina poprzedniej dekady. Nawiązywały do poczucia tożsamości narodowej, odwoływały się do narodowych autostereotypów, umiejętnie wykorzystując przy tym konwencje gatunkowe. Co również istotne, cieszyły się powodzeniem wśród widzów.

W dalszej części książki rekonstruuje historię powstania *Wniebowstąpienia* Jana Rybkowskiego, który przeniósł na ekran prozę Adolfa Rudnickiego. Kiedy porównamy literacki pierwowzór, kilkunastu wersji scenariusza i scenopisu oraz sam film, widać wyraźnie, jak motyw Zagłady Żydów został wpisany w doskonale znany i społecznie akceptowany motyw martyrologii Polaków. Zarówno w tym rozdziale, jak i następnym, poświęconym obrazowi relacji polsko-radzieckich, w szczególności losom *Dnia oczyszczenia* Jerzego Passendorfera, zwrócę uwagę właśnie na proces wytwarzania znaczeń i budowania sensów. Liczne przykłady dowodzą, że traktując obecność na ekranie radzieckiego sojusznika jako coś oczywistego, starano się jednocześnie, aby to wrażenie osłabić. Wbrew pozorom bowiem władza nie ignorowała oczekiwań i resentymentów widza. Starła się natomiast wpisać je, co będzie widoczne także we wcześniejszych rozdziałach, w polityczny projekt stworzenia nowej pamięci o II wojnie światowej.

Na koniec odniosę się do dwóch filmów Wojciecha Jerzego Hasa: *Jak być kochaną* i *Szyfrów* (pamiętając zarazem o twórczości Tadeusza Konwickiego i Stanisława Różewicza), dla których problem pamięci o wojnie jest sprawą fundamentalną, jednak ustawiając je w nieco odmiennym kontekście niż zazwyczaj się to czyni. Filmy te stanowią kontrapunkt dla kina nowej pamięci, spróbuję jednak przede wszystkim zrekonstruować przestrzeń ówczesnych odczytań, zwracając w ten sposób uwagę na potencjalne funkcje pamięci o II wojnie światowej.

Książka ta być może nigdy by nie powstała, gdyby w 2007 roku prof. Jerzy Kochanowski nie zaprosił mnie do napisania tekstu o wizerunku II wojny światowej w polskim filmie do tomu *Polska – Niemcy. Wojna i pamięć*³³. Jestem mu za to bardzo wdzięczny, ponieważ to wówczas pojawiła się myśl, by przyjrzeć się bardziej uważnie temu zagadnieniu. Słowa szczególnej wdzięczności kieruję pod adresem pana Adama Wyżyńskiego, kierownika Biblioteki Filmoteki Narodowej, dzięki któremu moja praca

³³ Piotr Zwierzchowski, *Wojna i okupacja w powojennym filmie polskim*, [w:] *Polska – Niemcy. Wojna i pamięć*, red. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, współpraca Maciej Górny, Andreas Mix, Warszawa-Poczdum 2009. Wersja niemiecka: *Krieg und Besatzung im polnischen Film der Nachkriegszeit*, [w:] *Deutschland, Polen und der Zweite Weltkrieg. Geschichte und Erinnerung*, hrgb. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, unter Mitarbeit von Maciej Górny, Andreas Mix, Potsdam-Warschau 2009.

nad bogatymi zbiorami archiwaliów znajdującymi się w tej instytucji stała się wręcz komfortowa. Bardzo dziękuję także panu Karolowi Jachymkowi i dr. Dominikowi Wierskiemu, którzy bardzo mi pomogli w ostatecznym przygotowaniu książki. Osobne podziękowanie niech zechcą przyjąć prof. Marek Haltof i prof. Krzysztof Kornacki. Ich recenzje nie tylko zwróciły moją uwagę na pewne błędy i pominięcia, ale także wskazały nowe tropy poszukiwań, którymi nie omieszkałem podążać.

■ |

Tematyka wojenna w kinie lat 60.

1.

W połowie listopada 1946 roku dwutygodnik „Film” ogłosił ankietę *Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?*¹. Spośród prawie 10 tys. osób, które wzięły w niej udział, 36% głosowało za filmem wojennym (kolejne miejsca zajęły: film społeczny – 13% i historyczny – 12%)². Czytelnicy postulowali realizację filmów o powstaniu warszawskim, życiu codziennym pod okupacją, partyzantce (uwzględniając Armię Krajową, Armię Ludową i Bataliony Chłopskie), bitwie pod Lenino, Dywizjonie 303, bitwie pod Monte Cassino, jak również o obronie Westerplatte (niektóre z tych tematów mogły pojawić się dopiero po roku 1956). Być może na wynikach ankiety zaważyła chęć swobodnego odreagowania własnej historii przez zmierzenie się z nią na ekranie. W każdym razie pierwszy polski powojenny film fabularny, który pojawił się na ekranach, *Zakazane piosenki* (1947/1948) Leonarda Buczkowskiego, poświęcony był właśnie II wojnie światowej. Problematyka ta przeważała aż do końca lat 40., do wprowadzenia w polskiej kinematografii realizmu socjalistycznego.

Ważnym wydarzeniem tego okresu była premiera *Ostatniego etapu* (1947) Wandy Jakubowskiej, byłej więźniarki Auschwitz i Ravensbrück, filmu o obozie w Oświęcimiu. Był on tym bardziej wstrząsający, że został zrealizowany tuż po wojnie w miejscach związanych z zagładą i przez ludzi będących bezpośrednimi świadkami okrucieństwa hitlerowców. Widać w tym filmie jego polityczny wymiar, choćby przez konstrukcję postaci (najdzielniejsze są Rosjanki) i pomijanie nieheroicznego życia obozowego (już wtedy pojawiły się oskarżenia o zafaszowanie obrazu obozu), ale warto pamiętać, że najważniejsza była wówczas teza wprost zawarta w filmie: „Oświęcim nie może się powtórzyć”.

¹ *Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?*, „Film” 1946, nr 7, s. 3.

² *Wynik wielkiej ankiety „Filmu” Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?*, „Film” 1947, nr 12, s. 6.

W tym czasie w polskim kinie pojawił się też motyw Zagłady Żydów. *Ulica Graniczna* (1948) Aleksandra Forda, której bohaterami były polskie i żydowskie dzieci mieszkające w kamienicy przy tytułowej ulicy, położonej tuż przy murach getta warszawskiego, wzbudziła kontrowersje, ponieważ film nie tylko ujawniał niechętnie postawy Polaków wobec Żydów, ale tych ostatnich stawiał w lepszym świetle. Powstawanie i premiera *Ulicy Granicznej* zbiegły się z antysemitycznymi nastrojami w powojennej Polsce, co groziło bardzo zdecydowanym odrzuceniem filmu. Musiał więc zostać przerobiony i dopasowany do oczekiwań decydentów i publiczności.

Wydarzenia wojenne były bowiem interpretowane w duchu aktualnego zapotrzebowania politycznego (przykładem może być podejście do powstania warszawskiego), a filmy posiadały bardzo wyraźną wymowę propagandową. Charakterystyczne dla ówczesnych przemian w ukazywaniu wojny są losy *Zakazanych piosenek* i *Robinsona warszawskiego* (1950) Jerzego Zarzyckiego (drugi z tych filmów w wersji pierwotnej opierał się na wspomnieniach Władysława Szpilmana). Oba zostały przerobione na żądanie decydentów. W *Zakazanych piosenkach*, które początkowo miały być opowieścią o warszawskiej piosence okupacyjnej, chodziło o większe zaakcentowanie hitlerowskiego okrucieństwa oraz polskiej martyrologii i walki zbrojnej. Z kolei *Robinson...*, ukazujący egzystencjalną tragedię jednostki w świecie zburzonego miasta, zamienił się w *Miasto nieujarzmione*, w którym nieustępliwą walkę z Niemcami toczyli żołnierze Armii Ludowej wspomagani przez radzieckiego radiotelegrafistę. Na przełomie lat 40. i 50. nie było również miejsca dla rozgrywającego się w czasie okupacji dramatu psychologicznego *Dom na pustkowiu* (1950) Jana Rybkowskiego. Ponownie w wyniku ingerencji politycznych, choć cały czas oficjalnie mówiono o kwestiach artystycznych, położono nacisk głównie na walkę narodu polskiego, a nie ludzi, którzy pozostają na uboczu („na pustkowiu”).

Jak widać, już w pierwszym powojennym pięcioleciu trzy rzeczy stały się istotne dla przedstawienia II wojny światowej: martyrologia i heroizm narodu polskiego, okrucieństwo hitlerowskiego okupanta oraz akcentowanie przyjaźni polsko-radzieckiej. Będą one miały zasadnicze znaczenie także dla kina nowej pamięci.

Kino stalinowskie kwestie związane z II wojną światową podejmowało niechętnie, stawiając na pierwszym miejscu inne problemy. Zresztą, nawet jeśli sięgało po tematy wojenne, nasycalo je propagandą i wprowadzało do nich znaczenia całkowicie różniące się od społecznych doświadczeń. Kiedy w *Domku z kart* (1953) Erwina Axera i Stanisława Wohla usiłowano napisać historię na nowo, przedstawiając 17 września 1939 roku jako moment wyzwolenia Polski przez Armię Czerwoną spod władzy sanacji, wizja ta była na tyle obca pamięci narodowej, że nigdy więcej nie próbowano

stworzyć w polskim kinie historii aż tak „alternatywnej”. Drugim znaczącym przykładem jest *Żołnierz zwycięstwa* Wandy Jakubowskiej, nakręcona w 1953 roku biografia generała Karola Świerczewskiego, pełna przemilczeń i przekłamań. Na ekranie pojawiały się więc wydarzenia i postaci, które albo nie pełniły ważnej roli w pamięci zbiorowej Polaków, albo były w niej inaczej zapisane.

Począwszy od połowy lat 50. kino polskie podejmowało problematykę wojenną w sposób zróżnicowany artystycznie i poszukujący nowych form wypowiedzi. W 1955 roku na ekrany weszły takie filmy, jak *Błękitny krzyż* Andrzeja Munka i *Godziny nadziei* Jana Rybkowskiego, ale największe znaczenie miało *Pokolenie* (1954) Andrzeja Wajdy, będące punktem stycznym socrealizmu i polskiej szkoły filmowej. Opowiadało o bohaterskiej walce komunistycznego ruchu oporu, natomiast różniło się od socrealizmu sposobem przedstawiania świata i niektórych bohaterów. W tym filmie żołnierze Armii Krajowej są jeszcze na drugim planie, ale po roku 1956 kino przynosi przynajmniej częściową rehabilitację AK. Co prawda, nie wszystko można było powiedzieć, ale najważniejszy wydaje się fakt, że polski film w ogóle zaczął o tym mówić.

Kiedy zastanawiamy się nad filmowymi obrazami II wojny światowej w polskim kinie, na myśl przychodzi przede wszystkim dzieła zaliczane do polskiej szkoły filmowej. Zjawisko to nie tylko dominowało w drugiej połowie lat 50., ale przez wiele lat stanowiło także podstawowy punkt odniesienia. Wojna była najważniejszym tematem szkoły polskiej. Stało się tak przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, był to temat ciągle nieprzepracowany zarówno przez społeczeństwo, jak i przez kulturę. Z drugiej strony, skoro nawet w sytuacji chwilowego osłabienia cenzury nie można było zrealizować odpowiadającego potrzebom twórców i widzów filmu współczesnego, wykorzystywano w tym celu kino wojenne.

Stalinizm udzielał na wszystkie pytania jednoznacznych odpowiedzi, wynikających z przyczyn politycznych. Po jego upadku trzeba było na nowo podjąć choćby problem historii i tożsamości Polaków. Prawie nieporuszany przez kino socrealistyczne temat wojny umożliwiał rozliczenie niedawnej przeszłości i zarazem jej postrzegania przez ostatnie lata. Wartość filmów polskiej szkoły filmowej polegała m.in. na tym, że na ile mogły, przywracały pamięć o sprawach negowanych przez oficjalną propagandę lat stalinowskich, np. o działalności Armii Krajowej, z drugiej strony natomiast rozliczały się z funkcjonującymi w społeczeństwie mitami narodowymi. Takie filmy, jak *Kanał* (1957) Andrzeja Wajdy czy *Eroica* (1958) Andrzeja Munka budziły emocje, ponieważ łączyły ukazanie tragizmu polskiej historii z dyskusją nad sensem historii i heroizmu. Wajda i Munk przypominając powstanie warszawskie, podejmo-

wali problem tożsamości i wartości Polaków w czasie wojny, ale i Polaków żyjących w drugiej połowie lat 50. Przez pryzmat niedawnej przeszłości mówili o dramatach i problemach nurtujących Polaków po roku 1956. Podobnie Wajda uczynił w *Popiele i diamentach* (1958), rozgrywającym się w dniu zakończenia wojny, w warstwie fabularnej odnoszącym się do zmienionej w jej wyniku sytuacji społecznej i politycznej.

W *Kanale* po raz pierwszy główną rolę przypisano żołnierzom Armii Krajowej. Oczywiście, trudno było wówczas rozprawiać o politycznych przyczynach wybuchu powstania, o dokładnym jego przebiegu (np. o postawie Związku Radzieckiego), ale przynajmniej oddano hołd żołnierzom, którym przyszło toczyć nierówną walkę. Wajda i Jerzy Stefan Stawiński (będący również autorem scenariusza *Eroiki*) podkreślali heroizm akowców, ale zarazem wskazywali na nieuchronność przegranej. W 1959 roku Wajda nakręcił *Lotną*, którą można potraktować jako przeszycony śmiercią obraz przemijającego świata – hołd i zarazem pożegnanie Polski z tradycją i legendą września 1939 roku. Film ten, kończący się śmiercią tytułowej klaczy będącej obiektem pożądania żołnierzy, zawiera słynną sekwencję ataku ułanów na czołgi. *Lotna*, obraz tyleż patetyczny, co szyderczy, nasycony symboliką narodową, ukazuje romantyczny mit polskiego żołnierza i jego całkowitą nieprzystawalność do warunków współczesnej wojny.

Krytyczny obraz powstania warszawskiego, skoncentrowany na cierpieniu cywili, przedstawili Ewa i Czesław Petelscy w *Kamiennym niebie* (1959), niekoniecznie jednak należy dopatrywać się w tym filmie proveniencji *stricte* politycznej. Temat powstania pojawiał się w latach 60. w filmie dokumentalnym, skrajnie propagandowy obraz pojawił się w *Podziemnym froncie*, ale kolejnym ważnym filmem poświęconym temu wydarzeniu byli dopiero telewizyjni *Kolumbowie* Janusza Morgensterna z 1970 roku (4 lata wcześniej Adam Hanuszkiewicz zrealizował na podstawie powieści Romana Bratnego spektakl telewizyjny).

Ciekawym uzupełnieniem *Kanału* była *Eroica*, składająca się z dwóch nowel: *Scherzo alla Polacca* i *Ostinato-lugubre* (z trzeciej, *Con bravura*, zrezygnował sam reżyser). Andrzej Munk zadawał pytanie o sens polskiego heroizmu, poddawał go w wątpliwość, ale jednocześnie nie negował. Uznawał, że mit heroiczny jest niekiedy niezbędny, aby grupa, nawet cały naród, mogła przetrwać. W *Zezowatym szczęściu* (1959) Munk nie tylko demitologizował, aczkolwiek nie prześmiewczo, polskie bohaterstwo, ale pokazywał również absurdalność wojny jako takiej. Z kolei niedokończona z powodu śmierci reżysera *Pasażerka* (1961, ukończona przez Witolda Lesiewicza w 1963) ukazywała świat obozu koncentracyjnego z perspektywy wspominającej go Niemki, łącząc warstwę subiektywną (wspomnienia) z obiektywną (rzeczywisty

obóz). Studium postaw i niejednoznaczna relacja między nadzorczynią Lisą i więźniarką Martą, osadzonych przez totalitaryzm w dwóch rolach, zawierało również jego wnikliwą analizę.

Kazimierza Kutza w *Krzyżu Walecznych* (1959), zwłaszcza dwóch pierwszych nowelach: tytułowej oraz w *Psie*, nie interesowała wielka historia, lecz przede wszystkim zachowanie zwykłego człowieka w czasie wojny i tuż po niej. Natomiast w *Ludziach z pociągu* (1961) ten sam reżyser zastanawiał się nad związanymi z wojną kwestiami psychologicznymi – motywami pewnych wyborów i postaw w tak trudnym czasie. O zwykłych ludziach postawionych w obliczu wojny opowiadały także filmy Stanisława Różewicza: *Wolne miasto* (1958) i *Świadectwo urodzenia* (1961). Nurt ten nazwano plebejskim ze względu na społeczne pochodzenie bohaterów i swoistą perspektywę postrzegania przez nich świata, ale dotyczy to zaledwie kilku z nich. Jego odrębność polega przede wszystkim „na skupieniu się autorów na codziennym życiu zwykłych ludzi, na podkreśleniu naturalnej motywacji ich działań. Nawet kiedy bohaterowie uczestniczą w ważnych wydarzeniach historycznych – jak wybuch wojny w *Wolnym mieście* – wydarzenia te pokazywane są od potocznej strony”³. Filmy te przekonują, że w wojnie nie ma nic heroicznego, wojna nie jest piękna. Zarówno *Wolne miasto*, film o obrońcach Poczty Gdańskiej, jak i *Orzeł* (1959) Leonarda Buczkowskiego o losach łodzi podwodnej, były rekonstrukcjami wydarzeń z września 1939 roku, a *Pigułki dla Aurelii* Stanisława Lenartowicza i *Zamach* Jerzego Passendorfera stanowiły odtworzenie akcji zbrojnych Armii Krajowej, utrzymanymi w konwencji kina popularnego, niepozbawionymi jednak refleksji nad polskim losem.

W *Świadectwie...* Różewicz spoglądał na wojnę oczami dziecka, którym sam był w momencie jej wybuchu. Pierwsza i druga nowela, *Na drodze* i *List z obozu*, wynikały przynajmniej częściowo z jego doświadczeń. U źródła najbardziej wstrząsającej *Kropli krwi*, łączącej dwojaką perspektywę: dziecka i dziecka żydowskiego, stał zbiór *Dzieci oskarżają*. Historia dziesięcioletniej Mirki Bram stawiała się dramatycznym pytaniem o sens człowieczeństwa, brzmiącym tym bardziej dramatycznie, że odnoszącym się do dziecka. Dzieci jako bohaterowie filmów o wojnie pojawiały się w latach 60. jeszcze kilka razy: w *Ambulansie* (1961) Janusza Morgensterna, *Nad rzeką* (1962) Janusza Kubika czy *Zwariowanej nocy* (1967) Zbigniewa Kuźmińskiego, a przede wszystkim w *Twarzy anioła* (1970) Zbigniewa Chmielewskiego, okrutnej poetyckiej opowieści o matych więźniach z obozu koncentracyjnego dla polskich dzieci, który mieścił się w Łodzi przy ulicy Przemysłowej (w tym samym roku film dokumen-

³ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 202.

talny o *Obozie na Przemysłowej* zrobiła Danuta Halladin). Nakręcono wówczas także kilka ważnych dokumentów o tej problematyce: *Dzieci z rampy* (1963) Andrzeja Piekutowskiego oraz *Dzieciom...* (1968) Jana Łomnickiego⁴.

Osobną kategorię filmów stanowiły te, które pokazywały bardziej bądź mniej bezpośrednie konsekwencje wojny. Takie filmy, jak np. *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (1957) Jerzego Kawalerowicza oraz *Ostatni dzień lata* (1958) i *Zaduszki* (1961) Tadeusza Konwickiego, „osadzone w terażniejszości, podkreślają skutki wojny, spowodowaną przez nią niezdolność do porozumiewania się i kochania. Wojenne wspomnienia powracają niczym koszmar, uniemożliwiając wypalonym protagonistom powrót do normalnego życia”⁵. Zniszczony przez obóz koncentracyjny bohater *Prawdziwego końca wielkiej wojny* nie umie odnaleźć się w świecie, a jego żona, związana już z innym mężczyzną, nie potrafi mu pomóc. W *Ostatnim dniu lata* i *Zaduszkach* bliski związek między kobietą i mężczyzną okazuje się niemożliwy przez tkwiące w bohaterach bariery psychiczne wywołane wojennymi przeżyciami. O emocjonalnym i psychicznym okaleczeniu przez wojnę mówili także Stanisław Różewicz w *Trzech kobietach* (1957), *Echu* (1964) i *Piwie* (1965) oraz Wojciech Jerzy Has w *Jak być kochaną* (1962) i *Szyfrach* (1966), Stanisław Jędryka w *Powrocie na ziemię* (1967), Andrzej Wajda w *Krajobrazie po bitwie* (1970) i Konwicki w *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971). Wszystkie te filmy, a może najwyraźniej widać to u Hasa, koncentrowały się na wojnie jako doświadczeniu prywatnym, jednostkowym, egzystencjalnym, którego dramat rozgrywa się z dala od „wielkiej historii”⁶.

W filmach Jerzego Passendorfera, na przykład w *Barwach walki* (1964), *Kierunku Berlin* (1968) i *Ostatnich dniach* (1969) pamięć stanowi podstawę do budowania tożsamości narodowej opartej na dumie i godności, podobnie zresztą jest u Wandy Jakubowskiej w *Końcu naszego świata* (1964). Zbiorowa i indywidualna pamięć wojny w *Albumie polskim* (1970) Jana Rybkowskiego, swoistym podsumowaniu propagandowych wizerunków wojny w kinie lat 60., jest jednym z fundamentów współczesnej socjalistycznej Polski. Dla Różewicza, Hasa i Konwickiego doświadczenie wojny było częścią tożsamości nie w wymiarze narodowym czy politycznym, ale czysto ludzkim: psychologicznym, moralnym i egzystencjalnym. Niezależnie od tego, ile lat minęło od zakończenia wojny, jej odpryski tkwiły głęboko w świadomości Polaków.

⁴ Więcej piszę o tych filmach w: Piotr Zwierzchowski, *Motyw dziecka w polskich filmach o II wojnie światowej w latach 1944-1989*, [w:] *Zobaczyć dziecko. Literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku*, red. Aldona Ossowska-Zwierzchowska, Bydgoszcz 2012. Zob. też Małgorzata Hendrykowska, *Wojna oczami dziecka*, [w:] też, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011.

⁵ Marek Haltof, *Kino polskie*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 122.

⁶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 214.

Doświadczenie i pamięć wojny są czymś niestychnie intymnym, niepozwalającym przełożyć się na pamięć zbiorową. Ta z kolei jest czymś innym niż sumą pamięci jednostek. W filmach tych problem narodu i jego wyobrażonej wspólnej tożsamości, jeśli istnieje, to znajduje się na dalszym planie. Zresztą Tadeusz Konwicki w *Salcie* zadawał ważne pytanie o autentyczność tej pamięci o wojnie, w wymiarze społecznym i jednostkowym.



Ostatnie dni, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Wojciech Siemion, Krzysztof Chamiec

Wojenne okoliczności nie zdejmują z człowieka brzemienia winy, ale pozwalają w jakiś sposób zrozumieć dokonywane przez niego wybory. Jak zwykły człowiek może zachować się w czasie okupacji? Dla Różewicza wojna stanowiła pretekst do rozważań moralnych i egzystencjalnych, ale był to pretekst niepozbywany znaczenia. Bohaterem *Echa* (współscenarzystą był Tadeusz Różewicz, brat reżysera) jest adwokat o określonej pozycji społecznej, na którego spada nagle oskarżenie o współpracę z gestapo. Okazuje się, że to prawda, choć okoliczności nie są już tak jednoznaczne. Pamięć jednostki nie ma jednak większego znaczenia wobec pamięci zbiorowości.

W *Na melinę* (1965) reżyser ośmielił się zanegować bezkrytyczny, wręcz bałwochwalczy obraz polskiej partyzantki, który kreował przede wszystkim Jerzy Passendorfer. Wojna prowadzi ku zniszczeniu, niezależnie od tego, czy walczyliśmy „w słusznej sprawie”. Partyzanci z *Na melinę* doprowadzają do śmierci starego żebraka, oskarżwszy go przedtem o zdradę. Są oni w równej mierze ofiarami wojny. Jak pisał Marek Hendrykowski,

Nie było w całej historii polskiego kina drugiego podobnego filmu, który w sposób równie bezkompromisowy stawiałby kwestię odpowiedzialności za czyny popełnione w warunkach ekstremalnych (podczas wojny, lecz czas wojny bynajmniej nie usprawiedliwia wszystkiego, do czego wówczas doszło), odkrywając rysy na pomnikowym monolicie heroicznej przeszłości narodu⁷.



Na melinę, Stanisław Różewicz

Na zdjęciu: Kazimierz Opaliński, z tyłu po lewej Jan Kociniak

Na melinę naruszało fundament tego, co można by nazwać „moralnością narodową”. Do tego dochodziły względy polityczne. Uznano, że nie można pokazać takiego filmu, tzn. ukazującego niehonorowe działania Polaków w sytuacji, kiedy toczymy wojnę propagandową z Niemcami Zachodnimi. Wizerunek polskiego żołnierza powinien być nieskazitelny, co było także sygnałem skierowanym do polskiego odbiorcy.

W filmach Różewicza, podobnie jak w prozie Jana Józefa Szczepańskiego, z którym reżyser współpracował, widać zainteresowanie ludzką słabością, zwyczajnością. Zrealizowane przez niego *Westerplatte* (1967) uważane jest za jedno z ostatnich świadectw polskiej szkoły filmowej. Ta rekonstrukcja pierwszych dni września 1939 roku, nie rezygnując z dokładnego opisu faktów (zgodnych z wiedzą historyczną tamtego okresu), skupiała się przede wszystkim na poświęceniu szeregowych żołnierzy oraz rozterkach i odpowiedzialności dowództwa, na konfrontacji heroizmu i rozsądku. Różewicz i scenarzysta Jan Józef Szczepański zdawali sobie sprawę, że w czasie wojny nie ma łatwych pytań i odpowiedzi. O ile jednak *Westerplatte* mówi o walce

⁷ Marek Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 61-62.

człowieka ze słabością i może być rozpatrywane w czysto ludzkim wymiarze, o tyle jego recepcja była już raczej uwarunkowana historyczną i polityczną sytuacją, wpisaną w spory ideowe lat 60.

Oprócz filmów dotyczących przede wszystkim kwestii historycznych i politycznych istniały także dzieła, które przyjmowały perspektywę egzystencjalną, psychologiczną czy moralną. Do powstałych w drugiej połowie lat 50. filmów Kazimierza Kutza i Stanisława Różewicza, ukazujących okupację z perspektywy zwykłych ludzi i dylematów związanych z codzienną egzystencją w niecodziennym czasie, nawiązywały tematycznie takie filmy, jak *Stajnia na Salvatore* (1967) Pawła Komorowskiego oraz *Kontrybucja* (1966) Jana Łomnickiego. Opowiadały o „małej okupacji”, ze świadomością, że na okupacyjną codzienność składają się zarówno powszednie czynności, jak i walka konspiracyjna. Małgorzata Hendrykowska zalicza do nich także *Mistrza* (1966) Jerzego Antczaka⁸. Kontekst polityczny miał znaczenie drugorzędne, natomiast na pierwszy plan wysuwały się problemy moralne oraz egzystencjalne. Filmy te, podobnie *Kolumbowie* Janusza Morgensterna, opowiadały o dojrzewaniu w czasie wojny, decyzjach, które trzeba podejmować w sytuacjach bez wyjścia, w których każdy wybór jest z góry naznaczony nieszczęściem, a życie skażone śmiercią.

Z kolei Janusz Nasfeter w *Rannym w lesie* (1963) wykorzystał swoje doświadczenia w portretowaniu dojrzewających młodych ludzi, tym razem w czasie wojny. Jak pisze Roman Włodek, film ten można potraktować „jako próbę – niestety bez kontynuacji – nowoczesnego filmu partyzanckiego (gatunku wcześniej w polskiej kinematografii nieznanego), bardzo różnego od tych, które w sporych ilościach trafiały wówczas na polskie ekrany z Jugosławii i ZSRR”⁹. Kilka lat później, w 1968 roku, ten sam reżyser raz jeszcze podejmuje tematykę partyzancką w *Weekendzie z dziewczyną*, ale wbrew pozorom w polskim kinie ten specyficzny gatunek jest słabo reprezentowany: przede wszystkim trzeba wymienić wspomniane już *Barwy walki* oraz mające całkowicie odmienny charakter *Na melinę*.

Filmy Witolda Lesiewicza: *Dezerters* (1958), ukazujący losy Ślązaka wcielonego do Wehrmachtu, *Rok pierwszy* (1960), *Kwiecień* (1961), *Nieznany* (1964), przedstawiały, jak pisał Tadeusz Lubelski, doświadczenia ludzi lewicy, podejmowały problem konfliktów i błędów politycznych¹⁰. *Rok pierwszy*, określany jako dramat nieufności,

⁸ Małgorzata Hendrykowska, *Daleko od linii frontu*, [w:] tejże, *Film polski wobec wojny i okupacji...*, s. 153-154. Dwa lata wcześniej Antczak zrealizował spektakl telewizyjny pod tym samym tytułem.

⁹ Roman Włodek, *Janusz Nasfeter – dziecko też człowiek*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Kraków 2004, s. 15.

¹⁰ Tadeusz Lubelski, *Film fabularny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. *Film. Kinematografia*, red. Edward Zająček, Warszawa 1994, s. 142.

rozgrywał się w roku 1944, na wyzwolonych już terenach. Sierżant Otryna obejmuje dowództwo grupy milicjantów, wkrótce okazuje się, że są nimi byli akowcy. Lesiewicz w interesujący sposób buduje napięcie między nimi, pokazuje swoistą grę nadziei i błędów z obu stron, aczkolwiek rację polityczną przyznaje tylko jednej z nich. Podobne dramaty postaw reżyser przedstawił w łączącym batalistykę z kinem psychologicznym *Kwietniu*, nakręconym na podstawie powieści Józefa Hena. Konflikt między dążącym do walki dowódcą i pragnącym spokoju szeregowcem stanowił punkt wyjścia do dyskusji na temat sensowności walki (akcja toczy się w kwietniu 1944 roku) i oceny poszczególnych zachowań, która zdawała się wpisywać ten film w dylematy polskiej szkoły filmowej¹¹. Wreszcie *Nieznany*, którego podstawą także była proza Hena, miał stanowić epicką opowieść o losach I Armii Wojska Polskiego.

Na życzenie armii i organizacji kombatanckich starano się zbudować dzięki filmom autorytet żołnierza (można założyć, że nie bez znaczenia dla filmów batalistycznych realizowanych w latach 1968-1970 był udział wojska polskiego w interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji; filmy kreowały pozytywny wizerunek polskiego żołnierza, sojusznika Armii Radzieckiej). Odrębną kwestią był udział wojska w odbudowie kraju. Jak pisze Jakub Zajdel, „filmowe wojsko staje się najważniejszą siłą stabilizacyjną kraju”¹². Co interesujące, w niektórych filmach dochodzi do rywalizacji między formacjami wojskowymi a aparatem bezpieczeństwa, na przykład w *Milczących śladach* (1961) Zbigniewa Kuźmińskiego czy *Skąpanych w ogniu* (1963) Jerzego Passendorfera. Wojsko zawsze mogło liczyć na większą akceptację społeczną, zarówno ze względu na rolę munduru w polskiej kulturze, jak również zrozumiałą niechęć do bezpieki¹³. Warto jednak pamiętać, że jednoznacznie pozytywny obraz żołnierza jest od dawna zakorzeniony w polskiej kulturze i był niestety bliiski społecznemu wyobrażeniu. Widać to również w rozgrywającym się w 1946 roku w Bieszczadach *Ogniomistrzu Kaleniu* (1961) Ewy i Czesława Petelskich.

Do najważniejszych batalistycznych filmów propagandowych należały *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* Passendorfera, jak również *Jarzębina czerwona* (1970) Ewy

¹¹ Mariola Jankun-Dopartowa dostrzega w *Kwietniu* przede wszystkim chęć przejęcia i włączenia przedwojennej tradycji żołnierskiej do portretu II Armii Wojska Polskiego. Mariola Jankun-Dopartowa, *Kwiecień*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*, vol. IV, wyd. DVD. Podaję za: Małgorzata Hendrykowska, *Wojna bohaterska, wojna ofiarna*, [w:] *też*, *Film polski wobec wojny i okupacji...*, s. 116. W podobny sposób można interpretować kilka scen z filmu Bohdana Poręby *Daleka jest droga*. Kiedy oficerowie wychodzą z pokoju, pozostawiając oskarżonego o kradzież bohatera samego, jeden z oficerów zostawia natadowany pistolet. Ten niedwuznaczny gest jest nawiązaniem do przedwojennych zasad honorowych. Porucznik powinien popełnić samobójstwo. Są to już jednak inne czasy.

¹² Jakub Zajdel, *Filmowy obraz Polski powojennej*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994, s. 111.

¹³ Pisałem o tym szerzej w: Piotr Zwierzchowski, *Wizerunek aparatu bezpieczeństwa w polskim filmie fabularnym*, [w:] *Artyści władzy, władza artystom*, red. Andrzej Chojnowski, Sebastian Ligarski, Warszawa 2010, s. 125.

i Czesława Petelskich, która stanowiła zapis walk I Armii Wojska Polskiego o Kołobrzeg w 1945 roku. Jak pisze Marek Haltof, są to

[...] filmy o epickim rozmachu, mające na celu afirmację polskiej historii. Opowiadane z perspektywy zwykłego żołnierza zmierzającego na zachód z I Armią Wojska Polskiego, pozbawione są dylematów przenikających filmy Wajdy; nie o tragedię w nich chodzi, lecz o chwałę. *Kierunek Berlin* (1969) Jerzego Passendorfera i *Jarzębina czerwona* Ewy i Czesława Petelskich, choć utrzymane w duchu radzieckich eposów wojennych, podkreślają codzienny wymiar wojny i zwykły heroizm prostego żołnierza¹⁴.

Skąpani w ogniu, *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* były postrzegane przez twórców jako trylogia opowiadająca o losach polskiego żołnierza: w partyzantce, podczas walk frontowych w końcowym okresie wojny oraz w czasach powojennych. Bohaterem dwóch ostatnich filmów jest kompania I Armii Wojska Polskiego, która przystępuje do forsowania Odry, a następnie podąża na Berlin. Należy tu podkreślić rolę bohatera zbiorowego, choć na pierwszy plan wysuwa się, pojawiająca się już w *Skąpanych...*, postać kaprała Wojciecha Naroga, granego przez Wojciecha Siemiona. Naróg to doświadczony żołnierz, który walczył w partyzantce („partyzanckie sztuczki”, mówi o jego wyczynach radziecki kapitan). Nie bez powodu można znaleźć wiele wspólnych cech między Narogiem a granym przez tego samego aktora „Elegantem” z *Barw walki*.



Kierunek Berlin, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Wojciech Siemion

¹⁴ Marek Haltof, *Kino polskie...*, s. 154. Nie przypadkiem przecież w niektórych filmach zaczyna się podkreślać chłopskie pochodzenie bohaterów (*Gdzie jest generał...*, *Kierunek Berlin*, *Ostatnie dni*, przy okazji *Westerplatte* w prasie pojawiły się liczne wypowiedzi poświęcone chłopskiemu pochodzeniu dowódcy *Westerplatte* majora Henryka Sucharskiego).

Na dylogię Passendorfera oraz *Jarzębinę czerwoną* często patrzy się przede wszystkim przez pryzmat propagandy. Warto jednak podkreślić, na co zwracał uwagę Rafał Marszałek, że w gruncie rzeczy filmy batalistyczne są obciążone dość niewielkim bagażem ideologiczno-propagandowym w porównaniu do publicystyki marcowej bądź działalności teatru „Eref”¹⁵. Być może dlatego cieszyły się niekłamaną popularnością. Wynikała ona również z faktu, że kino batalistyczne jest w znacznej mierze spektaklem, widowiskiem, o powodzeniu którego decyduje rozmach, popisy pirotechniczne, udział ciężkich maszyn bojowych itd. Warto też pamiętać, że jednym z najciekawszych filmów batalistycznych jest *Potem nastąpi cisza* (1965) Janusza Morgensterna, wyróżniający się nie tylko sprawnością realizacyjną, przede wszystkim znakomitymi zdjęciami Jerzego Wójcika – widz ma wrażenie, że sam uczestniczy w działaniach wojennych – ale też niepokojącym obrazem wojny i nieufności między przedstawicielami różnych opcji ideowych.



Potem nastąpi cisza, reż. Janusz Morgenstern
Na zdjęciu: Marek Perepeczko

¹⁵ Rafał Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994, s. 37.

Obraz wojny i okupacji w kinie PRL-u miał zawsze znaczenie dla aktualnej polityki, stąd też w latach 60., kiedy wzmocnieniu uległa propaganda antyniemiecka, powrócił motyw hitlerowskiego okrucieństwa. Pokazywano Niemca jako śmiertelnego wroga nie tylko Polaków, ale całego świata miłującego pokój, a widz poddawany był codziennej propagandzie potwierdzającej nieustanną wrogość „faszystowskich” Niemiec. Nie przypadkiem za symboliczny początek tej dekady można uznać *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda. W tym samym roku na ekranach pojawiają się *Spotkania w mroku* Wandy Jakubowskiej, a rok później *Czas przeszły* Leonarda Buczkowskiego, oba poświęcone powojennej bezkarności niemieckich oprawców. Jednym z najbardziej charakterystycznych filmów poruszających problem relacji polsko-niemieckich byli *Sąsiedzi* (1969) Aleksandra Ścibora-Rylskiego, film o krwawym początku wojny w Bydgoszczy.

Począwszy od połowy lat 50. aż do końca następnej dekady w wielu filmach obecny był wątek żydowski. W różnym natężeniu pojawiał się m.in. w *Pokoleniu* Andrzeja Wajdy i *Godzinach nadziei* Jana Rybkowskiego, *Białym niedźwiedziu* (1959) Jerzego Zarzyckiego, *Ludziach z pociągu* Kazimierza Kutza, *Samsonie* Wajdy, *Świadectwie urodzenia* Stanisława Różewicza (wszystkie 1961), *Przy torze kolejowym* (1963, premiera 1992) Andrzeja Brzozowskiego, *Naganiaczu* (1964) Ewy i Czesława Petelskich, *Długiej nocy* (1967, premiera 1989) Janusza Nasfetera, *Wniebowstąpieniu* (1968) Jana Rybkowskiego oraz *Krajobrazie po bitwie* Wajdy¹⁶. Konflikt arabsko-izraelski i kampania antysemicka w Polsce przyczyniły się do tego, że później problematyka ta na kilkanaście lat prawie całkowicie zniknęła z polskiego kina.

W latach 60. tematykę żydowską podejmowano zgodnie z intencjami władz, filmy, które tak jak *Przy torze kolejowym* czy *Długa noc* starały się ukazać ją w sposób bardziej skomplikowany, trafiały na półkę. Monopolizacja pamięci miała bowiem charakter nie tylko klasowy, ale i narodowy¹⁷. Było to związane również z próbą narodowej czy wręcz nacjonalistycznej legitymizacji władzy, czego jednym ze skutków były wydarzenia marcowe 1968 roku. Pierwszorzędne znaczenie dla pamięci wojny i tożsamości narodowej miało posiadać przekonanie o unikalności polskiego cierpienia. Nic więc dziwnego, że teza o wyjątkowości Holocaustu była nie do za-

¹⁶ Por. Marek Haltof, *Pamięć Holocaustu i obrazy Żydów w powojennym filmie polskim*, [w:] tegoż, *Kino polskie...*, zwłaszcza s. 273-278; Marek Haltof, *Images of the Holocaust during the Polish School Period (1955-1965)* oraz *Years of Organized Forgetting (1965-1980)*, [w:] tegoż, *Polish Film and the Holocaust*, New York-Oxford 2012; Joanna Preizner, *Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie*, Kraków Budapeszt 2012, s. 45-240; Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012; Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 251-252.

¹⁷ Robert Traba, *Symbole pamięci: II wojna światowa w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu*, „Przełęcz Zachodni” 2000, nr 1, s. 60.

akceptowania. Zagładę Żydów wpisywano w polską martyrologię, traktując ją jako część doświadczenia Polaków. Zwracano przy tym uwagę na Niemca jako wspólnego wroga, podkreślano także rolę formacji lewicowych w akcjach udzielania pomocy Żydom. Ponadto, jak zauważa Marcin Zaremba, chodziło o zatarcie stereotypu „władza równa się Żydzii”¹⁸.

Motyw polonizacji Zagłady i nacisk położony na relacje polsko-żydowskie, ze szczególnym uwzględnieniem ofiarności Polaków, towarzyszyły filmowi dokumentalnemu, zarówno tym filmom, które próbowały dotknąć sensu tragedii, jak i dziełom *stricte* propagandowym. W 1963 roku, z okazji dwudziestej rocznicy powstania w getcie, pojawiło się sporo materiałów w Polskiej Kronice Filmowej. Na ekrany weszło również, choć przetrzymane przez kilka miesięcy, *Requiem dla 500 tysięcy* Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka, film montażowy zrealizowany na podstawie niemieckich kronik i zdjęć archiwalnych. Stanowił poruszający i przerażający obraz zagłady ludzi i miasta, niemniej jednak miał także charakter propagandowy, zawierał na przykład komentarz klasowy oraz powielał stereotyp żydowskiej bierności¹⁹. Przede wszystkim jednak widać w tych filmach tezę o wspólnej walce i pomocy udzielanej Żydom przez komunistyczną konspirację.

W 1968 roku powstały m.in. dwa filmy Janusza Kidawy: *Cena życia i śmierci* oraz *Sprawiedliwi*, nad których scenariuszami reżyser pracował razem z Ryszardem Gontarzem, jednym z najbardziej znaczących publicystów biorących udział w antysemickiej kampanii 1968 roku (Kidawa w 1973 roku, z okazji trzydziestej rocznicy powstania w getcie, zrealizował film *Pamiętamy...*). W *Cenie...*²⁰ twórcy jednoznacznie podkreślają, że Żydzi, którzy przetrwali, zawdzięczają życie Polakom (uwaga została zwrócona również na pomoc ze strony Kościoła katolickiego), a w zapowiedzi *Sprawiedliwych* pisano wprost o „akcji społeczeństwa polskiego”, zaznaczając tym samym masowość podobnych wydarzeń²¹. Relację z przebiegu uroczystości w 25. rocznicę powstania w warszawskim getcie pod tytułem *O tym nie wolno zapomnieć* zrealizował Roman Wionczek. Według tej wizji, Żydzi walczyli, wspierani i wyszkoleni przez

¹⁸ Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 329-330. Jak podaje Zaremba, z jednej strony do przygotowania uroczystości dwudziestej rocznicy powstania w getcie warszawskim władze podeszły bardzo poważnie, zaangażowały się aż cztery Wydziały KC PZPR, z drugiej zdziwienie może budzić projekt tych uroczystości, w którym ani razu nie pada słowo... Żyd.

¹⁹ Tomasz Łysak, *Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 169.

²⁰ Co ciekawe, film ten wstrzymała cenzura. Zob. *Polityka repertuarowa, przeglądy filmowe „Dni Filmu Radzieckiego”*. Wykazy filmów wycofanych z rozpowszechniania. Skargi i zażalenia. Notatki, informacje, korespondencja 1964-1972, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/75, k. 190.

²¹ Zob. np. *Zamierzenia i plany WFD*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 20, s. 15.

polski ruch oporu, Polacy ratowali Żydów, a świat (w tym również „wptywowe koła żydowskie na Zachodzie”) był obojętny wobec Auschwitz²².

Analizę zachowań ludzi podczas wojny stanowił film *Dziś w nocy umrze miasto* (1961) Jana Rybkowskiego, opowiadający o bombardowaniu Drezna w lutym 1945 roku. W tym filmie, podobnie jak we wcześniejszych *Godzinach nadziei* oraz późniejszym *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* (1968), Rybkowski, korzystając ze swoich doświadczeń, próbował spojrzeć na dramat wojny przez pryzmat jednostki. Film ten nie zdejmował winy z Niemców, zadawał jednak pytanie, czy każda reakcja, każdy odwet za wyrządzone krzywdy, są uzasadnione. *Kiedy miłość była zbrodnią*, opowiadające o zakazanych polsko-niemieckich związkach uczuciowych, stało się przedmiotem ostrych ataków politycznych. Podobna reakcja spotkała *Don Gabriela* (1966) Ewy i Czesława Petelskich, któremu zarzucano prawie wszystko: od błędów merytorycznych po „śliską materię autorskich intencji”²³. Uznano, że film ten ośmiesza Polaków walczących w kampanii wrześniowej i przedstawia wojnę w sposób odległy od wyobrażenia kombatantów. Zarzuty ośmieszania tych ostatnich postawiono z kolei w *Agnieszce 46* (1964) Sylwestra Chęcińskiego.



Don Gabriel, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Na zdjęciu: Bronisław Pawlik

²² (wa), *O tym nie wolno zapomnieć*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 31, s. 10.

²³ Zob. np. Krzysztof Kulicz, *Po co to znowu? Don Kichot w Warszawie*, „Stolica” 1966, nr 37, s. 11. *Don Gabriel* został nawet przez pułkownika Mariana Sottysiaka porównany do kina hitlerowskiego. Płk Marian Sottysiak (pseud. „Barabasza”), *Nie wykorzystany kapitał moralny...*, rozm. Andrzej Markowski, „Kultura Filmowa” 1968, nr 8, s. 17. Przedruk z: „Ekran” 1968, nr 14, s. 8-9.

Pytania o współczesne znaczenie wiedzy i pamięci, zwłaszcza w kontekście obrazu młodości, w ekranizacjach prozy Andrzeja Brychta: *Wycieczce w nieznanie* (1967) Jerzego Ziarnika i *Dancingu w kwaterze Hitlera* (1968, premiera 1971) Jana Batorego, były uwikłane w stereotypy myślenia o wojnie²⁴: „Wyrażały świadomość powojennych generacji docierających do czasu przeszłego z zewnątrz i z dystansu. Niechęć do przeżywania historii na cudzy rachunek przeradza się we wrogość do skonwencjonalizowanych form martyrologii wojennej”²⁵.

Kino poświęcone wojnie i jej skutkom stanowiło niejednokrotnie specyficzną formę zapisu rzeczywistości lat 60. Dla przykładu, Andrzej Wajda, podobnie jak kiedyś w *Popiele i diamentach* (1958), w *Krajobrazie po bitwie* wykorzystał historyczny kostium, aby mówić o współczesnej Polsce. Akcja tego filmu, opartego na prozie Tadeusza Borowskiego, rozgrywa się w roku 1945 po wyzwoleniu obozu koncentracyjnego, jednakże

[u]rodzony w 1945 roku Daniel Olbrychski grał [...] nie tyle młodość porażonego oświęcimskim dnem świata, ile wrażliwego młodego człowieka, cofającego się z odrazą przed otaczającą go rzeczywistością. Podobnie jak Nina, kreowana przez Stanisławę Celińską, była w istocie współczesną Żydówką, uciekającą z kraju przed dzisiejszymi przejawami polskiego antysemityzmu, a wieńczący film, monstrialny, żywy obraz „bitwy pod Grunwaldem” był karykaturą nacjonalistycznego spektaklu, jakim stało się życie publiczne w ostatniej fazie gomułkowskiej Polski²⁶.

W latach 60. w kreowanie filmowych wizerunków wojny i okupacji włączyła się telewizja. Hubert Drapella i Seweryn Nowicki zrealizowali serial *Podziemny front* (1965) o bojowych akcjach Czwartaków, specjalnego oddziału komunistycznej Armii Ludowej. Wielkimi przebojami, nie tylko w Polsce, ale i w innych krajach bloku wschodniego, nie wyłączając NRD, okazały się *Stawka większa niż życie* (1967-1968)²⁷ Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica oraz *Cztery pancerni i pies* (1966-1967) Konrada Nałęckiego (jeden odcinek zrealizował Andrzej Czekalski), seriale utrzymane w konwencji kina popularnego i posiadające wyrazistych bohaterów, w tym pierwszym przypadku polskiego agenta w Abwehrze. Są to najbardziej znane w Polsce filmy o tematyce wojennej. Ich bohaterowie ponosili co prawda ofiary, ale zwyciężali, nie mając wątpliwości ani co do konieczności samej walki, ani do ostatecznego zwycięstwa.

²⁴ Nie sposób też oddzielić filmowych adaptacji od literackiego pierwowzoru. Andrzej Brycht, pisarz bardzo popularny w latach 60., który sławę zyskał przede wszystkim dzięki portretom ludzi z marginesu, z czasem zaczął koncentrować się na przedstawianiu relacji polsko-niemieckich, wpisując się w ich oficjalną wykładnię.

²⁵ Rafał Marszałek, *Film fabularny...*, s. 128.

²⁶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 327.

²⁷ W latach 1965-1967 ci sami twórcy zrealizowali 14 spektakli telewizyjnych pod tym samym tytułem, których popularność zdecydowała o nakręceniu serialu.

Wojna w tych serialach przyjmuje postać przygody. Historia Hansa Klossa, polskiego agenta wywiadu, który pracuje w Abwehrze, oraz przygody załogi czołgu Rudy 102, podobają się i dziś także dlatego, że po prostu widz „kibicuje naszym”, którzy ostatecznie zwyciężają. W dodatku oba seriale zostały zrealizowane z poszanowaniem reguł kultury popularnej. Oba zarzuca się dzisiaj propagandowy charakter, ale w sytuacji, kiedy treści propagandowe stają się dla widza coraz mniej czytelne, istotnym walorem pozostaje ich rozrywkowy charakter. Nie inaczej dzieje się z komediami wojennymi.



Gdzie jest generał..., reż. Tadeusz Chmielewski
Na zdjęciu: Elżbieta Czyżewska

Martyrologiczne podejście do wojny spowodowało, że polskie kino zdecydowało się ukazać ją w komedii dopiero pod koniec lat 50. *Cafe „Pod minogą”* (1959) Bronisława Broka, odwołując się do warszawskiego folkloru, podkreślało hart ducha mieszkańców stolicy. Zrealizowane w tym samym roku, a mające premierę rok

później, *Zezowate szczęście* Andrzeja Munka było natomiast czymś więcej niż tylko komedią. Lata 60. przyniosły lubiane przez publiczność filmy, jak *Giuseppe w Warszawie* (1964) Stanisława Lenartowicza oraz *Gdzie jest generał...* (1963) i *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969) Tadeusza Chmielewskiego. W późniejszych latach komedia wojenna nie była często reprezentowanym gatunkiem. Dopiero w 1987 roku na ekrany weszła *Misja specjalna* Janusza Rzeszewskiego, nierówna, ale oparta na ciekawym pomysłem, zawierająca elementy kina muzycznego, jak również liczne filmowe cytaty i odwołania.

W wyniku przewartościowań w polityce kulturalnej wprowadzono nowe formy przekazu komunikatu politycznego, dopuszczając do głosu kulturę popularną²⁸. Film miał spełniać wymogi kina artystycznego, ale też docierać do masowej widowni i spełniać przy tym zadania wychowawcze. Takie postulaty postawiono socjalistycznej kulturze masowej, której koncepcje ukształtowały się właśnie w latach 60. W dokumencie poświęconym *Aktualnym zadaniom kinematografii* czytamy: „Szczególnie ważnym zadaniem w tej dziedzinie będzie dbałość o wysoki poziom artystyczny komedii, filmów sensacyjnych i przygodowych, a szczególnie widowiskowych gigantów”²⁹. Miało to również znaczenie dla filmów ukazujących II wojnę światową. Dlatego też mówiąc o niej, wykorzystywano także inne formuły i gatunki kina popularnego: wspomniane już filmy batalistyczne (*Barwy walki*, *Jarzębina czerwona*, *Kierunek Berlin*, *Ostatnie dni*, *Cztery pancerni i pies*), melodramat (*Przerwany lot* Leonarda Buczkowskiego), kryminał (*Morderca zostawia ślad* Aleksandra Ścibora-Rylskiego³⁰), film sensacyjny (*Ostatni świadek* Jana Batoiego), ten ostatni również z domieszką kina szpiegowskiego (*Stawka większa niż życie*), egzotycznego (*Zejście do piekła*) lub wojennego (*Raj na ziemi*, oba Zbigniewa Kuźmińskiego).

Lata 60. przyniosły także liczne filmy dokumentalne poświęcone różnym wydarzeniom, postaciom i aspektom wojny. Wśród nich warto wyróżnić, z różnych względów, *Wrzesień (tak było...)* Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka (1961), *Album Fleischera* i *Różę* (oba 1962) Janusza Majewskiego, *Byłem kapo* Tadeusza Jaworskiego, wspomniane już *Dzieci z rampy* Piekutowskiego, *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* Jerzego Ziarnika, *Requiem dla 500 tysięcy* Kaźmierczaka i Bossaka (wszystkie 1963), *Archeologię* Andrzeja Brzozowskiego, *Bitwę o Anglię* Wincentego

²⁸ Ewa Gębicka, „Obcinanie kantów”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, s. 37.

²⁹ *Aktualne zadania kinematografii*, AFN, sygn. A-540, poz. 3, k. 25.

³⁰ W tym filmie o wiele bardziej istotne są nawiązania do kultury popularnej, niż do tematyki wojennej. Zob. Katarzyna Wajda, *Wojna z kryminalnym podtekstem: Morderca zostawia ślad Aleksandra Ścibora-Rylskiego*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 134-138.

Ronisza (oba 1967), *Alberta Forstera* Roberta Stando, *Testament* Antoniego Halora i Józefa Gębskiego, *Wierność* Grzegorza Królikiewicza (wszystkie 1969), *Spojrzenie na wrzesień* Macieja Sieńskiego, *Byłem żołnierzem* Krzysztofa Kieślowskiego i Andrzeja Titkova oraz *Obóz na Przemysłowej* Danuty Halladin (wszystkie 1970). Dominującym wówczas gatunkiem były filmy montażowe, wykorzystujące materiały archiwalne i dzięki odpowiedniej strukturze oraz komentarzowi nadające im nowe znaczenia.

Powyższe zestawienie to zaledwie zarys skomplikowanego i wieloznacznego zjawiska, jakim był obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60. Nie wnikając na razie w szczegółowe analizy i interpretacje poszczególnych filmów, chciałem zwrócić uwagę na charakterystyczne motywy i tematy dekady. Kino podejmowało różną problematykę, zajmowało się pamięcią jednostkową i zbiorową, tożsamością narodową, heroizmem i cierpieniem, wojną jako mitem założycielskim Polski Ludowej, rekonstruowało przeszłość, mówiło o dojrzewaniu w czasie wojny, życiu codziennym, o wrześniu 1939 roku, obozach koncentracyjnych, konspiracji prowadzonej przez różne formacje, działaniach regularnej armii, ostatecznym zwycięstwie, wizerunkach Niemców, Żydów i Rosjan, przyjmowało perspektywę polityczną, propagandową, rozrywkową, etyczną i psychologiczną³¹. Czyniło to w zróżnicowany sposób, zależny od okoliczności politycznych czy też doświadczenia i artystycznego temperamentu twórców. Wrażenie robi już sama liczba zrealizowanych filmów – w ciągu 10 lat powstało ich prawie 300. Planowanych było ich jeszcze więcej.

2.

Najbardziej znanym przykładem filmu poświęconego II wojnie światowej, który ostatecznie nie powstał – mimo że trwały już prace przygotowawcze – jest oczywiście *Doktor Korczak* Aleksandra Forda³². Nad projektem pracowano kilka lat, ale zdjęcia miały rozpocząć się w roku 1968. Kampania antysemicka, trudna sytuacja reżysera, który rok później wyemigruje z Polski, a można wspomnieć też o trwających już od pierwszych powojennych lat problemach z wpisaniem Korczaka w przestrzeń pamięci wojny, spowodowały, że rozebrano przygotowane już dekoracje i definitywnie odstąpiono od realizacji. Nie była to zresztą jedyna w latach 60. próba sfilmowania losów Starego Doktora; powstał na przykład scenariusz Hanny Mortkowicz-Olczakowej, który miał być realizowany przez Jerzego Zarzyckiego³³.

³¹ Zob. podział tematyczny filmów o wojnie, którego dokonuje Małgorzata Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji...*

³² Tadeusz Lubelski, *Doktor Korczak*, [w:] tegoż, *Historia niebyta kina PRL*, Kraków 2012. Zob. również Paul Coates, *The Red & The White. The Cinema of People's Poland*, London-New York 2005, s. 96-99.

³³ Dziękuję za tę informację Agnieszce Polanowskiej. Zob. też Tadeusz Lubelski, *Filmowy wizerunek Janusza Korczaka*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 121-122.

Historia *Doktora Korczaka* jest najbardziej spektakularna, ze względu na temat, reżysera oraz stan zaawansowania przerwanych prac, ale projektów, które ostatecznie nie doszły do skutku, było znacznie więcej, zwłaszcza jeśli uwzględnimy te, które były tylko planowane bądź zatrzymały się na etapie scenariusza. Fakt, iż tylko część pomysłów czy nawet napisanych scenariuszy prowadzi do końcowego efektu – filmu, nie jest niczym nadzwyczajnym, nie tylko w kinematografii PRL – to oczywista i powszechna praktyka producencka. Nie zawsze o niepowodzeniu decydowały względy polityczne i ideologiczne. Przyczyny mogły być różne, choćby ekonomiczne. Możliwości produkcyjne polskiej kinematografii były mocno ograniczone. Sporo informacji o niezrealizowanych ostatecznie pomysłach można znaleźć w planach tematycznych zespołów filmowych, które uświadamiają zarówno liczbę, jak i przewidywany zakres potencjalnych filmów (można założyć, że od początku nie do wszystkich projektów przykładano taką samą miarę, niektóre traktowano od razu jako rezerwę).

Już pod koniec poprzedniej dekady blokowano niektóre filmy o tematyce wojennej, zarzucając im błędy polityczne i ideologiczne. W zespole Droga planowano realizację *Scherzo in minore* o bohaterstwie i wojnie, przy którym mieli współpracować Antoni Bohdziewicz, Sławomir Mrożek, Jerzy Dobrowolski i Janusz Majewski. Projekt został „odrzucony z powodu błędnego ideologicznego ustawienia”³⁴. W Kadrze Jan Szczyński i R. Lasota mieli pracować nad *Dwoma opowiadaniem*, które zostały ocenione jako „antywojenne – lecz makabryczne, nie do zniesienia”³⁵. *Dziś w nocy umrze miasto* Jana Rybkowskiego zarzucono niewłaściwe polityczne naświetlenie problemu.

W latach 60. odrzucano średnio prawie 40 procent scenariuszy³⁶. Pośród nich znajdowały się także te, które miały dotyczyć II wojny światowej. Aby uzmysłowić sobie skalę i zasięg zjawiska, wystarczy przyjrzeć się filmom planowanym tylko na lata 1967-1968. Tematy miały być zgodne z politycznym zapotrzebowaniem: obozy koncentracyjne, granica polsko-niemiecka, walka Polaków na wszystkich frontach³⁷, chociaż widać znaczną różnorodność: od widowisk batalistycznych po kameralne dramaty psychologiczne, od filmów wskazujących na punkty wspólne wojny i teraźniejszości po moralne i egzystencjalne rozważania o kondycji ludzkiej. Zespół Iluzjon

³⁴ Zestawienie scenariuszy rozpatrywanych przez Komisję Ocen Scenariuszy w latach 1958-1959, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR*, Archiwum Filмотeki Narodowej (dalej: AFN), sygn. 208, poz. 7, k. 141.

³⁵ Tamże, k. 142.

³⁶ Por. Ewa Gębicka, „Obcinanie kantów”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych, [w:] *Syndrom konformizmu?*..., s. 39. Dotyczy to nie tylko tej dekady.

³⁷ *Plan tematyczny produkcji filmów krótkometrażowych na lata 1967-68*, [w:] *Plany tematyczne filmów fabularnych oraz krótkometrażowych na lata 1967-1968*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/5, k. 4.

zgłosił scenariusz Włodzimierza Odojewskiego *Czas odwrócony*, który miał realizować Sylwester Chęciński („Film psychologiczny ukazujący nieusuwalność obsesji wojny w umyśle bohatera, konfrontującego osobiste przeżycia okupacyjne z prawdą i fikcją współczesnego widzenia przeszłości”)³⁸. W Kadrze Leonard Buczkowski chciał nakręcić *Żądło Genowefy*, według prozy Janusza Meissnera („Lot bombowca polskiego do Berlina. W losach załogi ukazana będzie historia polskiego lotnictwa i jego udział w ostatniej wojnie”)³⁹, a w rezerwie tematycznej tego Zespołu pozostawał projekt *Klucza do Berlina* Pawła Komorowskiego, na podstawie powieści Jerzego Korczaka („Zbeletryzowana monografia bitwy o Wał Pomorski, jednego z największych sukcesów militarnych Wojska Polskiego w II Wojnie Światowej”)⁴⁰. Z kolei w rezerwie Kamery znajdował się scenariusz *Nieosądzonego* Jerzego Jesionowskiego, który miał przenieść na ekran Witold Lesiewicz („Problem ludzi, którzy w latach konspiracji i wojny uzyskali w pełni zasłużone zaufanie i wylegitymowali się świetnymi osiągnięciami, dziś jednak nie potrafią sobie poradzić w pracy na kierowniczych stanowiskach i tracą stopniowo grunt pod nogami”)⁴¹.

Eugeniusz Pauksza napisał dla Rytmu scenariusz *Po burzy jest pogoda*, którym był zainteresowany Stanisław Różewicz. Film o „osadnictwie wojskowym na Ziemiach Odzyskanych”⁴² miał być gotowy na XXV-lecie Wojska Polskiego. Jan Rybkowski planował *Tiergarten* według scenariusza Jana Gerharda: „Film zrealizowany stosunkowo skromnymi środkami, ma ukazać szczególnie dramatyczny fragment walki o Berlin w maju 1945 r.”⁴³. Wanda Żółkiewska przygotowała scenariusz *Krucjaty* o obozie koncentracyjnym dla polskich dzieci w Łodzi (za kilka lat pomysł ten, już na podstawie innych scenariuszy, podejmą Zbigniew Chmielewski w filmie fabularnym oraz Danuta Halladin w dokumencie).

W Starcie miał powstać *Pruski mur* w reżyserii Antoniego Bohdziewiczza, „Dzieje nauczyciela, który w Kacecie za cenę życia stał się szubrawcem, a zaraz po wojnie uważany jest w swoim rodzinnym miasteczku nadal za bohatera”⁴⁴, a Leon Jeannot chciał zrealizować *Narwik* o „pierwszym sukcesie orężnym żołnierza polskiego [...]”. Film położył akcent na udziale w składzie polskiej brygady uczestników walk w obro-

³⁸ *Projekt planu tematycznego produkcji filmów fabularnych na lata 1967-1968. Naczelny Zarząd Kinematografii*, Warszawa – grudzień 1966, AFN, sygn. A-208, poz. 21, k. 2.

³⁹ Tamże, k. 6.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, k. 10.

⁴² Tamże, k. 14.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, k. 17.

nie rewolucyjnej Hiszpanii”⁴⁵. Stanisław Wohl i Zbigniew Safjan w zaopiniowanym negatywnie scenariuszu, przygotowanym dla Syreny, *Proszę wstać, sąd idzie* opisali „Dramat rozgrywający się w ostatnich dniach minionej wojny w zdobytym przez Wojsko Polskie niemieckim miasteczku. Osnową ideową filmu jest obrona nadrzędnych wartości, takich jak sprawiedliwość i praworządność nawet w warunkach najmniej sprzyjających”⁴⁶. Konrad Nałęcki w tym samym zespole planował sfilmowanie scenariusza Ryszarda Kozińskiego i Jerzego Pomianowskiego *To jeszcze nie koniec*, czyli

Dzieje walki o życie człowieka, który zna tajemnicę skarbu ukrytego w końcu minionej wojny przez SS-owców z załogi obozu koncentracyjnego. Skarb ma służyć zasilaniu akcji prowadzonej w świecie przez spadkobierców Hitlera. Rzecz oparta jest na autentycznych materiałach dotyczących m.in. działalności samopomocowej organizacji SS-owców HIAT, czynnej w Niemczech zachodnich. Akcja umiejscowiona jest w Sudetach i kilku miejscowościach naszych Ziem Zachodnich, co zwiększa nie tylko walor dokumentalny, lecz także polityczny tematu”⁴⁷ (projekt ten bardzo przypomina nakręconego kilka lat później *Ostatniego świadka* Jana Batorego).

Jerzy Stefan Stawiński pracował już w 1968 roku nad scenariuszem *Akcji pod Arsenalem*, ale film został zrealizowany dopiero po dziewięciu latach. Według jego scenariusza Andrzej Wajda miał zrealizować *Kamienie na szaniec* Aleksandra Kamińskiego. Zaniechano prac nad adaptacją *Wielkiego Tygodnia* Jerzego Andrzejewskiego. *Bitwę pod Grunwaldem* Tadeusza Borowskiego zaadaptował Stanisław Brejdygant, który miał również być reżyserem. „Autor scenariusza [już zatwierdzonego – PZ] ciężar gatunkowy wymowy scenariusza przeniósł w kierunku upolitycznienia, a także dopisał szereg scen”⁴⁸. Planowany był szósty odcinek *Kolumbów*, jednak reżyserem miał być Sylwester Szyszko, a nie Janusz Morgenstern. Aleksander Ścibor-Rylski interesował się pracą Olgierda Terleckiego nad scenariuszem *Katastrofy gibraltarskiej*.

Generał Geibel miał opowiadać o generale SS, który odbywał w Polsce karę dożywocia, ale miał też być głosem w sprawie przedawnienia hitlerowskich zbrodni⁴⁹. Planowano realizację trzynastoczęściowego cyklu filmów telewizyjnych, których bohaterem miał być ogniomistrz Kaleń. Wśród autorów mieli znaleźć się Ewa i Czesław Petelscy, Wojciech Żukrowski, Jan Gerhard, S. Skowroński⁵⁰. W 1968 roku zapowie-

⁴⁵ Tamże, k. 22.

⁴⁶ Tamże, k. 27.

⁴⁷ Tamże, k. 26.

⁴⁸ *Główne kierunki i tendencje planów tematycznych produkcji filmowej na lata 1969-1970. Opracowanie*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/9, k. 9.

⁴⁹ *Plan tematyczny produkcji filmów krótkometrażowych...*, k. 4.

⁵⁰ *Udział kinematografii w obchodach XX-lecia PRL*, AFN, sygn. A-540, poz. 4.

dziano cykl *Polska walcząca* realizowany przez „Czołówkę”. Pierwszy odcinek, zatytułowany *Generał Blaskowitz w potrzasku*, o walkach majora Henryka Dobrzańskiego „Hubala”, został zrealizowany przez Andrzeja Szczygła pod tytułem *Hubalczycy*. Zrealizowano też odcinek zatytułowany *Strzały pod Arsenalem*. Planowano również kolejne części: *Granaty na „Mitropę”* miały opowiadać o zamachach organizowanych przez Gwardię Ludową, *„Deutschland” płonie* o zatopieniu niemieckiego transportowca przez Kaszubów, *Akcja na PWPW* o zorganizowanym w 1943 roku przez Gwardię Ludową napadzie na wytwórnię papierów wartościowych⁵¹. W roku 1969 przypadała 25. rocznica powstania warszawskiego. Z tej okazji w Wytwórni Filmów Dokumentalnych miał powstać film poświęcony temu wydarzeniu⁵². Scenariusz przygotowywali Andrzej Czałbowski i Barbara Seidler⁵³.

Tych przykładów było znacznie więcej. Wymieniam zaledwie niektóre, aby i w ten sposób pokazać jakże silną obecność tematyki wojennej w kinie lat 60. – nie tylko przez filmy zrealizowane, ale i te, które nie powstały. Rzeczą nie tylko w liczbach, chodzi także o wskazanie na atmosferę, pola odniesień, przestrzenie tematyczne. Pewne tematy z przyczyn politycznych nie mogły znaleźć się na ekranie, realizacja filmów związana z innymi nie miała uzasadnienia, ponieważ zostały już, często niejednokrotnie, podjęte. W każdym razie dzieje nienakręconych filmów są nie tylko pasjonujące, ale stanowią doskonałe źródło wiedzy o kinie PRL-u⁵⁴. To samo dotyczy filmów, które powstały, ale w kształcie znacznie różniącym się od pierwotnego pomysłu. O kilku z nich będę pisał w kolejnych rozdziałach.

3.

Kiedy spojrzymy na filmowe wizerunki wojny w drugiej połowie lat 50. oraz w kolejnej dekadzie, mogłoby się w pierwszej chwili wydawać, że granica między dwoma dekadami jest płynna i trudno uchwytana. Myśl ta nie jest całkowicie bezpodstawna. Musimy bowiem pamiętać, że niezależnie od zmian politycznych, społecznych czy artystycznych, kultura polska stanowi pewne *continuum*, zarówno jeśli chodzi o tematy, inspiracje, odniesienia, formy, systemy wartości itd. Nawet jeśli pojawiają się nowe zjawiska, łączą się z istniejącymi w świadomości i tradycji przez nawiązania lub nega-

⁵¹ (az) [Adam Zarzycki], „Czołówka” dla telewizji, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 32, s. 15.

⁵² Główny kierunki zamierzeń programowych Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie (1969 r.), [w:] *Plany tematyczno-programowe Wytwórni Filmowych na lata 1968-1971*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/8, k. 222.

⁵³ *Filmy dokumentalne. Plany produkcji, scenariusze. Zezwolenia na realizację. Notatki korespondencja 1964-1969*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/4, k. 280.

⁵⁴ Tadeusz Lubelski, *Historia niebyła kina PRL...*; Alina Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, [w:] *Filmoznawstwo, film, telewizja*, „Studia Filmoznawcze”, t. XII, red. Jan Trzynałowski, Wrocław 1992, s. 50.

cje. Tematyka wojenna jest charakterystyczna dla całego kina PRL-u, choć pojawiała się z różnym natężeniem, pełniła rozmaite funkcje, w odmienny sposób wpisywała się w zamierzenia władzy: popierała je bądź też stanowiła, niekiedy metaforycznie wyrażony, sprzeciw. Nie tylko z tego powodu możemy mówić o specyficznej ciągłości tej tematyki. Jeżeli spojrzymy na niektóre filmy zrealizowane w latach 60., nie zamykając ich w wąskich bądź co bądź ramach chronologicznych, ale przez pryzmat całej twórczości ich autorów, zobaczymy, że są niezwykle bliskie dziełom stworzonym wcześniej lub później.

Znaczącym przykładem jest chociażby twórczość Wandy Jakubowskiej, o której można powiedzieć, że całe życie tworzyła ten sam film, przywołując swoje przeżycia i doświadczenia obozowe. Jeszcze w 1985 roku reżyserka powróci do Auschwitz, tym razem w *Zaproszeniu*, kontynuując podróż zapoczątkowaną prawie 40 lat wcześniej *Ostatnim etapem*, a kontynuowaną w połowie lat 60. w *Końcu naszego świata*. Co więcej, filmowa wizja obozu zaproponowana przez Jakubowską odcisnie się w niezwykle istotny sposób na jego obecności w świadomości Polaków (i nie tylko). Dopiero pod koniec lat 80. zrewiduje ją Leszek Wosiewicz w *Kornblumenblau*, tworząc przerażający obraz, bliski prozie Tadeusza Borowskiego.

Widać to również znakomicie w twórczości autorów kojarzonych z polską szkołą filmową, dla której temat wojny miał przecież pierwszorzędne znaczenie. Nie sposób w pełni zrozumieć *Zaduszek* bez pełniejszego spojrzenia na twórczość pisarską Tadeusza Konwickiego, ani bez przypomnienia sobie *Ostatniego dnia lata* (1958). Biorąc pod uwagę zrealizowane w latach 60. filmy Różewicza: *Świadectwo urodzenia*, *Echo*, *Piwo*, *Na melinę*, *Westerplatte*, trzeba pamiętać, że wpisują się one w całościowość twórczości reżysera, by wymienić: *Trzy kobiety* (1956), *Wolne miasto* (1958), *Opadły liście z drzew* (1975) czy *Rysia* (1981). Bez trudu dostrzeżemy punkty wspólne łączące *Szyfry* i *Jak być kochaną* z wcześniejszymi i późniejszymi filmami Wojciecha Hasa. Już jednak odczytanie tych filmów musi uwzględniać kontekst epoki.

Można przy tej okazji zadać pytanie, czy cezura oddzielającą w sensie symbolicznym lata 50. i 60. byłby kres polskiej szkoły filmowej. I tu jednak odpowiedź nie może być jednoznaczna. Z jednej strony filmy ją tworzące były negatywnym punktem odniesienia dla żądającej zmian w polskim kinie *Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 roku, ale warto przypomnieć wątpliwości, jakie budzi kwestia faktycznego końca szkoły – czy w ogóle warto stosować pojęcia przetomu i kontynuacji⁵⁵ – czy też przynależności do niej określonych filmów (pomijam w tym

⁵⁵ Ewelina Nurczyńska-Fidelska, „Szkoła” czy autorzy? Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Bronisława Stolarska, Łódź 1998, s. 30.

momencie sam problem rzeczywistego istnienia zwartej formacji, którą można traktować jako jedno, choć niejednolite zjawisko). Zmiany, które zachodziły w kinematografii począwszy od 1960 roku, nie oznaczały przecież całkowitego i natychmiastowego zerwania z tradycją szkoły. Jej przeczucia i doświadczenia nie zniknęły bez śladu. Zresztą, po pierwsze, była ona zjawiskiem na tyle zróżnicowanym i dynamicznym, że trudno bardzo precyzyjnie określić jej ramy i cechy charakterystyczne. Po drugie, nawet te filmy, które uważane są za jej oczywiste kontynuacje, wchodziły z nią w polemikę bądź – używając innego sformułowania – rozszerzały jej zakres.

Przynależność poszczególnych filmów do tej formacji może budzić wątpliwość ze względu czy to na ujęcie tematu, czy czas powstania. Marek Hendrykowski wpisuje *Rok pierwszy* Lesiewicza w obręb szkoły polskiej, natomiast *Kwiecień* tego samego reżysera – z kolei Aleksander Jackiewicz uznał oba za przynależne do szkoły⁵⁶ – jak również *Drogę na zachód* Bohdana Poręby i *Ogniomistrza Kalenia* Ewy i Czesława Petelskich (wszystkie 1961), traktuje jako jej „swoiste falsyfikaty”⁵⁷. Wskazuje z kolei na wartościowe filmy nawiązujące do osiągnięć tej formacji, jak *Przy torze kolejowym*, *Salto* Konwickiego, *Popioły* Wajdy, *Potem nastąpi cisza*, *Szyfry*, *Westerplatte* czy *Długa noc*, jednoznacznie podkreślając, że historycznie do niej nie należą. Z kolei Tadeusz Lubelski wymienia jako kontynuacje dorobku tej formacji *Milczenie* Kutza, *Giuseppe w Warszawie* Lenartowicza, *Salto* Konwickiego, *Samsona* Wajdy, *Jak być kochaną* i *Szyfry*, filmy Różewicza: *Świadectwo urodzenia*, *Echo*, *Piwo*, *Na melinę*, *Westerplatte*, ponadto *Naganiacza* i *Przy torze kolejowym* oraz *Długą noc*⁵⁸. Dodatkowo należałoby uwzględnić ówczesną recepcję. Krytycy nierzadko przy okazji rozmaitych filmów wskazywali na nawiązania i podobieństwa z polską szkołą filmową. Niekiedy wynikało to z rzeczywistej próby namysłu nad filmem, innym razem było chwytem retorycznym mającym na celu wpisanie danego tytułu w tradycję szkoły, co w zależności od sytuacji miało go dowartościowywać bądź negować. Nie chodzi mi bynajmniej o rozstrzygnięcie, jak te filmy można rzeczywiście określić i przyporządkować, ale o zwrócenie uwagi na płynność przeobrażeń kultury i w związku z tym niemożność wyartykułowania ostatecznej konstatacji.

Czy można zatem mówić o specyfice lat 60. w kontekście wizerunków wojny, by wskazać nie tylko okres chronologiczny, ale także pewną konstrukcję pojęciową? Nie zapominając o wcześniejszych zastrzeżeniach, należy udzielić odpowiedzi twier-

⁵⁶ Aleksander Jackiewicz, *O „Kwietniu”*, [w:] tegoż, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 214-215.

⁵⁷ Marek Hendrykowski, *„Polska szkoła filmowa” jako formacja artystyczna*, [w:] *„Szkoła polska” – powroty...*, s. 16.

⁵⁸ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 246-252.

dzącej i wskazać właśnie na kino nowej pamięci. Za najbardziej oczywisty argument można uznać liczbę zrealizowanych wówczas filmów oraz miejsce, które poświęcano tematyce wojennej w dokumentach i prasie. Czas, który minął od zakończenia wojny, powoduje przeradzanie się pamięci indywidualnej w zbiorową i zarazem napięcia między jedną i drugą. W grę wchodzi także rozmaite konteksty, decydujące o sposobie istnienia kina nowej pamięci. Znaczenie mają bowiem nie tylko same filmy, ale również sposób ich odczytania. Natomiast na pierwszym miejscu należy wskazać na bezpośredni i pośredni wpływ polityki na kinematografię. Właśnie wydarzenie o takim charakterze można uznać za – nie tylko umowny – początek dekady.

Już pod koniec lat 50. władza przekazywała sygnały o konieczności przekształceń w kinematografii, ale dopiero wspomniana *Uchwała Sekretariatu KC...*, wówczas co prawda nieopublikowana, ale doskonale znana filmowcom, zmieniła polskie kino w sposób zasadniczy. Politycy jednoznacznie wyrazili swoje niezadowolenie ze stanu kinematografii, zarówno ze względu na tematyczne i znaczeniowe dominanty, jak i relacje między władzą a filmowcami. Jasno też wskazali motywy i interpretacje, jakie powinny towarzyszyć filmowym wizerunkom wojny, wskazując zarazem na nadrzędną rolę czynnika politycznego. Tezy zawarte w *Uchwale...* wywarły wpływ na kino całej dekady, były niejednokrotnie przywoływane, a ich prawomocność minęła dopiero ze zmianą polityczną przełomu lat 60. i 70. Związki między filmowymi obrazami wojny a polityką były bardziej silne niż w pozostałych okresach PRL, ponieważ ani wcześniej, ani później obrazy te nie były wykorzystywane w celach legitymizacyjnych na taką skalę i w tak oczywisty sposób.

W tym czasie zmieniają się także priorytety w produkcji filmowej. Alina Madej podaje, że w drugiej połowie 1959 roku

Za symptomy pożądanych zmian postaw i światopoglądu twórców uznano tylko trzy filmy znajdujące się wówczas w fazie realizacji: najwyższej notowany *Rok pierwszy* Witolda Lesiewicza – długo oczekiwana wersja „prawdziwej historii lat powojennych”; *Spotkania w mroku* Wandy Jakubowskiej – „ostrzeżenie przed niemieckim militarystem”; „antyakowski” *Powrót* Jerzego Passendorfera⁵⁹.

Każdy z nich w jakimś stopniu odwołuje się do II wojny światowej, zawiera elementy charakterystyczne dla kina nowej pamięci, wszystkie weszły na ekrany w 1960 roku (zresztą, doczekawszy się też krytyki⁶⁰). Zmiany na przełomie dekad dotyczą również tematyki wojennej w filmach dokumentalnych. Już w pierwszych latach moż-

⁵⁹ Alina Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?*, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, s. 17. Por. co na temat *Powrotu* pisze Tadeusz Lubelski, *Legenda* Morza Sargassa, [w:] tegoż, *Historia niebyła...*, s. 103.

⁶⁰ Na przykład na naradzie w Spale ze strony ministra Tadeusza Galińskiego. Zob. *Stenogram z narady realizatorów filmowych, odbytej w Spale w dniach 29 i 30 października 1960 roku*, AFN, sygn. A-208, poz. 9, k. 147-148.

na zauważyć ich skokowy wzrost ilościowy. Rzecz jednak nie tylko w liczbach. Chodzi także o charakter produkcji. Bardzo istotną rolę odegrała założona w 1958 roku Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego „Czołówka” (od 1965 roku jako Wytwórnia Filmowa „Czołówka”), nawiązująca do Czołówek Filmowych z czasów II wojny światowej. Podporządkowana Ministerstwu Obrony Narodowej (dopiero od 1965 roku Naczelnemu Zarządowi Kinematografii) miała realizować kroniki, filmy dokumentalne i szkoleniowe na potrzeby armii. W listopadzie 1959 roku odbyło się jednak spotkanie przedstawicieli Wytwórni i Naczelnego Zarządu Kinematografii, poświęcone sprawie udostępnienia wojskowych filmów i materiałów widzom cywilnym. Ostatecznie produkcje „Czołówek” znalazły się na ekranach w 1961 roku⁶¹. Odtąd też wiele filmów dokumentalnych o II wojnie światowej prezentowało oficjalne stanowisko armii.

Pierwszą ważną produkcją tej jednostki był film *Aby kwitło życie...*, nakręcony w roku 1961 przez Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego. Film ten pokazywał działania Wojska Polskiego, nie zatrzymywał się jednak na działaniach wojennych, ale podkreślał także obecność wojska we współczesnej Polsce. Został nazwany wprost publicystyką polityczną⁶², to samo dotyczyło innych filmów „Czołówki”. Miały one dawać „obiektywną wiedzę o najnowszej historii kraju i jego wysiłku zbrojnym”⁶³. Autorami komentarza byli dwaj pułkownicy: Zbigniew Załuski, wkrótce najważniejsza postać dla środowiska „partyzantów”, i Janusz Przymanowski, który już za kilka lat, w 1964 roku, opublikuje powieść *Czterej pancerni i pies*, a jej adaptacja stanie się jednym z największych sukcesów polskiej telewizji i jednym z dominujących tekstów o wojnie.

Nietrudno też udowodnić, że rok 1970 kończy dekadę nie tylko w sensie kalendarzowym. Od 1968 do 1970 roku następuje apogeum – w ciągu tych trzech lat powstaje ponad 120 filmów o II wojnie światowej bądź zawierających komentarze i odniesienia do niej. Przewidywano wówczas, że na początku kolejnej dekady tematyka wojenna może w jeszcze większym stopniu pojawiać się na ekranie⁶⁴, ale zmiana sytuacji politycznej bardzo mocno zweryfikowała te plany. Do realizacji większości z nich nie doszło. Nie ma przy tym znaczenia, kto firmował konkretne projekty i jakie tematy szczegółowe podejmowały. Po prostu tematyka wojenna przestała pełnić tak ważną rolę w nowej polityce kulturalnej, co związane było z nowymi priorytetami

⁶¹ Irena Nowak-Zaorska, *Film oświatowy*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. IV, 1957-1961, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1980, s. 252.

⁶² Jerzy Chojnacki, *Wytwórnia Filmowa „Czołówka”*, [w:] *Polski film krótkometrażowy w 25-leciu PRL*, Warszawa 1969, s. 19.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ *Narada w NZK 13.X.1969*, AFN, sygn. A-208, poz. 24, k. 3.

programowymi oraz odmiennym postrzeganiem historii przez ludzi, którzy doszli do władzy na przełomie 1970 i 1971 roku. Ekipa Edwarda Gierka była bardziej skoncentrowana na teraźniejszości i w inny sposób legitymizowała swoją władzę oraz starała się budować tożsamość Polaków. Nie bez znaczenia była także sytuacja w polityce zagranicznej i relacje ze Związkiem Radzieckim oraz Republiką Federalną Niemiec. Polityczne znaczenie filmów o II wojnie światowej nie zniknęło całkowicie, ale nie osiągnęło już takiego poziomu jak w latach 60. Ograniczenie zainteresowania tym tematem miało też źródło w przemianach pokoleniowych wśród twórców i odbiorców. Pod koniec lat 60. i na początku następczej dekady filmowców zaczęły pasjonować inne zjawiska, młodzi będą zajmowali się innymi problemami. Także ich spojrzenie na wojnę będzie zupełnie inne, czego znakomitym dowodem jest zapis panelu, w którym wzięli udział młodzi filmowcy, m.in. Krzysztof Kieślowski, Andrzej Brzozowski, Grzegorz Królikiewicz, Wojciech Marczewski, jak również przedstawiciele Wytwórni „Czołówka” i Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego⁶⁵.

Dyskusja była poświęcona następującym problemom: co skłania młodych filmowców do zajmowania się wojną, jak mówić o wojnie do pokolenia, które już jej nie doświadczyło, czy można w ramach filmu wojennego w jakiś sposób odnowić język filmowy? Podpułkownik Mieczysław Mikrut z GZP WP chwalił m.in. filmy Petelskich i Passendorfera jako pierwsze mówiące prawdę (choć „w sposób może nieco plakatory”) o wojsku i jego udziale w wojnie. Przeciwno takiej ocenie zaproponował Krzysztof Kieślowski, według którego nie można się zgodzić z twierdzeniem, że wreszcie polskie kino pokazuje, czym naprawdę była wojna. „Dzieje się chyba wręcz odwrotnie. Szkodliwość filmów ostatnio powstających polega na łatwości zwycięstwa. Niezwykłej łatwości, mimo strzałów, wybuchów, błota”⁶⁶. Kieślowski, przypominając twórczość Wajdy i Munka, dodawał: „Utwory ich mówiły o tragedii wojny, przypominały, iż zwycięstwo nie jest zwycięstwem. Wojna wygrana także jest wojną przegraną”⁶⁷. Andrzej Berbecki mówił: „Starsi nie potrzebują doświadczeń Passendorfera, natomiast młode pokolenie wychodzi z jego filmów rozbawione, a co gorsza – oszukane. Wojna nie była bynajmniej barwną przygodą. Że zaś doszliśmy do Berlina? – informują o tym

⁶⁵ *Jak mówić o wojnie do pokolenia, które jej nie przeżyło? Dyskusja w redakcji „Ekranu”, „Ekran” 1970, nr 19, s. 14-16. Co ciekawe, w tym samym numerze ukazał się wywiad z generałem Janem Czaplą, I zastępcą Szefa Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego, wyrażającym poglądy już od kilku lat głoszone przez środowiska wojskowe i kombatanckie. Wywiad ten sam w sobie nie jest zatem szczególnie interesujący, ale znamienity w porównaniu do poglądów młodych na temat wizerunków wojny. „Głosy o przesycie tematyką wojenna nie mają uzasadnienia...”. Rozmowa z I zastępcą Szefa Głównego Zarządu Politycznego WP gen. dyw. Janem Czaplą, not. M. M., „Ekran” 1970, nr 19, s. 3.*

⁶⁶ *Jak mówić o wojnie do pokolenia, które jej nie przeżyło?...*, s. 16.

⁶⁷ Tamże.

szczegółowo lekcje w siódmej klasie”⁶⁸. Wojciech Marczewski odrzucał prostą faktografię na rzecz zapisu stanów psychicznych, emocji i atmosfery. Odejście od faktów postulował także Grzegorz Królikiewicz, stwierdzając, że „[p]owinny powstawać filmy, których bohaterowie stają przed koniecznością podjęcia decyzji ideowej, dokonania zasadniczego wyboru moralnego. [...] Natomiast podśmiewania się z hitlerowców lub jakakolwiek ikonografia – pozostają artystycznie i ideowo bezużyteczne”⁶⁹.

Jeszcze w 1973 roku narodowo-patriotyczna orientacja w polskim kinie, nawiązująca do tez propagowanych przez środowisko „partyzantów”, m.in. w książkach Zbigniewa Żafuskiego, znalazła swoje ukoronowanie w *Hubalu* Bohdana Poręby. Film ukazywał walki oddziału legendarnego majora Henryka Dobrzańskiego „Hubala”, polskiego żołnierza, który wbrew rozkazom nie poddał się, przeszedł do partyzantki i walczył aż do śmierci w kwietniu 1940 roku. *Hubal* przez same nazwiska jego twórców, Bohdana Poręby (reżyser) i Ryszarda Filipskiego (odtwórca tytułowej roli), kojarzonych z ruchem nacjonalistycznym, jednoznacznie opowiadał się za Polską narodową, czerpiącą z dawnej romantycznej i sarmackiej tradycji, symboli narodowych, z utrwalonego w polskiej kulturze motywu ofiary i heroizmu⁷⁰. Podobnie jak filmy batalistyczne z końca poprzedniej dekady głosił chwałę polskiego oręża, korzystał z form i funkcji kultury popularnej, aby wyrazić istnienie wspólnoty narodowej.

Swoistą kulminację innego sposobu postrzegania wojny i pamięci stanowi *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971) Tadeusza Konwickiego, które można uznać za doprowadzenie do arcydzielności tego sposobu opisywania pamięci, który obecny był w poprzednich filmach reżysera, takich jak *Salto* i *Zaduszki*. Oczywiście, trudno mówić o tym filmie tylko przez pryzmat wojny. Staje się ona w *Jak daleko...* jednym z elementów misterium pamięci, śmierci, przebaczenia, jest częścią przeszłości bohatera, fragmentem jego pamięci. Pierwszoosobowa narracja, swobodna gra z czasem i przestrzenią, zatarcie granicy między realnym i wyobrażonym, sprawiają, że film Konwickiego pozostaje do dziś jednym z najbardziej oryginalnych osiągnięć polskiego kina.

Na początku lat 70. mamy do czynienia z coraz ciekawszymi eksperymentami formalnymi. Twórca młodszego pokolenia, Andrzej Żuławski, w *Trzeciej części nocy* (1971) prezentuje swój własny, zupełnie inny niż do tej pory sposób opowiadania o wojnie. Rozpad wartości przekłada się na halucynacyjną wizję świata. Żuławski nie potrafi w wojnie odnaleźć żadnego sensu, nie sposób znaleźć jakiegokolwiek wyttu-

⁶⁸ Tamże, s. 15.

⁶⁹ Tamże, s. 14.

⁷⁰ Por. Piotr Zwierzchowski, *O kreowaniu tożsamości narodowej w polskim filmie historycznym*, [w:] *Kultura – polityka – tożsamość [Culture – Politics – Identity]*, red. Dorota Tubielewicz Mattsson, Ewa Teodorowicz-Hellman, Stockholm 2007, s. 187.

maczenia. W ogóle odrzuca pojęcie heroizmu, które miało pierwszorzędne znaczenie w poprzednich dekadach, niezależnie od sposobu jego pojmowania. „To jest film w ogóle o czymś takim jak zło”, a zła nie można wytłumaczyć, „zwłaszcza, gdy się jest człowiekiem wierzącym”⁷¹. Zawarta w filmie wizja świata przekraczała wymiar okrutnego doświadczenia codzienności (bohater jest w czasie wojny karmicielem wszy w Instytucie Przeciwyfusowym), kierując się w stronę mistyki i apokalipsy (odniesienia do Apokalipsy św. Jana).

Hubala i Jak daleko stąd, jak blisko można uznać za podsumowanie rozważań o dwóch rodzajach pamięci ważnych dla poprzedniej dekady, a *Trzecią część nocy* za zerwanie z oboma. Oczywiście, w kolejnych latach pojawiają się kolejne filmy o II wojnie światowej, ale ich liczba gwałtownie spada już na początku lat 70. W ukazującej moralne wybory *Particie na instrument drewniany* (1976) Janusz Zaorski przedstawił wojnę jako czas, w którym każdy wybór może okazać się niewłaściwy i zakończyć nieszczęściem. Psychologicznym dramatem o odpowiedzialności był *Szpital Przemienienia* (1978) Edwarda Żebrowskiego. W *Opadły liście z drzew* Stanisława Różewicza wojna jawi się jako przerwanie życia, które mogło trwać dalej. Filmowcy chętnie sięgali po rekonstrukcję wojennych wydarzeń, można tu wymienić takie filmy, jak: *Ocalić miasto* (1976) Jana Łomnickiego, *Ptaki, ptakom...* (1976) oraz *Elegię* (1979) Pawła Komorowskiego, *Akcję pod Arsenalem* (1977) Jana Łomnickiego, *...gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie...* (1978) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Sekret Enigmy* (1979) Romana Wionczka czy wreszcie *Do krwi ostatniej...* (1978) Jerzego Hoffmana. Dużą popularnością cieszył się utrzymany w konwencji kina przygodowego *Agent nr 1* (1971) Zbigniewa Kuźmińskiego, jak również wyreżyserowany przez Janusza Morgensterna serial *Polskie drogi* (1976-1977). Jakkolwiek można w nich dostrzec pewne cechy charakterystyczne dla kina poprzedniej dekady, zarówno liczba filmów o wojnie, jak i ich znaczenie polityczne, odmienne konteksty, skala obecności w kulturze narodowej, recepcja, różnią się zasadniczo od kina nowej pamięci, tak charakterystycznego dla lat 60.

4.

Tadeusz Lubelski prezentując tematykę historii najnowszej w kinie polskim lat 60., w tym przede wszystkim filmy poświęcone II wojnie światowej, dokonuje następującego podziału: wyróżnia kino martyrologiczno-odwetowe, narodowo-komba-

⁷¹ Piotr Kletowski, Piotr Marecki, Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej* [wywiad-rzeka], Warszawa 2008, s. 95.

tanckie, kontynuacje szkoły polskiej, jak również tonację sprawozdawczą i liryczną⁷². Do kina martyrologiczno-odwetowego, widząc w nim powrót do tematyki z drugiej połowy lat 40., zalicza między innymi: *Koniec naszego świata* Jakubowskiej, *Pierwszy dzień wolności* (1964) Aleksandra Forda, *Zejście do piekła* (1966) Zbigniewa Kuźmińskiego oraz *Dancing w kwaterze Hitlera* Jana Batorego.

Kino narodowo-kombatanckie wiąże się przede wszystkim z oddziaływaniem tzw. „partyzantów”, skupionych wokół generała Mieczysława Moczara, wpływem Związku Bojowników o Wolność i Demokrację, organizacji kombatanckiej od 1964 roku kierowanej przez Moczara, oraz armii, zwłaszcza Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego. Podstawowym ideowym punktem odniesienia dla tych filmów były książki pułkownika Zbigniewa Żafuskiego, zwłaszcza *Przepustka do historii* i *Siedem polskich grzechów głównych*. Filmy, które wpisywały się w obowiązujący wówczas przekaz propagandowy, rzadko zadawały drażliwe pytania związane z polską pamięcią, zarówno narodową, jak i indywidualną. Chodziło raczej o wykreowanie pozytywnego wizerunku Polaka, właściwej wizji przeszłości, zamazanie istniejących w społeczeństwie podziałów i uzmysłowienie widzom, że wojna tak naprawdę jeszcze się nie skończyła. W tym kontekście należy odczytywać np. *Barwy walki*, *Zerwany most* (1962), *Skąpanych w ogniu* czy *Dzień oczyszczenia* (1969) Jerzego Passendorfera, najważniejszego twórcy tego nurtu. Dzięki temu pierwszemu filmowi, ukazującemu relacje między Armią Krajową a partyzantką komunistyczną, grupa związana z Moczarem, autorem literackiego pierwowzoru (choć obecnie autorstwo to poddaje się w wątpliwość⁷³), próbowała wykreować nowy narodowy patriotyzm i wykorzystać go m.in. do walk wewnętrznych. Do tego dochodziła zbiorowa potrzeba doświadczenia zwycięstwa, co znalazło oddźwięk przede wszystkim w dylogii *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* Passendorfera, jak również w *Jarzębinie czerwonej* Ewy i Czesława Petelskich czy serialu *Cztery pancerni i pies*.

⁷² Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 236-255.

⁷³ Por. Krzysztof Lesiakowski, *Mieczysław Moczar „Mietek”*. *Biografia polityczna*, Warszawa 1998, s. 232-235.



Jarzębina czerwona, reż. Ewa i Czesław Petelscy

Czy kino nowej pamięci mieściłoby się tylko w wymienionych przez Tadeusza Lubelskiego kinie martyrologiczno-odwetowym lub narodowo-kombatanckim, byłoby z nimi równoznaczne? Zdecydowanie nie, chociaż do nich właśnie można zaliczyć jego najważniejsze filmy. Zwłaszcza ów drugi nurt wydaje się pokrywać tematycznie z prezentowanym przeze mnie zjawiskiem. Oddziaływanie polityczne, kreowanie wizji wojny zgodnie z zapotrzebowaniem konkretnych grup nacisku, pozytywny wizerunek armii, wprowadzenie pierwiastka nacjonalistycznego, wreszcie kwestie personalne – wszystkie te cechy potwierdzałyby zasadność utożsamienia nurtu narodowo-kombatanckiego z kinem nowej pamięci.

Na ideologię narodowo-wojskową w polskim kinie zwraca też uwagę Łukasz Polniak i wyróżnia w jej ramach nurt wojenno-kombatancki, antyniemiecki oraz filmy, które dotyczyły Ziemi Zachodnich oraz powojennych „kresów wschodnich”. Autor pisze o nich w kontekście „patriotyzmu wojskowego”, którego ideologię można określić jako „modyfikację (wzbogacenie) oficjalnej doktryny państwowo-partyjnej poprzez dodanie do niej wybranych elementów ideologii narodowej oraz generowanych przez wpływ środowisk wojskowych elementów etosu wojenno-wojskowego”⁷⁴. Trafnie wy-

⁷⁴ Łukasz Polniak, *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956-1970*, Warszawa 2011, s. 13.

różnia jego funkcje: legitymizacyjną (związaną z władzą państwową, narodową legitymizacją systemu politycznego, powojennego terytorialnego kształtu państwa oraz uzasadniającą sytuację międzynarodową), pacyfikacji opinii publicznej i potencjalnej opozycji, prezentowania obecności oraz programu środowisk wojskowych i kombatanckich, kreowania zbiorowej pamięci, wspomaganie integracji Ziem Zachodnich i Północnych, międzynarodową⁷⁵. Większość z nich można odnieść do kina nowej pamięci, o kilku będę pisać, analizując jego polityczny kontekst.

Podstawowymi komponentami „patriotyzmu wojskowego” są: antyniemieckość, kult wojska i etosu wojskowego, romantyzm i proradzieckość. Trzy z tych elementów wydają się oczywiste, natomiast jeśli chodzi o romantyzm, trzeba podkreślić, że Polniak traktuje go w kategoriach zbrojnej walki narodowyzwoleniczej, wskazując również na wykorzystanie symboliki i kultu wielkich dowódców⁷⁶. W odniesieniu do kina polskiego takie potraktowanie romantyzmu jest zdecydowanie za wąskie, zwłaszcza w kontekście rozliczeń z polską szkołą filmową, jak również podkreślenia racjonalności walki. Z kolei przyjaźń ze Związkiem Radzieckim i wątek polsko-radzieckiego braterstwa broni były nienaruszalnym dogmatem, ale w praktyce twórczej, starano się znaleźć delikatne wypośrodkowanie między ową proradzieckością, postawami nacjonalistycznymi, tak przecież bliskimi „partyzantom”, oraz społecznymi resentymentami.

Celem kina wojenno-kombatanckiego była, jak pisze Polniak, „próba kreowania określonej pamięci historycznej, co miało szczególnie wymiar wychowawczy, skierowany do młodego pokolenia”⁷⁷. To samo zresztą dotyczyło pozostałych dwóch wyróżnionych przez niego nurtów. Chodziło także o wykreowanie wizerunku „żołnierza-patrioty” oraz odpowiedniej wizji przeszłości w kontekście czynu zbrojnego. Do najważniejszych tematów należała prezentacja działań wojennych we wrześniu 1939 roku oraz w czasie okupacji, ze szczególną rolą czynu zbrojnego I i II Armii Wojska Polskiego oraz komunistycznego podziemia, wraz z odwołaniami do działań innych sił zbrojnych, zwłaszcza Polaków walczących na Zachodzie.

Trudno się nie zgodzić z tymi twierdzeniami, bez wątplenia należy je uznać także za jedne z najważniejszych elementów kina nowej pamięci. Jest to co prawda ujęcie dość wąskie, ale przy przyjętych założeniach nie budzi wątpliwości. Problem natomiast stanowią egzemplifikacje. Polniak streszcza kilkanaście filmów o tematyce wojennej, nie zastanawiając się wszakże nad ich zróżnicowaniem i znaczeniem, czę-

⁷⁵ Tamże, s. 33-35.

⁷⁶ Tamże, s. 31-32.

⁷⁷ Tamże, s. 230-231.

sto bezrefleksyjnie przyjmując ówczesne interpretacje. Słusznie zwracając uwagę na znaczenie pamięci oficjalnej, nie dostrzega innych kontekstów ówczesnego kina.

Tymczasem zjawisko, które nazywam kinem nowej pamięci, jest o wiele bardziej rozległe, zróżnicowane i nieostre. O ile bez trudu możemy w jego zakres wpisać pewne tytuły, o tyle inne mogą się w nim znaleźć na przykład ze względu na ówczesną recepcję, choć z dzisiejszego punktu widzenia mielibyśmy wątpliwości, aby je tak zakwalifikować. Należy więc patrzeć na to kino jako na zjawisko dynamiczne, pojawiające się nie tylko we wspomnianych nurtach, choć są mu one najbliższe, ale w każdym z wymienionych przez Lubelskiego, choć w różnym zakresie i w niejednolity sposób. Można wskazać na pewien zestaw stałych cech kina nowej pamięci, na kryteria tematyczne, znaczeniowe czy personalne. Nie zawsze jednak wszystkie muszą być spełnione jednocześnie. Niektóre filmy zawierają ich więcej, inne mniej.

Przypisanie poszczególnych filmów do kina nowej pamięci nie jest zabiegiem ani prostym, ani jednoznacznym. Niektóre tytuły nie budzą żadnych wątpliwości: *Barwy walki*, *Kierunek Berlin*, *Ostatnie dni*, *Cztery pancerni i pies*, liczne filmy dokumentalne, na przykład pomijające działania Armii Krajowej, a wychwalające komunistyczny ruch oporu. Jak jednak potraktować *Westerplatte* Różewicza? Mogłoby się wydawać, że nie ma filmu bardziej odległego od kina nowej pamięci, jednak już wpisanie jego ówczesnej recepcji w to zjawisko nie ulega żadnej wątpliwości. Z drugiej strony, *Naganiacz* Ewy i Czesława Petelskich stanowi charakterystyczny dla lat 60. obraz relacji polsko-żydowskich, wskazujący na chęć niesienia pomocy Żydom i jednocześnie zdejmujący z Polaków jakąkolwiek odpowiedzialność za ich los, oraz wizerunek radzieckich żołnierzy niosących nadzieję na nowe życie, ale pozostaje również wstrząsającym dramatem psychologicznym o odpowiedzialności, winie i cierpieniu.

Jak spojrzeć na taki film, jak *Podróźni jak inni* (1969) Wojciecha Marczewskiego? Franciszek Księżarczyk, autor literackiego pierwowzoru – i choć nie jest to powiedziane wprost, także bohater filmu – był między innymi zastępcą szefa Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego. Film opowiada o podróży czterech komunistów, którzy w 1943 roku jadą do Polski, aby wziąć udział w walce. Zarówno temat, jak i kontekst personalny, nakazywałyby odczytać *Podróźnych...* jako film jednoznacznie wpisujący się w propagandowe znaczenie kina nowej pamięci. Z drugiej strony, trudno odmówić racji Andrzejowi Szpulakowi, twierzącemu, że jeżeli odrzucimy kwestie ideologiczne, wprowadzone przede wszystkim przez narratora, „pozostaje materiał filmowy, co prawda nieco enigmatyczny, jeśli chodzi o jego zewnętrzny kontekst, lecz niewątpliwie intrygujący ze względu na starannie i zręcznie budowane napięcie,

a przy tym pozbawiony wydzwięku ideologicznego”⁷⁸. Nie zmienia to jednak przecież faktu, że ówczesna sytuacja odbiorcza nie pozwalała na odrzucenie tego kontekstu i potraktowanie filmu jako całkowicie neutralnego, choć z całą pewnością jest to możliwe dzisiaj. Czynnikiem ostatecznie decydującym o przypisaniu filmu do kina nowej pamięci wydaje się zatem sytuacja komunikacyjna między władzą, twórcami i widzami, choć należy pamiętać o jej nierównorzędności, polegającej na znacznym ograniczeniu głosu widzów. Nie oznacza to jednak, że w ogóle nie brano ich pod uwagę.

Kino nowej pamięci stanowi pewną tendencję w polskiej kinematografii, obejmującą zarówno filmy, niejednokrotnie również okoliczności ich powstania, jak i ich recepcję i ściśle osadzoną w kontekście historycznym, poza którym możemy je odczytać całkowicie inaczej bądź koncentrując się na innych wątkach i problemach. Najważniejszą cechą kina nowej pamięci, choć nie jedyną, było uwikłanie w politykę, na różnych poziomach⁷⁹.

⁷⁸ Andrzej Szpulak, *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, Poznań 2009, s. 19.

⁷⁹ O związkach kina i polityki pisze Kamil Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.



Konteksty polityczne

1.

Perspektywa polityczna i ideologiczna wydają się niekiedy nadużywane przy badaniach nad kulturą PRL-u. Z całą pewnością nie mogą też wyczerpywać sposobów mówienia o ówczesnym kinie. Z drugiej strony jednak, charakter twórczości filmowej w latach 1944-1989, ze świadomością niejednorodności tego okresu, nie pozwala pominąć refleksji nad fenomenami władzy. Była ona bowiem zarówno dysponentem środków technologicznych, jak i depozytariuszem pamięci zbiorowej. Kino jako instytucja publiczna, w której do oficjalnego nadawcy należały zarówno produkcja, jak i dystrybucja, a także możliwość kontrolowania oficjalnej, m.in. prasowej, radiowej i telewizyjnej recepcji, nie mogło być w pełni indywidualną formą wypowiedzi (co jednak nie oznacza, że nie pojawiały się filmy, których wymowa niekoniecznie musiała wpisywać się w politykę kulturalną i historyczną partii i państwa, ani realizować zadań i założeń stawianych przez władze na różnym poziomie hierarchii). Dlatego też analiza fenomenów władzy musi odgrywać zasadniczą rolę w badaniach nad kinem PRL-u. W odniesieniu do lat 60. jest to bardzo mocno widoczne i dotyczy również, co oczywiste, filmowych wizerunków wojny.

Lata 60. stoją pod znakiem różnych form legitymizacji władzy, wewnętrznych rozgrywek między różnymi frakcjami partyjnymi, wydarzeń marcowych, tzn. kampanii antysemickiej i antyinteligenckiej, uroczystości obchodzonych rocznic trzydziestolecia wybuchu wojny i dwudziestopięciolecia Polski Ludowej. Kino nowej pamięci nie pozostawało obojętne na te zjawiska. Aczkolwiek niekoniecznie bezpośrednio odwoływało się do problematyki politycznej, stanowiło jeden z elementów walki o władzę, zarówno w wymiarze politycznym, jak i metaforycznym. Kino i wyobrażenie wojny stawały się przez to elementami przemocy symbolicznej w rozumieniu Pierre'a Bourdieu i Jeana-Claude'a Passerona¹. Wiele filmów, które można zaliczyć do kina nowej

¹ Zob. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. Elżbieta Neyman, wstęp i redakcja naukowa Antonina Kłoskowska, Warszawa 1990.

pamięci, miało pełnić funkcje regulacyjne, tzn. wskazywać na pożądaną wizję przeszłości, postrzeganą w kontekście teraźniejszości.

Dwa podstawowe cele wizerunków wojny to legitymizacja systemu, poszczególnych frakcji i ludzi oraz komentarz do bieżących wydarzeń politycznych. Dlatego też pisząc o politycznym kontekście kina nowej pamięci, chciałbym zwrócić uwagę na kilka wymiarów tego zjawiska (częściowo zbieżnych z wyróżnionymi przez Łukasza Polniaka funkcjami „patriotyzmu wojskowego”²): nadzór władzy nad kinematografią, ze szczególnym uwzględnieniem stosunków między władzą a filmowcami, postrzeganie kina i pamięci o wojnie przez siły polityczne, relacje między przeszłością a teraźniejszością, ocenę bohaterów przeszłości w kontekście politycznym oraz wpisanie filmów w aktualne zagadnienia polityczne.

Jak bowiem pisał Enrique Florescano,

zawsze i wszędzie, odtwarzanie przeszłości jest działalnością przede wszystkim polityczną, a nie naukową – albowiem polega na wybiórczym i celowym przypominaniu dalszej i bliższej przeszłości, w sposób zgodny z interesami tych, którzy rządzą teraźniejszością, aby mogli oni tę teraźniejszość kształtować i wywierać wpływ na przyszłość.

Wybiórcza i pragmatyczna rekonstrukcja przeszłości jest tak stara jak sama historia człowieka. Staje się sposobem identyfikacji, wyjaśnia początki, uprawomocnia ustalony porządek, nadaje sens życiu jednostek i narodów, wpaja wzory etyczne, usprawiedliwia panowanie jednych ludzi nad drugimi, tworzy podstawy rzeczywistości i projekty najbliższej przyszłości³.

2.

Zmiany, które decydowały o polskiej kinematografii lat 60., zaczęły się już wcześniej. Pod koniec poprzedniej dekady okazało się, że fakt, iż polskie kino mówi własnym i silnym głosem, jest nie w smak partyjnym decydentom. Alina Madej wskazuje, iż pierwsze ostrzeżenia filmowcy otrzymali już w październiku 1958 roku od wiceministra kultury i sztuki Tadeusza Zaorskiego. Poinformował on, że część filmów nie trafi do rozpowszechniania bądź zostanie z niego wycofana, ponieważ spotkała się ze sprzeciwem „czynników politycznych”. Zaorski następnie skrytykował tematykę i atmosferę wielu filmów, jak również „popularyzację akowskiego ruchu oporu”. Jego wystąpienie można uznać za pierwszą próbę przywołania filmowców do porządku przez partię. Było to efektem niechęci i nieufności między środowiskiem filmowym

² Zob. Łukasz Polniak *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956-1970*, Warszawa 2011, s. 33-35.

³ Enrique Florescano, *Od historii – pomnika władzy, do historii wyjaśniającej*, [w:] *Po co nam historia?*, tłum. Maria Mróz, wstępem opatrzył Tadeusz Łepkowski, Warszawa 1985, s. 71. Pominięto odwołania do literatury.

a administracją państwową i partyjną⁴. W wyraźny sposób została także wyartykułowana dezaprobatą władzy wobec dotychczasowego wizerunku wojny.

Konsekwencją referatu Tadeusza Zaorskiego była Narada Pracowników Twórczych Kinematografii, która odbyła się 10 stycznia 1959 roku. Filmowcy chcieli przedyskutować to, co usłyszeli. Postulowano odejście od tematyki martyrologicznej⁵, uczestnicy Narady rozmawiali przede wszystkim o kinie współczesnym. Nie oznacza to jednak, że negowano dominujący wówczas motyw. Chodziło o świadomość, że jakkolwiek zakończona nie tak dawno wojna nie tylko stanowi źródło traumy, a zarazem ważny element tożsamości narodu oraz jednostek, to w jakiejś mierze jest tematem zastępczym, umożliwiającym choć w niewielkim stopniu odnoszenie się do bolączek współczesności i podejmowania problemów przekraczających wymiar faktograficzny. Narzekano więc na coraz bardziej ograniczone możliwości wyrażania własnego zdania, zwłaszcza w filmach o tematyce współczesnej i rozrachunkowej. Twórcy krytycznie oceniali swoje relacje z władzą. W wielu wypowiedziach można było odczytać przekonanie, że w obecnych warunkach realizacja pewnego typu filmów będzie wręcz niemożliwa. Oczywiście pojawiały się również głosy pojednawcze, a mówiąc bardziej precyzyjnie – starające się dostosować do ówczesnych realiów politycznych⁶.

III Zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, który odbył się w marcu 1959 roku, umocnił władzę Władysława Gomułki. Można go również uznać za „właściwy koniec popaździernikowych przemian”⁷. Podczas zjazdu Gomułka wygłosił przemówienie, w którym niejednokrotnie podkreślał rolę i ideologiczne zadania partii, również w kulturze i sztuce⁸. Nietrudno było odczytać założenia polityki kulturalnej na kolejne lata. Przede wszystkim władza nie miała zamiaru nadawać twórcom prawa do samostanowienia, przyznawała sobie decydujący głos w sprawach organizacyjnych i światopoglądowych. Stało się oczywiste, że zmiany nadejdą bardzo szybko. Miało to dotyczyć także filmów poświęconych II wojnie światowej.

Od drugiej połowy 1959 roku nadzór nad kinematografią stale się zwiększał. W Komisji Ocen Scenariuszy mieli pojawić się „towarzysze z kierownictwa frontu ide-

⁴ Alina Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994, s. 11-13.

⁵ Por. *Aktualny stan produkcji filmów fabularnych – listopad 1959 r. (Ocena programowa)*, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR*, Archiwum FilMOTEKI Narodowej (dalej: AFN), sygn. 208, poz. 7, k. 57.

⁶ *Narada pracowników twórczych kinematografii w dn. 10.I.1959 r.*, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, zesp. Naczelnego Zarządu Kinematografii, poz. 501/12. Podaje za: Alina Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?...*, s. 14-15.

⁷ Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Kraków 2011, s. 287.

⁸ Władysław Gomułka, *III Zjazd PZPR. Z referatu sprawozdawczego wygłoszonego 10 marca 1959 r.*, [w:] tegoż, *O naszej partii*, Warszawa 1968.

ologicznego”⁹. Nie inaczej stało się później z Komisją do Odbioru Filmów Fabularnych Długometrażowych, czyli komisjami kolaudacyjnymi. Zasiadali w nich zarówno przedstawiciele partii, jak i cenzury. Już podczas tych posiedzeń twórcom i kierownictwu zespołów było przekazywane stanowisko władzy oraz instytucji kontrolnych. Dlatego też interwencje cenzury nie były aż tak często potrzebne, co nie znaczy, że w ogóle ich nie było.

Kolejne dokumenty partyjne wskazują, że jakkolwiek mówiono o prawie twórców do swobodnej wypowiedzi i współdecydowania o kształcie kinematografii, to jednak na pierwszy plan zdecydowanie wysuwa się konieczność realizacji polityki kulturalnej partii¹⁰. Coraz bardziej negatywnie oceniano dorobek ostatnich kilku lat. Ta krytyczna opinia była bardzo uogólniona. Polegało to na braku zainteresowania nawet tymi filmami, które można by interpretować korzystnie z punktu widzenia władzy. Według Aliny Madej, przyczyną takiego stanu rzeczy mógł być fakt, iż nie sama twórczość liczyła się najbardziej, ale sposób funkcjonowania kinematografii.

Względna autonomia zespołów filmowych powodowała wymykanie się kinematografii spod nadzoru działaczy partyjnych i administracji państwowej, stanowiąc podstawowe źródło niepokoju. Realizowane w tamtym okresie filmy potraktowano więc jako symptomy zbiorowych postaw i nastrojów oraz konsekwencje decyzyjnej pomyłki (o utworzeniu zespołów filmowych zdecydowała ostatecznie Komisja Kultury KC, gdyż środowisko było w tej sprawie mocno podzielone)¹¹.

Konsekwencją tych wszystkich wydarzeń była *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z 13 czerwca 1960 roku¹², która wyraźnie wskazywała przede wszystkim na przywrócenie pełnej kontroli aparatu władzy nad kinematografią. Stanowiła początek, nie tylko w sensie symbolicznym, lat 60. w polskim kinie. Warto jednak pamiętać, że należy ją potraktować jako kulminacyjny punkt zjawiska, które trwało już od kilku lat. Projekt *Uchwały...* powstał już w roku 1959¹³. Środowisko

⁹ *Notatka o sytuacji w kinematografii*, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/242. Cyt. za: Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 184-185.

¹⁰ Alina Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?...*, s. 15-17.

¹¹ Tamże, s. 23.

¹² *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu...* Podobnych uchwał dotyczących różnych dziedzin kultury było zresztą więcej, m.in. o radiu i telewizji (31 marca 1959), plastyce i krytyce prasowej (obie 31 marca 1960). Por. Andrzej Friszke, *Kultura czy ideologia? Polityka kulturalna kierownictwa PZPR w latach 1957-1963*, [w:] *Władza a społeczeństwo PRL. Studia historyczne*, red. Andrzej Friszke, Warszawa 2003, s. 127-133.

¹³ Por. *Aktualny stan produkcji filmów fabularnych...; Ocena programowa polskiego filmu fabularnego*, 1 grudnia, 1959, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego...*, k. 45. Projekt ten został przesłany przez Tadeusza Daniłowicza, Sekretarza Komisji Kultury KC PZPR Tadeuszowi Zaorskiemu, ówczesnemu wiceministrowi kultury i sztuki, 1 grudnia 1959 roku.

doskonale wiedzieli, co się dzieje. Zaledwie trzy dni po przesłaniu projektu Tadeusz Daniłowicz przekazał Tadeuszowi Zaorskiemu bardzo podobną w charakterze notatkę z egzekutywy Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych, podpisaną przez Jerzego Kawalerowicza¹⁴.

Dyskusja nad treścią i znaczeniem *Uchwały...* odbyła się na konferencji w Spale w ostatnich dniach października 1960 roku. Dokument ten był już znany filmowcom i przynajmniej przez niektórych akceptowany¹⁵, aczkolwiek część miała mało czasu, aby się z nim zapoznać (Kazimierz Kutz otrzymał go dopiero 19 października¹⁶). Nie opublikowano go jednak, a sposób przekazywania treści „potęgował dezorientację i sprzyjał rozwojowi postaw konformistycznych”¹⁷. Twórcy narzekali na brak czytelnych kryteriów zarówno przy ocenie filmów, jak i w związku z postulatami *Uchwały...*¹⁸, choć bez problemów odczytali jej podstawowe intencje¹⁹. Można przyjąć założenie, że jej głównym zadaniem, choć niewyartykułowanym wprost, był komunikat władzy, że to ona będzie decydować o charakterze polskiego kina; podobne wystąpienia służyły często nie tylko wskazaniu na cele, które stawia władza przed filmowcami, ale również podkreślały podporządkowanie ludzi filmu władzy. Przez kolejne lata *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* była jednym z najbardziej istotnych punktów odniesienia²⁰, a nie zawsze otwarcie artykułowany spór między władzą i filmowcami trwał przez całą dekadę.

W grudniu 1961 roku tenże Sekretariat powołał Komisję ds. Filmu, która miała ocenić sytuację w polskiej kinematografii. Wnioski niczym nie różniły się od poprzednich (tym razem szczególnej krytyce poddano *Samsona* Andrzeja Wajdy)²¹. Nie ulegało wątpliwości, że funkcja artystyczna dzieła filmowego nie była postawiona na pierwszym planie. Wskazują na to wyraźnie wypowiedzi przedstawicieli władzy.

¹⁴ *Egzekutywa Podstawowej Organizacji Partyjnej przy P.P. Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych*, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego...*, k. 50.

¹⁵ Por. *Stenogram z narady realizatorów filmowych, odbytej w Spale w dniach 29 i 30 października 1960 roku*, AFN, sygn. A-208, poz. 9, k. 12 i 154 A. Wypowiedzi Wandy Jakubowskiej i Jerzego Bossaka.

¹⁶ Zob. tamże, k. 35.

¹⁷ Alina Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?...*, s. 24.

¹⁸ *Stenogram z narady realizatorów filmowych...*, k. 51. Wypowiedź Krzysztofa Teodora Toeplitza. Warto jednak dodać, że Toeplitz nie negował sensów zawartych w *Uchwale...*, domagał się jednak konkretów i poruszył problem zaufania władzy do filmowców.

¹⁹ Oto jedno z ciekawych świadectw tej gorzkiej świadomości: podczas obrad Maria Kaniewska opowiedziała pierwszy dowcip, jaki usłyszała w Łodzi po ukazaniu się *Uchwały...* „Mańka wiesz, *Niedaleko Warszawy* będzie miało nowe kopie”. Tamże, k. 21.

²⁰ *Założenia ideowo-polityczne i ekonomiczne programu kinowego na rok 1963 [materiały na Kolegium Wewnętrzne NZK, styczeń 1963 rok]*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/82, k. 1.

²¹ Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany...*, s. 194-195.

W referacie wygłoszonym w 1963 roku na XIII Plenum KC PZPR, na którym dominowała kwestia walki ideologicznej, Władysław Gomułka mówił:

Nasza kinematografia nie może być narzędziem służącym wyłącznie do eksperymentów i nie może być dostosowywana do elitarnych zainteresowań wąskich środowisk artystycznych, lecz musi przede wszystkim zaspokajać kulturalne i rozrywkowe potrzeby milionów ludzi pracy, ma spełniać odpowiedzialne zadania ideowo-wychowawcze²².

Oczywiście, wskazanie na sprawy ideowo-wychowawcze nie jest niczym nowym. Po XIII Plenum działalność władzy w tym zakresie miała jednak zostać wzmożona. W centralnie zarządzanej kinematografii, funkcjonującej w systemie o charakterze autorytarnym, w którym fundamentalną rolę przypisuje się propagandzie i indoktrynacji, kwestie polityczne i ideologiczne zyskują uprzywilejowaną pozycję. Rzecz jasna nie w każdym filmie znajdowały się odwołania do zjawisk, wydarzeń i interpretacji związanych z politycznym kontekstem, ale żaden nie mógł sobie pozwolić na ich ignorowanie.

Działalność Komisji Ocen Scenariuszy²³, komisji kolaudacyjnych²⁴ (w których zasiadali m.in. reprezentanci Wydziału Kultury KC PZPR lub Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego) oraz cenzury powodowała, że nawet jeśli projekt został dopuszczony do realizacji, scenariusze i filmy były po kilkanaście razy przerabiane i poprawiane, aby mogły odpowiadać politycznym i ideologicznym wymogom. Zdarzało się i tak, że nie chroniło to filmu przed odesłaniem na półki. Wystarczyła zmiana sytuacji politycznej. Niektóre projekty po wstępnym omówieniu na Komisji Ocen Scenariuszy były dyskutowane w Komisji Kultury KC PZPR. Po względnej wolności twórczej w drugiej połowie lat 50. początek kolejnej dekady przyniósł więc zaostrzenie reguł decydujących o dopuszczeniu filmu do produkcji. Przedstawiciele kinematografii mieli świadomość konieczności respektowania zaleceń instytucji politycznych różnego szczebla. Nie musiały one być wyrażone wprost. Do głosu dochodziła cenzura wewnętrzna. Nierzadko wyprzedzano ewentualne wskazówki czynników politycznych²⁵.

²² Władysław Gomułka, *O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii, wygłoszony 4 lipca 1963 r.*, [w:] tegoż, *O naszej partii...*, s. 539.

²³ W roku 1967 zlikwidowano Komisję Ocen Scenariuszy i powołano Rady Programowe poszczególnych Zespołów. Niewiele to jednak zmieniło. W gremiach tych zasiadały te same osoby.

²⁴ W działalności Komisji Ocen Scenariuszy oraz Komisji Kolaudacyjnych odzwierciedlenie znajdowały decyzje polityczne związane z linią programową władzy wobec kinematografii. Przykładem może być posiedzenie komisji oceniającej napisany przez Tadeusza Konwickiego scenariusz *Zaduszek*, które odbyło się tydzień po konferencji w Spale. Zob. *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 8.XI.1960 r.*, AFN, sygn. 214, poz. 181, k. 29.

²⁵ Podczas dyskusji nad *Skąpanymi w ogniu* Jerzy Tyrowicz skarżył się, że już przy ekranizacji *Kwietnia* pojawiły się ostre protesty działu polityczno-wychowawczego. Po co więc teraz, pytał, tak ostro przedstawiać sprawy na ziemiach zachodnich. *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 6 lutego 1962 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Skąpani w ogniu” autor W. Żukrowski, Zespół „Iluzjon”*, AFN sygn. A-214, poz. 247, k. 14.

Twórczość filmowa była w całości podporządkowana państwu, również dlatego, że było ono jedynym dysponentem środków produkcji i dystrybucji. Wpływ władz na funkcjonowanie kinematografii uwidaczniał się także w obsadzaniu stanowisk. Ponieważ władza nie miała zaufania do filmowców, podejrzewając ich o „dywersję ideologiczną”, jak również promowanie niepożądanych estetyk, przez prewencyjne i represyjne działania administracyjne i biurokratyczne coraz bardziej zacieśniała swoją kontrolę²⁶. Działo to także w drugą stronę – malało również zaufanie filmowców do władzy. Dochodziło do konfliktów nierównoprawnych stron. Aczkolwiek filmowcy niejednokrotnie w mniej lub bardziej wyrazistej formie wyrażali swój sprzeciw wobec licznych ograniczeń oraz deprecjonowaniu ich pracy, partia zajmowała uprzywilejowaną pozycję i nie zamierzała z niej rezygnować. Władze decydowały, które filmy realizują „poczucie służebności społecznej”, a wzmacniał to również system wynagradzania twórców, premiujący dokonania o właściwej wymowie.

6 lutego 1967 roku w Komitecie Centralnym PZPR odbyło się spotkanie przedstawicieli władz z przedstawicielami kinematografii. Obradom przewodniczył Artur Starewicz, a referat programowy wygłosił minister Tadeusz Zaorski²⁷. Poświęcam temu spotkaniu nieco więcej miejsca, ponieważ było ono dość charakterystyczne dla relacji między władzami a środowiskiem filmowym. Trzeba jednak dodać, że podobne postulaty i dyskusje pojawiały się i na innych naradach czy konferencjach.

Analizując sezon 1965-1966, Zaorski ubolewał, że frekwencja na polskich filmach jest coraz niższa – 375 tys. na tytuł, kiedy w roku 1963 było to 550 tys. na tytuł, a w 1964 – 612 tys. (polemizował z nim później Tadeusz Karpowski – dyrektor Zespołu ds. Produkcji Naczelnego Zarządu Kinematografii). Wskazywał na kwestię warsztatowej i realizatorskiej jakości polskiego kina. Sedno sprawy tkwiło jednak według niego gdzie indziej. Przyczyn takiego stanu rzeczy – co ciekawe, jako argument Zaorski przywołał popularne filmy wojenne

upatrywać [...] należy w ideowych brakach naszego filmu, a ściślej – w braku wzorców moralnych do naśladowania, w braku pozytywnego bohatera. Nieliczne próby w tym względzie dotyczące bohatera czasów wojny, czasu walki, zostały przyjęte i skwitowane gorąco przez widownię. *Ogniomistrz Kaleń*, *Kapitan Kloss*, *Cztery pancerni i pies* – są potwierdzeniem tego²⁸.

²⁶ Zob. Ewa Gębicka, „*Obcinanie kantów*”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych, [w:] *Syndrom konformizmu?*..., s. 39.

²⁷ *Narada w KC PZPR 6 II 1967. Referat min. Zaorskiego „Ocena filmów fabularnych lat 1965-66”*, [w:] *Ocena filmów fabularnych 1965-1966, materiał na naradę w KC PZPR – luty 1967*, AFN, sygn. A-208, poz. 17, k. 26. Inny zapis tego stenogramu: *Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r.*, maszynopis, kopia K. 184, [w:] *Stenogram Narady Realizatorów Filmowych w K.C. PZPR 6. lutego 1967 r.* AFN, sygn. A-208, poz. 18.

²⁸ *Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami...*, k. 28 (26). Zaorski ubolewał również, że brakuje takiego bohatera w tematyce współczesnej.

W pewnym sensie była to słuszna uwaga, aczkolwiek należałoby odnieść ją przede wszystkim do kwestii warsztatowych i gatunkowych. Zaorski wskazał akurat na te filmy, które można było oglądać jako utwory o charakterze przygodowym, bardzo sprawnie zrealizowane, z wyrazistymi bohaterami, nawiązujące do określonych wzorów kulturowych, przede wszystkim do tradycji sienkiewiczowskiej. Niemniej jednak nie trudno dostrzec, że hierarchia oczekiwań władzy wobec kina była dosyć przejrzysta: filmy miały być zgodne z politycznymi i ideologicznymi postulatami, dobrze odbierane przez widzów, wywierać na nich wpływ, przynosić zyski. Według tego rozumowania czynnik ekonomiczny był naturalnym efektem poprawnej realizacji założeń wyznaczanych przez czynniki partyjne.

Zaorski raz jeszcze podkreślił słuszność wytycznych *Uchwały Sekretariatu KC...* z 1960 roku²⁹. Zwracał jednak uwagę, że z czasem należało je wypełnić inną treścią, stąd kolejne narady aktywu twórczego kinematografii: dwie w 1963 roku, w lutym i listopadzie, oraz narada w Jabłonie w 1965 roku. Nietrudno było dostrzec, że zmieniała się na przykład ocena poszczególnych filmów. Zresztą mówił o tym sam Zaorski. Wspomniał między innymi o *Salcie*, że zostało przyjęte bardzo dobrze na naradzie w Jabłonie, ale po dwóch latach jest już oceniane znacznie gorzej (jako film eksperymentalny)³⁰.

Jedną z najważniejszych części wystąpienia Zaorskiego był atak na zespoły filmowe, które według niego straciły wartość artystyczną, a nie stały się wartością organizacyjną. Kierownicy artystyczni, którzy sami są twórcami, zajmują się własną działalnością, a nie sprawami organizacyjnymi³¹. Zaorski zaatakował najbardziej znanych twórców: Andrzeja Wajdę, Aleksandra Forda, Jerzego Kawalerowicza za to, że nie robią filmów albo robią je za granicą³², mają za dużo obowiązków organizacyjnych. Przedstawił też propozycje zmian. Kierownik miał być organizatorem, a reżyserzy mieli pracować nie w Zespołach, ale w Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych. Zespoły natomiast miały wynajmować twórców, nie musiałyby zapewniać im pracy³³.

Pozornie propozycje te brzmiały rozsądnie, jednak nie ulegało wątpliwości, że ich podstawowym założeniem było zwiększenie kontroli nad filmowcami i pokazanie im miejsca w szeregu. W odpowiedzi na tezy i zarzuty Zaorskiego Wanda Jakubowska

²⁹ Tamże, k. 4 (2).

³⁰ Tamże, k. 14.

³¹ Tamże, k. 27 (29).

³² Tamże. Na ten argument Jerzy Putrament odpowiedział, że go nie dziwi, że reżyserzy nie chcą robić u nas filmów, skoro nie mogą (podał przykład Wajdy i jego niezrealizowanego projektu *Przedwiośnia*, wskazując przy tym, że był to scenariusz bardzo ostrożny), albo że wyjeżdżają na saksy, bo mogą zarobić. Tamże, k. 77-78.

³³ Tamże, k. 34 (32).

odczytała referat przygotowany przez Jana Rybkowskiego, a przedyskutowany wcześniej na egzekutywie Podstawowej Organizacji Partyjnej Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych. Sam Rybkowski nie mógł tego uczynić, ponieważ – jak poinformował Jan Gerhard – po napisaniu tego referatu dostał ataku serca i znalazł się w szpitalu³⁴. Ta sytuacja pokazuje również, w jakim stresie musieli działać realizatorzy.

Środowisko filmowe zdawało sobie sprawę, że gra toczy się o poważną stawkę, a stawiane przez władze zarzuty niegospodarności i obniżenia poziomu artystycznego są wstępem do ponownego ograniczenia swobód twórczych i przywrócenia większej kontroli nad kinematografią. Ten stan niepokoju był zauważalny także w referacie przygotowanym przez Rybkowskiego. Reżyser pisał, że toczy się od wielu miesięcy dyskusja o kinematografii, włącza się w to Naczelną Izbę Kontroli, Naczelny Zarząd Kinematografii, komisję sejmową i buduje się wrażenie, że w kinematografii mamy do czynienia z aferą przestępczą, „równą znanej nam aferze mięsnej czy skórzanej”³⁵. Mocno zabrzmiały słowa Jerzego Kawalerowicza: „Otóż przy pomocy krytyki, przy pomocy Naczelnego Zarządu Kinematografii, za aprobatą Partii zabrano nam autorytet, zaufanie i odebrano nam odwagę nie tylko w robieniu filmów, ale odebrano nam także odwagę w zabieraniu głosów na temat sztuki filmowej”³⁶.

O co zatem tak naprawdę chodzi, pytał Rybkowski, jaki obraz kinematografii jest budowany w sferze publicznej, jaki wreszcie jest stosunek partii do kinematografii? Trudno pracować w nagonce, konstatował³⁷, i przyznawał, że twórczość podupada, ale przypominał też o licznych naradach, zebraniach, memoriałach itd., o nieustannej walce zespołów z biurokracją centralną³⁸. Nie ulegało wątpliwości, że głównym przedmiotem sporu między filmowcami i władzą były zespoły, sposób ich funkcjonowania. Rybkowski bronił tej formy organizacji kinematografii, zwracając uwagę, że władza ma widocznie inne pomysły. Także Czesław Petelski wyraźnie podkreślił, że mówi się o reformie, reorganizacji Zespołów, a tak naprawdę chodzi o ich likwidację³⁹.

Rybkowski odniósł się także do sytuacji twórców, wskazując, że stoją przed nimi trzy alternatywy. Po pierwsze, mogą podjąć się realizacji „filmu walczącego”. Jeśli poniosą porażkę, czeka ich ostra krytyka ze strony kierownictwa kinematografii. Jeśli realizacja zakończy się sukcesem, czeka ich

³⁴ Tamże, k. 68.

³⁵ Tamże, k. 41.

³⁶ Tamże, k. 93.

³⁷ Tamże, k. 41-42.

³⁸ Tamże, k. 39-40.

³⁹ Tamże, k. 92.

dobra ocena, ale prawie z reguły, asekuracyjne zastrzeżenia, żądania poprawek, retuszków, trudności przy rozpowszechnianiu, jest to dobre, ale... brak realnego poparcia w rozpowszechnianiu, fatalna opinia. I w bardzo krótkim czasie kierownictwo kinematografii zaczyna uważać film za rzecz wstydliwą, o której lepiej jak najszybciej zapomnieć. Reżyser bez sukcesu, sławy i majątku, ale za to pełen strachów i zahamowań⁴⁰.

Drugą opcją jest „film bezkonfliktowy”, „dziejący się nie wiadomo gdzie i po co”⁴¹, łatwy i przyjemny, nastawiony na wyniki komercyjne. Rybkowski pisze, że nawet jeśli film nie odniesie sukcesu, nie szkodzi, reżyser już robi następny. Trzecia możliwość to film „realizowany wyłącznie pod gust krytyki, pod zachodnie festiwale, z uwzględnieniem mody panującej w pewnych określonych środowiskach zachodnich”⁴². Nawet jeśli film zostanie źle przyjęty w kraju (przez władze, bo publiczności najczęściej jest obojętny), zaczyna robić karierę za granicą. Rybkowski przy tym pisze, że zarówno pierwsza, jak i trzecia opcja, są dla reżyserów zdolnych. Niejednokrotnie mówiło się też, dodaje, o „potrzebie ambitnego filmu politycznego, walczącego, partyjnego”⁴³, ale środowisko boi się takiego filmu. Doświadczenie uczyło, że nie bez przyczyny. Można oczywiście zastanawiać się nad charakterem tego wystąpienia, dostrzec próbę obrony własnych interesów, ale przede wszystkim zauważalny jest stan napięcia między władzą a filmowcami, nadrzędność czynników i celów politycznych zarówno w całej kinematografii, jak i przy realizacji poszczególnych filmów.

W wielu wypowiedziach pojawiają się pomysły i ich oceny na temat organizacyjnego funkcjonowania polskiej kinematografii. Widoczna jest nadzieja filmowców na dogadanie się z władzami, ta z kolei wydaje się pozostawiać otwartą drogę do porozumienia. Oczywiście priorytety ideologiczne, realizacja doktryny nie podlegają dyskusji, wydaje się jednak, że być może twórcom uda się zażegnać kryzys bez nadmiernej interwencji władzy, przy zachowaniu dotychczasowego stanu autonomii środowiska⁴⁴. Bardzo szybko okazało się jednak, że będzie to niemożliwe.

Władza miała możliwość oddziaływania na środowisko filmowe nie tylko przez system nakazowo-represyjny, ale także dzięki wprowadzaniu takich rozwiązań ekonomicznych, które preferowałyby realizatorów respektujących założenia polityki kulturalnej, ale też czyniących to skutecznie, czyli trafiających do widza. Stosowne działania podjęto już pod koniec roku 1958, wprowadzając *Uchwałę Komitetu Ekonomicznego Rady Mi-*

⁴⁰ Tamże, k. 43.

⁴¹ Tamże, k. 44.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, k. 45.

⁴⁴ Ewa Gębicka, „*Obcinanie kantów*”..., s. 50.

nistrów nr 476/58 nowy system finansowania kinematografii⁴⁵. Władze przekonywały się coraz bardziej, że kwestii ekonomicznych nie można ignorować i należy połączyć je z polityką kulturalną. Znacznie gorzej było jednak z realizacją tego poglądu. Nie zawsze udawało się przełożyć go na praktykę, a kolejne reformy były po prostu niespójne.

Rozziew ten był jednak do pewnego stopnia pochodną procesu „dezideologizacji” państwa, fasadowości i deklaratywności większości decyzji i działań podejmowanych na różnych – poczynając od Komitetu Centralnego – szczeblach PZPR, braku dalekosiężnej strategii rozwoju kultury i świadomości jej celów⁴⁶.

Mimo że rachunek ekonomiczny nie zawsze był brany pod uwagę, niejednokrotnie ustępując przed politycznymi kalkulacjami, to jednak coraz słabsze wyniki finansowe dawały pretekst do próby zwiększenia kontroli nad kinematografią. W latach 60. powstało wiele filmów niecieszących się ani zainteresowaniem widzów, ani uznaniem krytyki. Początek dekady wyglądał nieźle. Pod koniec lat 50. zespoły filmowe przeszły na własny rozrachunek gospodarczy, co zaowocowało spadkiem kosztów, a udane produkcje sprawiły, że kinematografia zaczęła przynosić zyski. W 1960 roku nadwyżka sięgnęła 110,5 mln złotych⁴⁷. Sytuacja prezentowała się nadzwyczaj obiecująco. Później jednak produkcja filmów wyhamowała, a polskie kino przestało cieszyć się popularnością wśród widzów. Po roku 1965 w polskiej kinematografii zaczął być odczuwalny kryzys. Dotyczyło to zarówno produkcji, jak i dystrybucji. Pod koniec dekady znacząco spadła frekwencja na polskich filmach. Przekładało to się na słabe wyniki finansowe. Trudno jednak uznać je wyłącznie za winę filmowców. System funkcjonowania kinematografii, włączając w to import filmów, nie dawał nadziei na poprawę sytuacji ekonomicznej.

Niewątpliwie wpływ na to miały także programowe decyzje władz kinematografii. Próby przeciwdziałania kryzysowi oparte były często na przesłankach politycznych, a nie ekonomicznych. System finansowania produkcji filmowej utrzymywał się nieprzerwanie, jedynie z drobnymi korektami, od roku 1958⁴⁸. System ten premiował produkcję filmów bezproblemowych, co paradoksalnie przekładało się nierzadko na spadek zainteresowania polskim kinem. Konflikt między władzą a filmowcami trwał również wokół sprawy funkcjonowania zespołów filmowych. Pojawiały się sprzeczne głosy, jedni uważali, że zespoły mają za dużo swobody, z drugiej strony – przede

⁴⁵ Tamże, s. 43-49.

⁴⁶ Tamże, s. 49.

⁴⁷ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 2009, s. 194-195.

⁴⁸ Tamże, s. 225.

wszystkim samym zainteresowanych – że przyczyną wielu niepowodzeń są ograniczenia administracyjne i programowe⁴⁹. Na stan finansowy kinematografii wpływ miały także działania dystrybucyjne. Zdawano sobie sprawę, że wyświetlanie filmów z krajów socjalistycznych, zgodne z polityką kulturalną państwa, zaniża wpływy kin, które mają wygórowane plany ekonomiczne. Towarzyszyła temu świadomość, że często to pokazy produkcji zachodnich pozwalają utrzymać odpowiednie wpływy⁵⁰.

Kinematografia miała coraz większy deficyt, jednak rozwiązanie proponowane przez władze nie miały szansy tego zmienić. Oczekiwano, że filmy będą łączyły wysoki poziom artystyczny z poprawnością ideologiczną oraz zyskami finansowymi. Sprawy ekonomiczne nie odgrywały pierwszorzędnej roli, nie oznacza to jednak, że były całkowicie ignorowane. Postrzegano je jednak w ścisłym powiązaniu z ideologicznymi i politycznymi zadaniami kinematografii. Dotyczyło to również przedstawień II wojny światowej. Te postulaty były tyleż jednoznaczne, co trudne do zrealizowania, stanowiły za to doskonały pretekst, aby mówić o zmianach w funkcjonowaniu polskiej kinematografii.

Szczególnie wyraźnie widać to w drugiej połowie dekady. Przyniosła ona z jednej strony wzmożone ataki na kinematografię, która przeżywała kryzys ekonomiczny i organizacyjny, z drugiej zwiększone zainteresowanie i wpływy resortów siłowych oraz organizacji kombatanckich. Wydarzenia marcowe roku 1968, które znalazły odzwierciedlenie również w środowisku filmowym, przyniosły dalsze upolitycznienie sporu, ale była to raczej kulminacja zmian, a nie ich początek. Ze stanowiska szefa kinematografii musiał ustąpić Tadeusz Zaorski, który mimo wszystko cieszył się sporym zaufaniem wśród filmowców, a na jego miejsce przyszedł Czesław Wiśniewski. Zespoły filmowe zostały rozwiązane, powołano nowe. Za granicę wyjechali Aleksander Ford, Helena Lemańska, Władysław Forbert, Jerzy Lipman, Kurt Weber, Zygmunt Szyndler. Poza personalnymi roszadami zmiany te przyniosły dalsze wzmocnienie zewnętrznego nadzoru nad kinematografią. Był to najważniejszy efekt tych działań, ponieważ sytuacja samego kina, jego poziom artystyczny, pozostały bez zmian. Co ważne, zostały utrzymane postulaty tematyczne i ideologiczne.

Samodzielność i swoboda twórcza filmowców były w coraz większym stopniu pozorne. W 1968 roku Czesław Wiśniewski mówił wprost: „Należy planować tematykę filmową w porozumieniu z Wydziałem KC PZPR, aby uwzględnić potrzeby życia oraz aktualne wydarzenia (Zjazdy Partii, wybory do Rad Narodowych itp.)”⁵¹. Rok później, na kolejnej naradzie w Naczelnym Zarządzie Kinematografii, w podobnym duchu wy-

⁴⁹ Tamże, s. 223.

⁵⁰ *Założenia ideowo-polityczne...*, k. 4.

⁵¹ *Z wystąpienia na Kolegium Naczelnego Zarządu Kinematografii 28 października 1968 roku*, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, zespół NZK, sygn. 700, t. 24. Cyt. za: Ewa Gębicka, „*Obciny kantów*”..., s. 53.

powiadał się Jan Zbigniew Pastuszko, kierując swoje słowa do filmowców: „Sądzę, że naszą rolą jest ogólne określenie obszarów tematycznych a waszą wypełnienie ich żywą treścią w szczegółowych, konkretnych dokonaniach literackich, scenariuszowych i ekranowych”⁵².

Do tego obrazu oddziaływania władz na kinematografię trzeba jednak dodać trzy elementy, które ukążą jego inne wymiary. Powrót do ograniczeń w stylu stalinowskim był już niemożliwy⁵³. Zawsze pozostawał pewien margines swobody, z którego niektórzy filmowcy potrafili skorzystać. Warto też podkreślić, że nie sposób traktować filmowców jako grupy zwartej i jednorodnej. Nadzór władzy nie wszystkim wydawał się dotkliwy, powyższa sytuacja była też wykorzystywana do indywidualnych rozgrywek i dbania o własną karierę. Po trzecie, twórcy, jeżeli tylko przestrzegali określonych zasad, a film został skierowany do produkcji, mogli liczyć na pełne finansowanie poszczególnych projektów. Nawet jeżeli wziąć pod uwagę pojawiający się dość często niedowład organizacyjno-ekonomiczny, który nierzadko utrudniał realizację filmów, to trzeba pamiętać, że Państwo udostępniało nie tylko środki materialne, ale i na przykład pomoc wojska, co przy filmach batalistycznych nie było bez znaczenia.

Ogólne założenia polityki kulturalnej w sprawie kinematografii, przede wszystkim relacja między władzą i filmowcami oraz zadania przypisywane kinu, pozostawały bez zmian, zmieniały się jedynie szczegóły związane z bieżącą sytuacją polityczną. Sprawując nadzór nad kinematografią, władza decydowała o jej instytucjonalnym funkcjonowaniu, ale przekładało się to również na sprawy programowe. Nie sposób więc ignorować tych czynników przy rozpatrywaniu politycznego kontekstu filmów o II wojnie światowej.

3.

Jak już wspominałem, w latach 60. powstało prawie 300 filmów fabularnych i dokumentalnych (seriale telewizyjne licząc jako jedną pozycję) poświęconych w mniejszym lub większym stopniu II wojnie światowej. Dla wielu z nich najważniejsze były problemy moralne, psychologiczne i egzystencjalne, refleksja nad wojną jako katastrofą, załamaniem dotychczasowego systemu wartości, nierzadko przywoływanie własnej pamięci. Czy można zatem sformułować tezę o politycznym charakterze filmów o wojnie, skoro polityka nierzadko schodziła na dalszy plan lub była w ogóle niewidoczna, a przecież i w tych filmach, które realizowały linię oficjalnej propagandy, można również znaleźć wiele wstrząsających elementów, ukazujących szok i doświadczenie wojny?

⁵² *Narada w NZK 13.X.1969*, AFN, sygn. A-208, poz. 24, k. 9.

⁵³ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 236.

Dla charakterystyki obrazowania wojny w tej dekadzie kontekst ma często większe znaczenie niż tekst. Chodzi zatem nie tylko o filmy, ale również o sposób ich osadzenia w ówczesnych dyskusjach, sytuacji politycznej, reakcji widzów. Filmy nie muszą być polityczne, ale mogą być postrzegane w kontekście polityczności. Dotyczy to zarówno obecności problematyki wojennej w realizowanych filmach, jak również podejmowania określonych tematów oraz ich interpretacji. Wielkim nadużyciem byłoby stwierdzenie, że obecność tematyki wojennej w polskich filmach była wynikiem jedynie partyjnych dyrektyw. Pod tym względem, przynajmniej częściowo, oczekiwania władz, twórców i widowni były tożsame. Niemniej jednak to właśnie ta pierwsza grupa odbiorców miała decydujący wpływ na produkcję i dystrybucję filmów.

Na przełomie lat 50. i 60. kino polskie było wielokrotnie atakowane i oskarżane o to, że nie dba o właściwe przedstawienie chlubnej przeszłości narodu, w tym bohaterstwa w czasie II wojny światowej. W *Tezach o sytuacji programowej i organizacyjnej polskiego filmu fabularnego* z kwietnia 1959 roku, a więc zaraz po III Zjeździe, zwracano uwagę na „zachwianie proporcji na rzecz czynu zbrojnego AK” i jakkolwiek „poszczególne pozycje z oddzielną nie budzą zastrzeżeń, w sumie pomniejszały one w świadomości społecznej historyczną rolę AL i walki zbrojnej komunistów”⁵⁴. W ocenianych filmach dominuje „moment bohaterstwa w walce z hitlerowskim okupantem, zabarwiony z reguły tragizmem, niekiedy myślą o bezsensowności ofiar i poświęceń, rzadko jasną i słuszną myślą polityczną”⁵⁵. Odpolitycznienie tych filmów uznano za ich największą wadę.

Aczkolwiek filmy wojenno-okupacyjne przez sam fakt gloryfikacji walki, bohaterstwa i patriotyzmu odpowiadały potrzebom społecznym i rozładowały w pewnej mierze urazy określonych środowisk, to jednak sposób rozwiązania problemów okupacji i wojny w tych filmach był z reguły politycznie chybiony. Są one też pozbawione elementów krytycznych pod adresem sanacji czy też reakcyjnych sił politycznych odpowiedzialnych za klęskę narodu i niepotrzebne nieraz ofiary i niepowodzenia. W filmach tych jest martyrologia i bohaterstwo, nie ma natomiast nic co by łączyło się z walką o Polskę Ludową. [...] walka narodu o znalezienie nowej drogi rozwoju, o narodowe i społeczne wyzwolenie starcie dwóch podstawowych koncepcji politycznych reprezentowanych przez PPR z jednej strony i obóz londyńskiej reakcji z drugiej – czeka jeszcze na swój wielki film⁵⁶.

⁵⁴ *Tezy o sytuacji programowej i organizacyjnej polskiego filmu fabularnego*, 28 kwietnia 1959, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego...*, k. 3 (6).

⁵⁵ *Notatka o sytuacji w kinematografii*, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego...*, k. 3 (15).

⁵⁶ Tamże, k. 3(15)-4(16).

Powyższe sformułowania w prawie dosłownym brzmieniu znalazły się w późniejszej o rok czerwcowej *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, co potwierdza, że nie były to działania prowadzone *ad hoc*, ale starannie zaplanowane. Przed filmowcami postawiono m.in. postulat jednoznacznej politycznej oceny wydarzeń wojennych i okupacyjnych. Dokonano oceny filmów nakręconych w drugiej połowie poprzedniej dekady, ale przede wszystkim wskazano na kierunek, w którym powinna podążać polska kinematografia:

[...] należy czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej i walki o wydziwnięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych, o zespolenie Ziemi Zachodnich z macierzą⁵⁷.

Tezy zawarte w *Uchwale...* były wprowadzane do obiegu w tekstach publikowanych w prasie. Jerzy Toeplitz pisał:

I najważniejsze – nasz film okupacyjny oderwał się zupełnie od nurtu, który był najcenniejszy w polskim ruchu oporu. Niejako zapomnieliśmy o tym, że walka o wyzwolenie narodu była również walką o sprawiedliwość społeczną, o Polskę Ludową, o socjalizm⁵⁸.

Wskazówki były więc jasne. Z politycznego, ale przecież nie tylko, punktu widzenia najważniejszymi tematami filmów o wojnie były: godność, heroizm i cierpienie Polaków, chwała polskiego oręża, sojusz ze Związkiem Radzieckim, walka z faszystowskim najeźdźcą, a wszystko to ukazane w kontekście politycznych skutków wojny. Te elementy, a można dodać do nich jeszcze problem jedności narodowej Polaków, wchodziły ze sobą w różne zależności. Nawet jeśli pojawiały się (w dość ograniczonym zakresie) drażliwe kwestie związane z obecnością wojsk radzieckich, musiały natychmiast ustąpić miejsca przekonaniu o podporządkowaniu wszystkiego walce z Niemcami. Sojusz z ZSRR podkreślany był bardzo mocno, ale niezależność i wielkość polskiego żołnierza jeszcze bardziej, co wpisywało się zarówno w wewnętrzpartyjne rozgrywki (walczący w kraju byli przeciwstawieni przybyłym ze Wschodu), jak i nastroje społeczne, związane częściowo z klimatami nacjonalistycznymi. Co więc ważne, również z punktu widzenia skuteczności oddziaływania, widzowie mogli bez wahania podpisać się pod tymi hasłami, może jedynie przyjaźń polsko-radziecka wzbudziłaby jakieś zastrzeżenia. Wprowadzano ją jednak, przynajmniej do filmów fabularnych, dość ostrożnie.

⁵⁷ *Uchwała Sekretariatu KC...*, s. 31.

⁵⁸ Jerzy Toeplitz, *Uwagi o filmie polskim*, „Nowe Drogi” 1960, nr 6, s. 114.

Spór o polską szkołę filmową ponownie zaczął się w roku 1968. Nastąpił powrót do zarzutów sprzed lat: o brak „prawdy historycznej”, „pamięci narodowej” i „odczucia narodu”, oraz oskarżenie twórców o nierespektowanie świadomości narodowej i dokonywanie nieuprawnionych uogólnień⁵⁹, choć w wielu tekstach dawano jednak odpór tym atakom⁶⁰. Niemniej jednak kinu polskiemu drugiej połowy lat 50. zarzucono, że

obok poważnych dzieł dokonujących obrachunku z przeszłością okupacyjną, [powstało] sporo filmów antyheroicznych, ukazujących beznadziejność walki, jednostronny obraz martyrologii bez elementów udziału Polaków w wielkim dziele rozgromienia faszystów⁶¹.

Przytaczam ten cytat nie tylko po to, by wskazać na zarzuty, ale aby podkreślić, że były one niezmiennie w ciągu całej dekady. Słowa Czesława Wiśniewskiego, ówczesnego wiceministra kultury i sztuki, wypowiedziane w roku 1969, brzmią przecież, jak wyjęte z *Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z 1960 roku. Zresztą Wiśniewski wyraźnie podkreślał, że wiele tamtych postulatów pozostaje aktualnych. Zmieniała się może nieco ocena poszczególnych filmów, jako filmy bardzo wartościowe Wiśniewski ocenił *Kanał*, *Eroikę*, *Popiół i diament*, *Ewa chce spać*, *Krzyż Walecznych*, *Pociąg*, *Zezowate szczęście*, *Rok pierwszy* i *Zamach*, podkreślając wszakże od razu, że nie zmienia to jego opinii o ówczesnej kinematografii⁶². Z kolei wymieniając takie tytuły, jak *Barwy walki*, *Westerplatte*, *Stajnię na Salvatorze*, *Kontrybucję*, podkreślał, że „tworzą ten właśnie klimat, jakiego oczekiwała uchwała z 1960 roku. Jest to klimat aprobaty dla wysiłku walczących, pochwała patriotyzmu, pozytywnego sensu zbiorowych i pojedynczych, często tragicznych zmagania z okupantem”⁶³.

Przez całą kolejną dekadę 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. Postulaty zawarte w *Uchwale...* były co jakiś czas powtarzane. Oczekiwano, że będą powstawać filmy obyczajowo-społeczne, odrzucające czarnowidztwo i przedstawiające ówczesną Polskę w pozytywnym świetle. W czasie konferencji w Jabłonie, którą

⁵⁹ Andrzej Ochalski, *Polska szkoła filmowa*, „Ekran” 1969, nr 24, s. 10.

⁶⁰ Aleksander Ledóchowski, *Węzły gordyjskie szkoły polskiej*, „Kino” 1968, nr 8, s. 2-5.

⁶¹ Czesław Wiśniewski, *O nowy kształt filmu fabularnego. Referat wygłoszony na naradzie w dn. 13 kwietnia 1969 r.*, „Kino” 1969, nr 6, s. II.

⁶² Czesław Wiśniewski, *Trwały dorobek*, „Ekran” 1969, nr 19, s. 3. W tym samym czasie podobną ocenę wystawił *Kanałowi* oraz *Eroice*, jak również fragmentem *Zezowatego szczęścia*, pułkownik Zbigniew Zatuski. Munka cenił za świadomość i racjonalizm, rozsądek, którego, jak podkreślał, nigdy za wiele. *Film wojenny na zakręcie*, rozmowa z płk. Zbigniewem Zatuskim, rozmawiał Konrad Eberhardt, „Ekran” 1969, nr 5, s. 9.

⁶³ Czesław Wiśniewski, *O nowy kształt filmu fabularnego...*, s. III.

zorganizowano w listopadzie 1963 roku po XIII Plenum KC PZPR, przedstawiono kierunki programowe w filmie fabularnym. Na pierwszym miejscu znalazł się oczywiście film współczesny (rozumiany z pozycji partyjnych, ideowych, politycznych), o wysokich wartościach artystycznych, zrozumiały dla widza. Miały pojawić się także adaptacje filmowe wybitnych dzieł literatury polskiej („Ujęcie literatury klasycznej musi odpowiadać naszym potrzebom ideowym”), filmy przeznaczone dla widowni dziecięcej, film rozrywkowy. Ten ostatni nie miał jednak zdominować repertuaru, ponadto miał posiadać walory ideowe, wychowawcze i artystyczne. Artur Starewicz podkreślał natomiast, że „procent filmów o tematyce okupacyjnej jest stanowczo zbyt duży”⁶⁴. Jednak już na kolejnej naradzie w Jabłonce, zorganizowanej dwa lata później, w marcu 1965 roku, wskazano ponownie na „wychowanie młodszych pokoleń w duchu patriotyzmu i obronności kraju poprzez prezentację bohaterstwa i walk wyzwoleńczych prowadzonych przez Polaków na wszystkich frontach ostatniej wojny”⁶⁵.

We *Wnioskach komisji filmowej powołanej na naradzie w KC w dniu 6.II.1967 r.* możemy przeczytać, że Naczelny Zarząd Kinematografii będzie w końcu kwartału każdego roku przygotowywał wytyczne programowe⁶⁶. Przy okazji tego oświadczenia Wincenty Kraśko wypowiadał się jednoznacznie:

Słychać głosy, również wybitnych twórców, by zaniechać już tematykę wojenną. Ale z punktu widzenia politycznego i historycznego jest ona niezbędna w naszym repertuarze. Musimy o tamtych faktach przypominać, a oczywiście, istotnym jest bardzo, w jaki sposób to się będzie robić⁶⁷.

Nic więc dziwnego, że jedna z tez zawartych w materiałach przygotowanych na tę naradę brzmiała: „Nie rezygnując ze współczesności dążyć do realizacji wartościowych filmów poruszających problematykę wojny i okupacji”⁶⁸. Sprawa nie była jednak zupełnie oczywista. Warto bowiem podkreślić, że podczas samej narady w wystąpieniu Tadeusza Zaorskiego, opartego na przygotowanych wcześniej tezach, ten postulat już się jednak nie pojawił⁶⁹.

Sygnaty płynące ze strony władz nie były jednoznaczne, ale ta ambiwalencja, czy koncentrować się na tematach współczesnych, czy też zwracać się ku niedawnej

⁶⁴ *Konferencja w Jabłonce po XIII plenum (17.11.1963) Referat i inne materiały*, AFN, sygn. A-208, poz. 10, k. 95.

⁶⁵ *Materiały konferencji „Narada w Jabłonce” 13-14 marzec 1965 r.*, AFN, sygn. 208, poz. 14, k. 26.

⁶⁶ *Wnioski komisji filmowej powołanej na naradzie w KC w dniu 6.II.1967 r. (omawiane na posiedzeniu w dniu 13.IV.67)*, [w:] *Narada w KC PZPR...*, k. 8.

⁶⁷ Tamże, k. 9.

⁶⁸ *Ocena filmów fabularnych 1965-1966, materiał na naradę w KC PZPR – luty 1966* [faktycznie luty 1967], AFN, sygn. A-208, poz. 17, k. 23.

⁶⁹ *Narada w KC PZPR 6 II 1967...*

przeszłości, była pozorna. Można niekiedy odnieść wrażenie, że ścierały się różne koncepcje dotyczące mniejszej lub większej obecności problematyki wojennej. Wielokrotnie pojawiały się głosy, że tematyka współczesna jest zaniedbana, natomiast wciąż powstaje wiele (w domyśle – zbyt wiele) filmów poświęconych II wojnie światowej. Nikt jednak nie miał zamiaru zmieniać tego stanu rzeczy, a konieczność produkcji filmów o wojnie ani przez moment nie była tak naprawdę podważana⁷⁰, tematyka wojenna cały czas cieszyła się dużym zainteresowaniem zarówno piszących o filmie, jak i publiczności⁷¹.



Jarzębina czerwona, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Na zdjęciu: Andrzej Kopiczyński, Leszek Latacz, Ludwik Pak

⁷⁰ Debata na temat filmu współczesnego toczyła się od końca lat 50. Rytualnie mówiono o problemach ideowych, zaangażowaniu, ale twórcom nieustannie towarzyszyły te same obawy – kierownictwo partii i kinematografii widziało rzeczywistość inaczej niż filmowcy. Zwracano także uwagę na unikanie spraw drażliwych, jak również problemy z wyborem tematyki. W związku nie tylko z tymi wątpliwościami tematyka wojenna cały czas była bardziej bezpieczna, a filmowcy doskonale zdawali sobie z tego sprawę.

⁷¹ Warto zauważyć, że do najbardziej optacalnych filmów należały m.in.: *Barwy walki*, *Zerwany most*, *Skąpani w ogniu* – 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.

Pod koniec lat 60. coraz wyraźniej formułowano potrzebę realizowania filmów wojennych i – w ogóle – przypominania 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 60. cywile jako bohaterowie filmów o wojnie schodzą na dalszy plan), okrucieństwa hitlerowskiego okupanta i tragicznych dziejów narodu polskiego.

W piśmie Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów z 12 lipca 1968 roku można przeczytać:

Należy przypuszczać, że węzłowe zadania kinematografii fabularnej zostaną w szybkim czasie uzupełnione i zmodyfikowane. Obok spraw bowiem takich, jak uczczenie rocznicy 25-lecia LWP i PRL, stają przed nią zadania nowe. Zaliczyć do nich należy w pierwszym rzędzie przeciwdziałania kampanii oszczerstw pomawiających Polaków o pomoc i współdziałanie w eksterminacji Żydów w okresie okupacji hitlerowskiej, inne spojrzenie na kwestie patriotyzmu i zadania wychowawcze w kształtowaniu odpowiedniej postawy społeczno-politycznej poprzez dostarczenie właściwych wzorców moralno-ideowych⁷²

Nowe filmy dokumentalne wyjdą naprzeciw bieżącym potrzebom ideowym i społecznym kraju, powracając szerzej do tragicznych i bohaterskich doświadczeń narodu polskiego w czasie hitlerowskiej okupacji, pamięć o których nie może wygasnąć, zwłaszcza w obliczu odradzania się faszystów w NRF i bezpodstawnych oskarżeń rzucanych na Polaków. Obok filmów poświęconych stosunkowi narodu polskiego do Żydów w latach okupacji, bogato reprezentowana będzie tematyka ruchu oporu i walki zbrojnej z hitlerowskim najeźdźcą i jego zbrodnie⁷³.

W tematyce wojennej pokazywano nie tylko zwycięstwo nad faszyzmem, ale podkreślano również przemiany społeczne, które Polska dzięki temu przeszła. Czesław Wiśniewski w cytowanym już referacie, wygłoszonym 13 kwietnia 1969 na naradzie zorganizowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Naczelny Zarząd Kinematografii, Stowarzyszenie Filmowców Polskich i Podstawową Organizację Partyjną przy Przedsiębiorstwie Realizatorów Filmowych, mówił, że powinny pojawić się filmy „piętnujące zbrodnie ludobójców hitlerowskich”, trzeba pokazać „prawdę o mordowanych Polakach i bestialstwach faszystów, które na ziemiach polskich osiągnęły poziom nigdzie nie spotykany”⁷⁴. Wskazywał, że potrzeba filmu o majorze Hubalu,

⁷² AFN A-540, poz. 3, k. 27.

⁷³ Tamże, k. 28.

⁷⁴ Czesław Wiśniewski, *O nowy kształt...*, s. VIII.

a przede wszystkim o współpracy polskich i radzieckich partyzantów (trwały już prace nad *Dniem oczyszczenia* Jerzego Passendorfera). Wiśniewski wskazał również na konieczność podkreślenia roli PPR w walce z okupantem, zwłaszcza w kontekście XXV-lecia PRL⁷⁵. O zaniedbaniu oskarżano nie tylko kino fabularne. W 1968 roku, na fali krytyki, skrytykowano również Wytwórnię Filmów Dokumentalnych. Zadawano pytania, dlaczego pewne filmy nie powstały wcześniej. Pisano wręcz, że obecnie filmy te powstają „w wyniku interwencji społecznej”⁷⁶. Co ciekawe, powyższe tematy były przecież wielokrotnie podejmowane przez kino w ciągu całej dekady. Ale rytualna powtarzalność tych postulatów nie może dziwić. Stanowiła przecież istotny element ówczesnej mowy magicznej. Co więcej, uważano, że dotychczasowe filmy nie zawsze spełniały oczekiwania władz i widzów, ale wszystko, co w polskim kinie wojennym udało się zrobić, jest zasługą ludzi wytyczających linię programową, niepowodzenia obciążają filmowców, którzy nie są w stanie zrozumieć prawdziwego sensu polityki programowej, a tym bardziej jej zrealizować⁷⁷. Takie słowa nie mogły dziwić po atakach na filmowców w roku 1968⁷⁸.

Jeszcze w 1969 roku planowano, że w latach 1971-1972 filmy wojenno-okupacyjne będą stanowiły 65% produkcji wobec 12% tematyki współczesnej czy 23% rozrywkowej, uznając to za tendencję niekorzystną (jednak już w pracach literackich tematyka współczesna stanowiła 55%, a wojenno-okupacyjna 16)⁷⁹. Wstrzymano więc niektóre decyzje o skierowaniu filmu do produkcji. Ale nie to było powodem, że początek lat 70. przyniósł drastyczne wręcz ograniczenie, w porównaniu z końcówką poprzedniej dekady, filmów o tematyce wojennej.

Sytuacja ta miała źródło w przemianach pokoleniowych wśród twórców i odbiorców, ale był to także wynik odmiennej polityki programowej ekipy Edwarda Gierka. Nie bez znaczenia była także sytuacja w polityce zagranicznej. Rok 1970 przyniósł układ z Republiką Federalną Niemiec, która uznała granicę na Odrze i Nysie Łużyckiej. Zmienił się oficjalny sposób postrzegania Niemców. W związku z wpisaniem w 1976 roku do Konstytucji przyjaźnią ze Związkiem Radzieckim, ukazywano ją już nie tyle przez wojenną przeszłość, ale współdziałanie w teraźniejszości. Polityczne znaczenie filmów o II wojnie światowej nie zniknęło całkowicie, ale nie osiągnęło już takiego poziomu jak w latach 60.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ J.G. [Janusz Gazda], „V-2”. „Polacy na frontach II wojny światowej”, „Ekran” 1969 nr 7, s. 21.

⁷⁷ Ryszard Koniczek, *Film wojenny a współczesność*, „Kino” 1970, nr 10, s. 31.

⁷⁸ Edward Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 226 i n.; Ryszard Koniczek, *Kryzys w kinematografii i Marzec 1968*, „Powiększenie” 1991, nr 1-2, passim.

⁷⁹ *Narada w NZK 13.X.1969...*, k. 3.

4.

W grze o pamięć społeczeństwa biorą udział „podmioty pamięci”. Według Marka Ziółkowskiego, jednym z nich są

instytucje należące do systemu władzy państwowej, centralnej i lokalnej – a więc rząd, administracja, partie polityczne [...], państwowe instytucje oświatowe i wychowawcze, instytucje wymiaru sprawiedliwości, ale także te stowarzyszenia, wydawnictwa i środki masowego przekazu, które są kontrolowane od góry, pełniąc znaną z niedawnej przeszłości rolę „pasa transmisyjnego do mas”⁸⁰.

Drugim ze wspomnianych podmiotów są instytucje społeczeństwa obywatelskiego, spontaniczne stowarzyszenia, których aktywność ma charakter pozapaństwowy, ale które wywierają nacisk na państwo⁸¹. Trzecim – mającym wielkie znaczenie dla pamięci prywatnej – są „aktorzy niezinstytucjonalizowani – kręgi znajomych, niesformalizowane grupy, rodziny, czyli świat codziennych podstawowych spontanicznych interakcji, związków i wspólnot”⁸². W społeczeństwie autorytarnym szczególnie znaczącą rolę odgrywa pamięć oficjalna, na którą największy wpływ ma pierwszy z podmiotów. To on również decyduje o treściach i formie pamięci „upowszechnionej”, którą tworzą teksty o charakterze zarówno edukacyjnym (literatura piękna i popularnonaukowa, publicystyka, filmy fabularne i dokumentalne, podręczniki, przekazy w mediach masowych), jak i perswazyjnym (dyskurs polityczny, teksty propagandowe, święta państwowe itd.)⁸³.

Używając nieco innych pojęć, można powiedzieć, że fundamentalną rolę w kreowaniu społecznego obrazu przeszłości odgrywają „aktorzy pamięci”⁸⁴, a więc organizacje i instytucje, które wpływają na tworzenie tego obrazu i jego interpretacji. Mogą w tym uczestniczyć różni członkowie społeczności, w tym historycy, publicyści i artyści, ale szczególne znaczenie mają „grupy pamięci”. Podstawą ich powstania „jest środowisko, które łączą wspólne doświadczenie historyczne oraz ukształtowany pod jego wpływem sposób postrzegania przeszłości, często również wspólne potrzeby i interesy”⁸⁵. W odniesieniu do kina kreującego wizerunki II wojny światowej do

⁸⁰ Marek Ziółkowski, *Pamięć i zapomnienie. Trupy w szafie polskiej zbiorowej pamięci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2001, nr 3-4, s. 5.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże, s. 6.

⁸³ Barbara Szacka, *Transformacja społeczna a świadomość historyczna*, mps 1996, s. 3. Podają za: Andrzej Paczkowski, *Peierelowska przeszłość w pamięci społecznej, historiografii i polityce*, [w:] tegoż, *Od sfalszowanego zwycięstwa do prawdziwej klęski. Szkice do portretu PRL*, Kraków 1999, s. 208.

⁸⁴ Por. Zofia Wóycicka, *Przerwana załoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Warszawa 2009, s. 18. Autorka zauważa, że do tych pojęć odwołuje się sporo prac poświęconych pamięci zarówno I, jak i II wojny światowej.

⁸⁵ Tamże.

aktorów pamięci zaliczać będzie się instytucje państwowe mające wpływ na kinematografię, na przykład Naczelny Zarząd Kinematografii, cenzurę, Wydział Kultury KC PZPR czy też wojsko, za „grupę pamięci” można uznać środowisko „partyzantów”, które starało się wpływać na wizerunek wojny także w filmach.

Określenie „partyzanci” pojawiło się w 1962 roku, użyte przez Radio Wolna Europa. Nawiązywało ono do kombatanckiej przeszłości jej najważniejszych reprezentantów, którzy w czasie wojny walczyli w lewicowej partyzantce. Ta nieformalna grupa była zorganizowana wokół generała Mieczysława Mocзара, lidera nacjonalistycznego i antysemickiego skrzydła partii, w latach 1964-1968 ministra spraw wewnętrznych, a co być może jeszcze ważniejsze – od 1964 do 1972 roku prezesa Związku Bojowników o Wolność i Demokrację. Ich działalność można rozpatrywać w kontekście walki o władzę i rozgrywek wewnątrzpartyjnych. Wielu historyków podkreśla ich słabość programową, brak na przykład zainteresowania sprawami ekonomicznymi. Najważniejszą ideologiczną przestrzenią ich działania była próba oddziaływania na świadomość społeczną. W tym celu nawiązywali do narodowej przeszłości i proponowali jej właściwą według nich interpretację. Starali się stworzyć kanon wiedzy o II wojnie światowej, negatywnie oceniając i atakując wersje, które się od niego w jakikolwiek sposób różniły, czego najgłośniejszym przykładem była sprawa haseł w *Encyklopedii powszechnej*⁸⁶.

Fundamentem swojej wizji uczynili „wyjątkową ofiarność i wysiłek Polaków w czasie minionej wojny”⁸⁷, choć odwoływali się również do dalszej przeszłości, wskazując na tradycję polskiego wysiłku zbrojnego. Próbowali wykreować nowy narodowy patriotyzm. Do najważniejszych cech charakterystycznego dla „partyzantów” wyobrażenia II wojny światowej należą: obarczanie całkowitą winą za wybuch konfliktu Niemiec (co przenosiło się także na współczesne relacje z Republiką Federalną Niemiec), nieustannie podkreślana rola Armii Czerwonej w zwycięstwie nad nazizmem, wysoka ocena Wojska Polskiego, uformowanego na terenie Związku Radzieckiego, ale też szczególny nacisk położony na działalność partyzantki w Polsce, przede wszystkim Armii i Gwardii Ludowej⁸⁸.

Idee „partyzantów” trudno uznać jedynie za efekt propagandy politycznej. Według Andrzeja Friszkego, i wypada się z tym zgodzić, działania i poglądy „partyzantów”,

⁸⁶ Zob. Tadeusz P. Rutkowski, *Adam Bromberg i „encyklopedyści”. Kartka z dziejów inteligencji w PRL*, Warszawa 2010, rozdz. III.

⁸⁷ Krzysztof Lesiakowski, *„Partyzanci” wobec dziejów Polski w czasie II wojny światowej*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. Sławomir N. Nowinowski, Jan Pomorski i Rafał Stobiecki, Łódź 2008, s. 202.

⁸⁸ Tamże, s. 203-208.

choć rzecz jasna nie wszystkie, miały społeczne podłoże i gotowe formuły ideowe⁸⁹. Ma to duże znaczenie także dla kina nowej pamięci. Nawet jeśli „partyzanci” jako grupa nacisku, czy w innym kontekście – grupa pamięci, wywierali mniejszy lub większy – nie zawsze oficjalny – wpływ na kinematografię, to przecież prezentowane przez nich poglądy znajdowały oddźwięk wśród publiczności. Nie było tak, że polscy widzowie odrzucali przekonania o konieczności upamiętnienia zwycięstwa, niechęć do Niemców, kult munduru czy wreszcie mniej lub bardziej wyraźnie artykułowany antysemityzm.

Według „partyzantów” sens patriotyzmu, narodu, historii nie mogą być pytaniami rozpoczynającymi debatę, ale muszą być przyjmowane jako aksjomaty. Występowali więc przeciwko grupie „szyderców i prześmiewców”. Określali tak ludzi kultury, m.in. Andrzeja Wajdę i Andrzeja Munka, którzy w swoich dziełach podejmowali problem narodowych mitologii i według nich demoralizowali młodzież. Nic więc dziwnego, że odrzucone musiały zostać nie tylko te filmy Andrzeja Wajdy, które rozgrywały się podczas II wojny światowej, ale i *Popioły*. Filmy „szyderców” nie miały potencjału dydaktycznego, nie pomagały wychować młodego człowieka, którego edukacja nie miała polegać na zdobyciu umiejętności zadawania pytań, ale rekonstruowania odpowiedzi z danych wcześniej elementów. Tymczasem „partyzanci” mieli nadzieję, że dzięki tekstom kultury uda im się ukształtować pokolenie, wchodzące w dorosłe życie w latach 60., dla którego wojna była już tylko przeszłością i nie stanowiła podstawowego punktu odniesienia.

Ideologia „partyzantów” nie przybrała formy jednoznacznego manifestu politycznego. Ich poglądy na temat wojny są zawarte w wielu książkach, tekstach publicystycznych, przedstawieniach teatralnych, piosenkach, można odczytać je również zarówno w filmach, jak i recenzjach oraz opiniach dyskutantów w czasie posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy oraz Komisji Kolaudacyjnych. „Partyzanci” zyskali wpływy w prasie, o czym należy pamiętać, czytając na przykład recenzje filmowe. W strefie ich wpływów pozostawały takie pisma, jak „Żołnierz Wolności”, „Słowo Powszechne”, „Stolica”, „Prawo i Życie”, „Nowa Kultura” i „Kultura”⁹⁰. Za pisarzy sympatyzujących z tą formacją uważano Romana Bratnego, Wojciecha Żukrowskiego i Jana Dobraczyńskiego. Dwaj pierwsi byli związani z kinem jako autorzy scenariuszy oraz pierwowzorów literackich filmów. Do najważniejszych książek należały: *Ludzie, fakty, refleksje* (1961)⁹¹, która stanowiła zapis rozmów z Mieczysławem Moczarem i ludźmi

⁸⁹ Andrzej Friszke, *Przystosowanie i opór...*, s. 132.

⁹⁰ Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski...*, s. 302.

⁹¹ *Ludzie, fakty, refleksje*, rozmowy przeprowadzili i opracowali Walery Namietkiewicz i Bohdan Rostropowicz, Warszawa 1961.

z jego kręgu, *Barwy walki* samego Moczara oraz publikacje pułkownika Zbigniewa Załuskiego, zwłaszcza wydane w roku 1962 *Siedem polskich grzechów głównych*⁹² oraz o rok wcześniejsza *Przepustka do historii*.



Potem nastąpi cisza, reż. Janusz Morgenstern

Na zdjęciu: Zbigniew Załuski, Janusz Morgenstern, Jerzy Wójcick (trochę zastonięty)

Książki Załuskiego, przekonująco i przystępnie napisane, prezentowały nowe wyobrażenie historii, polskiego w niej udziału, wzór Polaka⁹³. Czy można jednak uznać go jednoznacznie za ideologa „partyzantów”? Nie jest to aż takie oczywiste. Nie utożsamiał się choćby z antysemickimi poglądami charakterystycznymi dla tej formacji, wyróżniał się intelektualnie⁹⁴. Z całą pewnością wszakże stał się jednym z najważniejszych patronów kina nowej pamięci. Chętnie się na temat filmu wypo-

⁹² W 1962 odbyła się na łamach prasy poświęcona jej dyskusja. Środowisko „partyzantów” przyjęło je znakomicie, w innych odbiorcach wzbudzały uczucia jeśli nie niechętnie, to przynajmniej mieszane. Co ciekawe, Władysław Gomułka nie przyjął książki Załuskiego entuzjastycznie, zresztą prawdopodobnie znał ją tylko z relacji. Niemniej było to wprowadzenie w strategię legitymizacyjną władzy elementów nacjonalistycznych. Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 292-293.

⁹³ Por. Łukasz Polniak, *Patriotyzm wojskowy...*, Warszawa 2011, s. 210-225.

⁹⁴ Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm...*, s. 298.

wiadał. Jego nazwisko i poglądy przywoływano w czasie kolaudacji, brał w nich zresztą udział, i w recenzjach. Był też bezpośrednio związany z kinematografią – jako konsultant filmów fabularnych i dokumentalnych oraz autor scenariuszy i komentarzy do kilku dokumentów, jak również współautor scenariusza (razem z Walentynem Jeżowem) *Legendy Sylwestra Chęcińskiego*.

W *Ludziach, faktach, refleksjach* już sam wstęp jednoznacznie wskazywał, jak należy postrzegać i rozumieć wojnę: jako „czas tragicznej, ale jednocześnie przyspieszonej edukacji politycznej całych narodów”, a z jej doświadczeń wynika „wiele istotnych dla dni dzisiejszych doświadczeń politycznych”⁹⁵. Wojna nie miała być zatem jedynie zamkniętym fragmentem historii, ale ważnym elementem współczesności. Nie chodziło przy tym – a w każdym razie nie przede wszystkim – o pamięć jednostkową, ale zbiorową, i to też specyficznie postrzeganą.

Wojna była traktowana jako „wielki uniwersytet wiedzy politycznej i obywatelskiej”, „zdemaskowała fałszywe autorytety i błędne ideologie”, „budowała autorytety nowe” i „wszczepiała szerokim masom nową ideologię”⁹⁶. Zbigniew Załuski, autor tych słów, pisał również:

Literatura o wojnie, pełna prawdziwych i dramatycznych obrazów bitewnego zamętu i tragicznego pojęciowego galimatiasu, opiewa heroizm czasów walki. Brak w niej na ogół spojrzenia w przyszłość, mostów i dróg do pokojowej współczesności, brak – problemu celu i wyniku walki, polityki wojny⁹⁷.

Debata nad wojną, zarówno jej wydarzeniami, jak i skutkami, miała być prowadzona w kontekście polityki i współczesności. Tylko bowiem w tej perspektywie, jak twierdził Załuski, widać prawdziwy sens wojennych wydarzeń. Według niego były one nie tylko tragicznym, choć zwycięskim doświadczeniem dla narodu polskiego, ale również wielką edukacją polityczną, z której należy wywieść wnioski na przyszłość, czyli – z punktu widzenia piszącego – teraźniejszość⁹⁸. Wojna była lekcją dla jednostek i narodów. Pozwoliła dostrzec błędy dawnych ideologii i choćby polskiej polityki przedwojennej, ale też wskazała na nowe autorytety. W swoich książkach, uważanych za jedną z najważniejszych egzemplifikacji poglądów „partyzantów”, Załuski wskazywał, że aby rozprawić o sensie walki zbrojnej i heroizmu, należy zwracać uwagę nie tylko na bezpośrednie, ale i dalekosiężne skutki podejmowanych działań, jak również na kontekst historyczny i polityczny (w partyjnej ocenie polskiego filmu

⁹⁵ *Ludzie, fakty, refleksje...*, s. 5.

⁹⁶ Zbigniew Załuski, *Ziarna na okopie. Finał 1945. Postacie sukcesu*, Warszawa 1970, s. 232-233.

⁹⁷ Tamże, s. 20.

⁹⁸ Zbigniew Załuski, „Jestem za wykorzystaniem w filmie najrozmaitszych elementów”, „Ekran” 1969, nr 35, s. 5.

dokonanej pod koniec lat 50. pisano np. o „kulcie heroizmu jako pozaczasowej cechy charakteru narodowego, oderwanej od konkretnej rzeczywistości historycznej”⁹⁹). Dopiero wówczas można dostrzec sensowność historii. Cierpienie Polaków zostaje wpisane w wyższą logikę dziejów. Odpowiedzi na pytanie o sens cierpienia, walki, należy więc szukać we współczesności.



Barwy walki, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Tadeusz Schmidt, Krzysztof Chamiec

Poglądy „partyzantów” bez trudu można odnaleźć w dominującym filmowym wizerunku II wojny światowej w kinie polskim lat 60., a niekiedy ich działalność i ideologia znajdowały bezpośrednie przełożenie na twórczość filmową¹⁰⁰. Szczególnie wyraźnie widać to w dziełach Jerzego Passendorfera, zwłaszcza *Barwach walki* (1964), zrealizowanych na podstawie książki Mieczysława Moczara¹⁰¹. Była to próba stworzenia popularnego filmu, w którym różne wątki ideologiczne i polityczne

⁹⁹ Ocena programowa polskiego filmu fabularnego...

¹⁰⁰ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 238 i n.

¹⁰¹ W tym samym roku na podstawie książki Moczara powstał również spektakl telewizyjny *Zrzut* w reżyserii Ireneusza Kanickiego.

łączyłyby się w spójną całość: podkreślanie roli partyzantki związanej z partią komunistyczną, ale walczącą w kraju, nieprzychodzącą ze wschodu; zwrócenie uwagi na wspólną walkę żołnierzy Armii Ludowej, Armii Krajowej i Batalionów Chłopskich (z jednoczesnym wykluczeniem Narodowych Sił Zbrojnych), dzięki czemu tworzony był tak ważny dla ówczesnej ideologii motyw jedności narodowej, a z drugiej strony można było spróbować wpisać historię AL w legendę AK, czy raczej przechwycić tę silną w polskiej pamięci narodowej legendę, kreując się tym samym na spadkobiercę polskiej tradycji romantycznej¹⁰². Znaczącym zadaniem filmu było także budowanie wizerunku (a właściwie wizerunków, na co zwraca uwagę Ireneusz Siwiński) Mieczysława Moczara. *Barwy walki* stanowią jeden z najbardziej znaczących przykładów tworzenia nowego rozumienia patriotyzmu i pamięci narodowej.

4.

Jedną z istotnych grup nacisku, zwłaszcza w drugiej połowie lat 60., była armia. Oprócz współczesnych obrazów wojska szczególnie, co zrozumiałe, interesowały ich filmy o II wojnie światowej. W końcu dekady

coraz więcej do powiedzenia na temat sztuki filmowej mieli przedstawiciele Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego oraz Zarządu Głównego ZBoWiD, występujący od pewnego czasu nie tylko w roli jej programodawców, ale i cenzorów. Formułując krytyczne opinie na temat większości wyprodukowanych dotąd filmów podejmujących problematykę wojenną i okupacyjną, coraz donośniej upominali się o obrazy zrealizowane w „duchu zwycięstwa”, a nie „martyrologii i antyheroizmu”. Żądano filmów kreujących nowych bohaterów pozbawionych kompleksów i „okupacyjnego garbu” oraz propagujących wzory rzeczywiście „godne podziwu i naśladownictwa”¹⁰³.

Przedstawiciele Związku Bojowników o Wolność i Demokrację brali udział w posiedzeniach komisji scenariuszowych i kołaudacyjnych, a na ich ingerencje coraz bardziej narzekali filmowcy¹⁰⁴. Zdecydowanie negatywne oceny niektórych filmów, przede wszystkim *Don Gabriela* Ewy i Czesława Petelskich, *Agnieszki 46* Sylwestra Chęcińskiego, *Długiej nocy* (nie weszła na ekrany) Janusza Nasfetera, jak również dokumentu *Byłem kapo* (1964) Tadeusza Jaworskiego, były przedstawiane podczas rozmaitych posiedzeń Związku¹⁰⁵ oraz publikowane w zbawidowskim czasopiśmie

¹⁰² Ireneusz Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą, [w:] *Syndrom konformizmu...* Por. też Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 239-240.

¹⁰³ Ewa Gębicka, „*Obcinanie kantów...*”, s. 53. Pominęto odwołania do literatury.

¹⁰⁴ Por. *Dyskusja (rkps) – notatki J. Pastuszko* [w:] *Jabłonna – marzec 1965 (13, 14.III)*, AFN, sygn. A-208, poz. 14, k. 2 (76). Wypowiedź Zdzisława Skowrońskiego.

¹⁰⁵ Joanna Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej 1949-1969*, Warszawa 2009, s. 268-269.

„Za Wolność i Lud”¹⁰⁶. Co ciekawe, krytyczne głosy kombatantów niekoniecznie były związane z ich dawną przynależnością do formacji militarnych i politycznych. W sprawie *Agnieszki 46* głos zabrał generał Zygmunt Berling, atakując film i stając w obronie weteranów I Armii Wojska Polskiego¹⁰⁷, ale także pułkownik Jan Mazurkiewicz „Radostaw”, znany dowódca Armii Krajowej, należący wówczas do władz ZBoWiD¹⁰⁸.

Postulowany przez środowiska wojskowe i kombatanckie obraz wojny był oczywiście bardzo bliski tezom pułkownika Załuskiego. Generał brygady Władysław Polański, Zastępca Szefa Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego, uznał, że oprócz *Barw walki*, żadne dzieło filmowe nie pozostaje „w stosunku adekwatności do omawianego okresu historii”, a polska sztuka filmowa „przeoczyła wielki dramatyczny temat walki narodu o wyzwolenie narodowe i społeczne”¹⁰⁹. Według generała cechy polskich filmów wojennych to cierpienie, martyrologia i tragizm, brakuje w nich natomiast zwycięstwa. Warto zauważyć, że wypowiedź ta pochodzi z wywiadu udzielonego zaledwie kilka tygodni po marcu 1968 roku. Można uznać ją za jeden z elementów nacisku na środowiska filmowe – bardzo mocno wówczas krytykowane – zwłaszcza że jej autorem była postać w tej grupie nacisku bardzo prominentna. Inna rzecz, że poglądy GZP na temat sposobu prezentowania wojny na ekranie były stałe przez całą dekadę, natomiast pod jej koniec nabrały większej mocy. Generał Polański już podczas Narady w Jabłonie w marcu 1965 roku postulował pokazanie partyzantki „jej powszechności w różnych formach”, aż do Berlina;

podjąć wielki temat: narodziny ludowych sił zbrojnych, pierwsza przysięga, pierwsza bitwa, zetknięcie z ojczyzną, organizatorska rola Partii w kształtowaniu oblicza ideowego ludowej armii, braterstwo broni żołnierza polskiego i radzieckiego, ukazać prawdziwą skalę polskiego wysiłku zbrojnego i wkładu w ostateczne zwycięstwo nad III Rzeszą,

by pokazać „sens walki i sprawiedliwość dążeń”¹¹⁰.

Wojskowi często wypowiadali się, zwłaszcza w drugiej połowie lat 60., na temat możliwości wychowawczych kina i jego wpływu na społeczeństwo. Głosy te, najczę-

¹⁰⁶ Por. Jan Srebrzyński, *Tego rachunku nie podpiszemy*, „Za Wolność i Lud” 1968, nr 8, s. 1, 5; *W sprawie filmu „Don Gabriel”*, „Za Wolność i Lud” 1966, nr 19, s. 7.

¹⁰⁷ Zygmunt Berling, *W sprawie Agnieszki. Dalsza wypowiedź o filmie*, „Za Wolność i Lud” 1965, nr 4, s. 8.

¹⁰⁸ *Stenogram posiedzenia plenarnego ZG ZBoWiD 20 III 1967 r.*, Archiwum Związku Kombatantów Rzeczypospolitej Polskiej i Byłych Więźniów Politycznych w Warszawie, Zarząd Główny, sygn. 1/53, b.p. Cyt. za: Krzysztof Lesiakowski, *Mieczysław Moczar „Mietek”. Biografia polityczna*, Warszawa 1998, s. 282.

¹⁰⁹ Gen. bryg. Władysław Polański, *Polska zwycięzców czy zwyciężonych*, rozm. Michał Gardowski, „Kultura Filmowa” 1968, nr 8, s. 3. Przedruk z: „Ekran” 1968, nr 17, s. 8-9.

¹¹⁰ *Sprawy programowe*, [w:] *Materiały konferencji „Narada w Jabłonie”...*, k. 60-61.

ściej krytyczne, odzwierciedlały stanowisko instytucji, która pozornie miała niewiele wspólnego z kinem, z różnych względów jednak nie mogły być ignorowane. Nie chodziło wszakże jedynie o ogólnikowe wskazówki dla filmowców czy opinie wyrażane na łamach prasy. Przedstawiciele wojska niejednokrotnie chętnie ingerowali w sprawy kinematografii. Już w poprzednim rozdziale wspominałem o roli Wytwórni Filmowej „Czołówka”, która do 1965 roku podlegała Ministerstwu Obrony Narodowej, a produkowała większość filmów dokumentalnych poświęconych II wojnie światowej.

Zresztą było oczywiste, że niektóre filmy bez pomocy armii nie powstaną. Dotyczyło to przede wszystkim filmów batalistycznych, ale także tych wszystkich, przy których potrzebny był chociażby odpowiedni sprzęt. W wielu filmach znajdziemy informację, że powstały one dzięki pomocy bądź przy współpracy z Ministerstwem Obrony Narodowej i Ludowym Wojskiem Polskim. Szczególnie zaangażowany w pracę filmowców był GZP WP. Instytucja ta czuła się niewątpliwie odpowiedzialna za filmowy obraz zarówno wojny, jak i polskiego żołnierza. Jej przedstawiciele brali udział w posiedzeniach komisji scenariuszowych i kolaudacyjnych. Dokonywali ocen związanych z adekwatnością projektów filmowych wobec stanowiska armii (na przykład pułkownik Jerzy Gonczarski przekazał w imieniu GZP gratulacje twórcom *Jarzębiny czerwonej*¹¹¹), ale nie stronili także od wypowiedzi związanych choćby z kwestiami warsztatowymi. Niekiedy na tych spotkaniach pojawiała się całkiem liczna reprezentacja środowisk wojskowych. W czasie kolaudacji *Nieznanego* Witolda Lesiewicza, a więc filmu poświęconego kształtowaniu się i drodze bojowej I Armii Wojska Polskiego, wzięli udział: gen. Władysław Polański, pułkownicy Gonczarski i Praski, minister Jerzy Garstecki¹¹².

Wojsko także ingerowało w proces powstawania filmu w różnych fazach realizacji, na przykład w postprodukcji. Jako przykład niech posłużą *Dokumenty walki 1939-1945* Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka. Nie było to dzieło szczególnie znaczące czy wyróżniające się spośród innych filmów montażowych. Dlatego też zainteresowanie armii jest szczególnie znaczące. Widać także przy tej okazji relacje między grupą nacisku i przedstawicielami środowiska filmowego.

Dokumenty walki miały pierwszą kolaudację 2 czerwca 1967 roku. Wzięli w niej udział m.in. Tadeusz Zaorski, Jan Zbigniew Pastuszko oraz generał Zbigniew Szydłowski, zastępca szefa Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego, i pułkownik L. Szymański z tej samej instytucji. Przedstawiciele GZP zasugerowali skrócenie

¹¹¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 29.IX.69. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Jarzębina czerwona” – reżyserii E. i Cz. Petelskich, AFN sygn. A-344, poz. 469.

¹¹² Stenogram z kolaudacji filmu „Nieznany” Zespołu „Kamera” odbytej dnia 8 sierpnia 1964 r., AFN, sygn. A-216, poz. 31.

fragmentów poświęconych bitwie pod Studziankami, na Monte Cassino i powstaniu warszawskiemu, natomiast rozbudowanie części o walkach o Wał Pomorski i walkach partyzanckich. 30 czerwca poprawiony już film obejrżeli Artur Starewicz z KC, minister Lucjan Motyka oraz Kierownik Biura Prasy KC Stefan Olszowski. W sierpniu Karol Małcużyński poprawił komentarz zgodnie z zaleceniami Biura Prasy. Tekst do konsultacji miał otrzymać jeszcze pułkownik Załuski jako osoba, która cieszyła się pełnym zaufaniem, ale nie było go w kraju. Komentarz przekazano zatem pułkownikowi Wacławowi Strzeleckiemu, który był przedstawicielem Ministerstwa Obrony Narodowej do spraw filmu przy NZK¹¹³, aby skonsultował ze swoimi przełożonymi. Po kolejnych poprawkach 29 sierpnia pokazano film Olszowskiemu, który poczynił jeszcze kilka korekt. We wrześniu nastąpiło przyjęcie filmu przez ministra Zaorskiego i przedstawicieli NZK. Na początku października odbyło się spotkanie, poświęcone ocenie artystycznej, w której brali udział także reprezentanci GZP WP. Ponieważ nie mieli zastrzeżeń, 20 października (według innego dokumentu 8 dni później) film pokazano generałowi Polańskiemu i wyższym wojskowym. Generał przyjął film pozytywnie, *Dokumenty walki* zaatakował jednak Załuski, po czym inne osoby także przedstawiły krytyczne opinie. 17 listopada odbył się pokaz w Głównym Zarządzie Politycznym Wojska Polskiego, w którym wziął udział m.in. jego szef generał Józef Urbanowicz¹¹⁴.

Z kolei w notatce przedłożonej ministrowi kultury i sztuki przez generała Urbanowicza czytamy o nienajlepszej współpracy filmowców z wojskiem (oczywiście za winnych uznaje się filmowców), braku konsultacji, niezapraszaniu ludzi z GZP na pokazy. Według tej wersji na spotkaniu 28 października doszło do bardzo ostrej krytyki, przede wszystkim komentarza, a na spotkaniu u generała Urbanowicza podjęto decyzję, że „charakter błędów jest taki, że rozpowszechnianie filmu w obecnej postaci byłoby politycznie szkodliwe. W tym też duchu GZP WP w dniu 25 listopada 1967 r. przedstawił Ministrowi Obrony Narodowej notatkę służbową”¹¹⁵.

¹¹³ Stanowisko utworzone zgodnie z *Porozumieniem Ministra Obrony Narodowej oraz Ministra Kultury i Sztuki z dnia 23 stycznia 1965 r. w sprawie zasad i warunków współpracy w zakresie produkcji filmowej Wytwórni Filmowej „Czołówka”*, [w:] Wytwórnia Filmowa „Czołówka”. *Organizacja, zakres działania, działalność. Zarządzenie ministra kultury i sztuki oraz obrony narodowej, porozumienie ministrów, schematy organizacyjne, statut, regulamin organizacyjny z aneksem, korespondencja, ocena działalności*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Departament Organizacyjno-Prawny, sygn. 2/119, k. 5.

¹¹⁴ Wanda Wertenstein [Wertenstein], *Notatka dla Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów w sprawie filmu „Dokumenty walki*, [w:] *Filmy dokumentalne. Plany produkcji, scenariusze. Zezwolenia na realizację. Notatki korespondencja 1964-1969*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/4, k. 251.

¹¹⁵ *Notatka służbowa w sprawie filmu reż. J. Bossaka pt. „Dokumenty walki”*, [w:] *Filmy dokumentalne. Plany produkcji...*, k. 256.

Filmowi Bossaka zarzucono niedocenienie partyzantki, brak informacji o roli partii, wywalaniu Czechosłowacji itp., a przede wszystkim „wyolbrzymianie” obrazu niektórych działań zbrojnych,

nie odpowiadający ani faktom historycznym, ani naszej racji politycznej. Odnosi się po obejrzeniu filmu wrażenie, że o naszym wkładzie w II wojnę światową decydowały takie wydarzenia, jak bitwa o Anglię, Monte Cassino, oraz Powstanie Warszawskie. Na tym tle bardzo słabo wyszły bitwy stoczone przez żołnierzy ludowego Wojska Polskiego, a zwłaszcza bitwa pod Lenino, przełamanie Wału Pomorskiego, jak i nasz udział w szturmie Berlina¹¹⁶.

Dokumenty walki Bossaka i Kaźmierczaka nie wyróżniały się specjalnie spośród innych filmów montażowych. Trudno także odnaleźć uzasadnione zarzuty, które można by im postawić, nawet biorąc pod uwagę specyfikę tamtych lat. Przywołuję losy tego filmu, ponieważ pokazują, jak bardzo przedstawiciele wojska angażowali się w produkcję filmową, jak dbali o to, by na ekranie prezentowano akceptowaną przez nich wizję II wojny światowej. Ponadto, widać również, że *Dokumenty walki* stały się pretekstem do zarzucenia filmowcom niewystarczającej współpracy z wojskiem. Zresztą, interwencja okazała się skuteczna. *Dokumenty walki* zostały wstrzymane 31 lipca 1968 roku przez Centralę Wynajmu Filmów na polecenie NZK.

5.

Jednym z ważniejszych politycznych zadań kina wojennego lat 60. było kreowanie wizerunku zgody i jedności narodowej. Rzecz jasna, nie można utożsamiać tego zjawiska jedynie z działaniami władzy. Idea, że Polska jest tylko jedna, była bliska wielu środowiskom, trudno więc potraktować ją jako czysto polityczną. Musiała spotkać się z uznaniem znacznej części widowni. Nie wolno zapominać o ówczesnej nacjonalistycznej legitymizacji władzy, która nawiązywała do tradycji narodowych czy kultury chłopskiej. Taka postawa dawała przynajmniej pretekst, umożliwiała porozumienie ponad klasowymi czy politycznymi podziałami. Szczególnie widoczny jest tu przykład włączenia (się) byłych akowców w życie publiczne, czego jednym z dowodów było ich wstąpienie/przyjęcie do Związku Bojowników o Wolność i Demokrację. W latach 1965-1968 liczba członków tej organizacji wzrosła o ponad 100 tysięcy. Ten przyrost nastąpił w znacznej mierze dzięki dawnym członkom AK oraz Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie.

¹¹⁶ [gen.] Zbigniew Szydłowski, *Notatka służbowa*, [w:] *Filmy dokumentalne. Plany produkcji...*, k. 262.

Wstępując do ZBoWiD-u godzili się na formułę o jednakowej wartości żołnierskiej krwi przelanej za ojczyznę, której towarzyszyło jednak stwierdzenie o jedynej słuszności politycznych racji podziemia komunistycznego oraz potępienie dowództwa AK. Wejście w struktury ZBoWiD-u było więc swego rodzaju zdradą dawnych sztandarów, przyzwoleniem na potępienie zabitych, zmarłych i nadal żyjących dowódców. W zamian dawni kombatanci AK otrzymali szansę upamiętniania i dokumentowania swych wojennych dokonań, a także – wprawdzie reglamentowanego – oddziaływania na społeczeństwo¹¹⁷.

Andrzej Friszke wskazuje na jeszcze jeden niebagatelny argument, który towarzyszył zmaganiom postaw oporu z postawami przystosowania. Partyzanci ze wszystkich formacji byli przekonani, że mają jeszcze coś do zrobienia, że do tej pory ich zasługi nie zostały odpowiednio docenione, a ich potencjał właściwie wykorzystany¹¹⁸. Ponadto, o czym również pisał Friszke, wspólnota wojennych doświadczeń była na tyle silna, że po odwilży 1956 roku na Lubelszczyźnie, a zjawisko to można zauważyć również w innych częściach Polski, przedstawiciele różnych formacji razem podejmowali działania popierające politykę Gomułki i wyrażające sprzeciw wobec partyjnym konserwatystom¹¹⁹.

Wiele z tych założeń nie było niczym nowym. W styczniu 1957 roku Biuro Polityczne PZPR wydało uchwałę, zgodnie z którą miano promować wspólną walkę Armii Ludowej, Gwardii Ludowej, Batalionów Chłopskich, Armii Krajowej oraz nagradzać kombatantów¹²⁰. Jak zauważa Marcin Zaremba, już wówczas Władysław Gomułka mógł brać pod uwagę strategię wskazującą na rolę w wyzwoleniu Polski nie tylko Armii Czerwonej i Wojska Polskiego, które razem z nią przyszło ze Wschodu, ale także Polskiej Partii Robotniczej i środowisk krajowych. Wówczas do tego nie doszło, ale widać, że nie można łączyć tych idei tylko ze środowiskiem „partyzantów”, aczkolwiek znalazły się one wśród najbardziej nośnych haseł, które głosili.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kwestię walk frakcyjnych w środowisku władzy. Z jednej strony zazwyczaj pisze się o konflikcie między moczarowcami i stronnictwem Gomułki. Z drugiej jednak, wydaje się, że działalność Mieczysława Moczara musiała być przynajmniej w jakimś stopniu akceptowana przez Gomułkę¹²¹. Wynika to zarówno z wypowiedzi pierwszego sekretarza KC, jak i z faktu, że Moczar

¹¹⁷ Andrzej Friszke, *Przystosowanie i opór. Rozważania nad postawami społecznymi 1956-1970*, [w:] tegoż, *Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Warszawa 2007, s. 133.

¹¹⁸ Tamże, s. 131.

¹¹⁹ Tamże, s. 131-132.

¹²⁰ Zob. Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm...*, s. 290. Zaremba wskazuje także na przykład, który Gomułka mógł czerpać z działań Josipa Broza Tity. Filmy partyzanckie stały się towarem eksportowym kinematografii jugosławińskiej, ale miały znaczenie przede wszystkim lokalne, służąc legitymizacji władzy Tity, pokazując, że kraj zawdzięcza wyzwolenie właśnie działaniom partyzanckim, a nie radzieckiej pomocy.

¹²¹ Tamże, s. 289-290.

w ogóle mógł działać. Wiele też „partyzantów” Gomułce, który chciał zmanifestować odrębność „polskiej drogi”, musiało odpowiadać. Mogło to być wygodne, że dość istotne dla niego tezy są głoszone przez „frakcję”, a nie przez niego osobiście. Dodatkowym argumentem może być postać Stanisława Trepczyńskiego, który był jednocześnie człowiekiem Gomułki – pełnił funkcję kierownika kancelarii sekretariatu KC PZPR – i Moczara (Mieczysław Rakowski nazywał go wręcz giermkim tego ostatniego¹²²).

Filmy wojenne zacierają różnice między Polakami i odnoszą ten stan do współczesności. „Fajne chłopaki. Szkoda, że nie idą z nami”, mówi w *Barwach walki* przedstawiciel partyzantki lewicowej w odniesieniu do żołnierzy z Armii Krajowej. Kiedy w filmie tym z ust akowca pada pytanie o działania Sowieców, alowiec odpowiada, że jedynym wrogiem są Niemcy. Jedną z najwyższej postawionych wartości jest patriotyzm, rozumiany jako umiejętność odrzucenia własnych sentymentów i resentymentów na rzecz wyższych racji. Warto jednak zauważyć, że te relacje między AK i AL, nie tylko w *Barwach walki*, wcale nie są ukazane w sposób jednoznaczny.



Barwy walki, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Krzysztof Chamiec, Tadeusz Schmidt

Dla polityki Mieczysława Moczara sprawa włączenia akowców w nurt kombatancki była bardzo ważna, chciał dzięki temu wzmocnić swój kapitał polityczny. Podczas kolaudacji *Barw...* Wincenty Kraśko i Jan Alfred Szczepański podkreślali, że

¹²² Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1967-1968*, Warszawa 1999, s. 381.

najważniejszy wymiar filmu jest właśnie natury politycznej¹²³. Ten ostatni mówił, jakkolwiek nie można było odciąć się od „takich zjawisk jak NSZ”, to koniecznym akcentem było ukazanie, że mimo istniejącego rozwarstwienia politycznego, wszyscy wspólnie walczą z Niemcami, a prędzej czy później drogi różnych formacji – jak można rozumieć, także w powojennej rzeczywistości – połączą się. Do tej kwestii nawiązał Stanisław Trepczyński, według którego zakończenie filmu idzie zbyt daleko: „właśnie tego pedafu politycznego nie można tak dociskać”¹²⁴, ponieważ sprawy nie potoczyły się później w tak jasny i oczywisty sposób. Z kolei Wincenty Kraśko uważał, że jakkolwiek dla niektórych osób ta scena może mieć nieco inny sens, to warto pamiętać, że po 20 latach mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją, a więc jedności narodowej¹²⁵. Zakończenia bronił też Czesław Petelski, zaznaczając, że Kraśko ma rację pod względem politycznym. Trepczyński dodawał, że widz sam powinien sobie dopowiedzieć, dlaczego wówczas bohaterowie z różnych formacji nie mogli się zejść. W tej scenie zawarta jest „krytyka czasów”, które nie pozwoliły im na to, aby się zejść, „oskarżenie logiki historii”¹²⁶.

Do tej części dyskusji odniósł się Jerzy Passendorfer¹²⁷. Zaznaczył, że to właściwa pointa tego filmu, mająca przy tym przede wszystkim charakter pedagogiczny. „Ludzie ci – mówił reżyser – mieli za sobą doświadczenie wspólnej walki, wspólnych kontaktów i przekonali się, że zarówno jedni jak i drudzy są Polakami i dlatego ten końcowy akcent jest celowy”¹²⁸. Ponadto, mówi Passendorfer, jesteśmy 20 lat mądrzejsi. Mądrzejszy o te lata – oraz o lekturę wielu ówczesnych tekstów kultury – widz nie powinien mieć kłopotu z odczytaniem *Barw walki* w sposób założony przez jego twórców i patronów. Co ciekawe, w nakręconym na początku dekady *Roku pierwszym* Witolda Lesiewicza konflikt postaw między akowcami i komunistycznym sierżantem jest nie do rozstrzygnięcia. Obie strony się zacietrzewiają, obie popełniają błędy, rozwija się dramat nieufności, jak wówczas pisano, ale nawet jeśli część winy spada na sierżanta Otrynę, racja polityczna po jego stronie jest niepodważalna.

W *Barwach walki* w dalszym ciągu dominuje negatywna ocena dowództwa AK, które wydaje bezsensowne rozkazy swoim żołnierzom. Przecież ci być może chętnie by się przyłączyli do kolegów, z którymi razem walczyli przeciw wspólnemu wrogowi

¹²³ *Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmu pt. Barwy walki w dniu 3.XII.1964 r.*, AFN, sygn. A-216, poz. 39, k. 1, 10.

¹²⁴ Tamże, k. 6.

¹²⁵ Tamże, k. 10.

¹²⁶ Tamże, k. 14.

¹²⁷ Piszząc o wizerunku akowców w filmach Passendorfera, trzeba wspomnieć zrealizowany w roku 1960 *Powrót*. Por. Tadeusz Lubelski, *Legenda Morza Sargassa*, [w:] tegoż, *Historia niebyta kina PRL*, Kraków 2012, s. 103-104.

¹²⁸ *Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmu pt. Barwy walki...*, k. 12.

(podobny wątek znajdzie się kilka lat później w *Dniu oczyszczenia* tegoż Passendorfera¹²⁹). Partyzanci z AK są ukazani jako dobrzy Polacy, patrioci, ale błędzący politycznie, przede wszystkim pod wpływem rozkazów z dowództwa. Widać to dobrze w czasie pierwszej rozmowy „Kołacza” z „Klingą”. Współdziałanie z Armią Ludową odbywa się więc na poziomie oddziału. Warto też zauważyć, że podczas spotkania Kołacza i Klingi, w rozmowach alowskiego dowódcy z kapitanem AK, racja, przewaga militarna i moralna, zawsze jest po stronie ludzi z Armii Ludowej. Tak zresztą można też rozumieć zakończenie filmu. Kiedy jest taka konieczność, partyzanci z obu oddziałów walczą wspólnie, ale w końcu filmu – oddawszy sobie honory – muszą pójść każdy w swoją stronę. Wspomniane już słowa jednego z dowódców alowskiego oddziału: „Fajne chłopak, szkoda, że nie idą z nami”, mogą sugerować wspólną, co prawda dopiero po wielu latach, przyszłość, ale też przekonanie czy żal, że ci fajni chłopcy nie przyłączają się do tych, którzy mają rację. Słuszność dziejowa, ale i racja moralna są jednoznacznie po stronie Armii Ludowej. W końcowej scenie, kiedy oglądamy odchodzących żołnierzy AK i żegnających ich alowców, słyszymy *Marsz Gwardii Ludowej (My ze spalonych wsi)*. Ten muzyczny motyw nie tylko wskazuje na głównych bohaterów filmu, ale wyraźnie to właśnie im przyznaje słuszność co do decyzji politycznych, moralnych i militarnych. Jeśli więc nawet *Barwy walki* są filmem o pojednaniu różnych formacji walczących w kraju, to dokonuje się ono na warunkach jednej ze stron.

Dodajmy, że z kolei w czołówce *Kierunku Berlin* rozbrzmiewają *Oka* oraz *Marsz Pierwszego Korpusu*, który towarzyszy także końcowym scenom *Ostatnich dni*, rozgrywających się w zdobytym Berlinie, już po kapitulacji. O ile zatem początek tego filmu, przez ukazanie różnych teatrów wojny i walczących tam oddziałów polskich, mógłby wskazywać na uznanie wysiłku tych formacji, to jednak zakończenie wskazuje jednoznacznie, kto odniósł największe zwycięstwo, kto zdobył Berlin¹³⁰.

Siwiński analizuje napis, który pojawia się w czołówce *Barw walki*:

W wielu okupowanych krajach od dawna działają ogniska ruchu oporu. Na terenie Polski walczą oddziały Armii Ludowej stworzone przez Polską Partię Robotniczą, oraz oddziały Armii Krajowej i Batalionów Chłopskich. Film przedstawia fragment walk partyzanckich na terenie Kielecczyny w lecie 1944 roku.

¹²⁹ Omawiam ten film w przedostatnim rozdziale.

¹³⁰ Piosenki te miały nie tylko charakter ilustracyjny i repetycyjny. W *Roku pierwszym* dzięki piosenkom sierżant Otryna potrafi zidentyfikować tożsamość grupy milicjantów, ich związki z Armią Krajową. Nie potrafią zaśpiewać *Czerwonego sztandaru*, ani *Cześć wam panowie magnaci*, ale wstają i z przejęciem śpiewają *Hej, chłopcy, bagnet na broń*.

Informacja ta, zauważa Siwiński, nie kłamie, ale starannie dobiera „prawdy”. Wprowadza elementy nieokreślone i upraszczające, na przykład ignorując proporcje między poszczególnymi siłami i podkreślając, że tylko Armia Ludowa miała polityczną reprezentację, a „BCh i AK działają jako siły jak gdyby niezależne, pozbawione swego politycznego zaplecza”¹³¹. Celem takiej prezentacji świata przedstawionego jest stworzenie wizji „»ruchu oporu latem 1944 roku« na zasadzie *pars pro toto* (tj. za pośrednictwem wiarygodnego i dokumentalnego obrazu fragmentu działań partyzanckich)”¹³². Dzięki odpowiedniej organizacji fabuły, konstrukcji bohaterów, jak również konstrukcji poszczególnych scen film służy bez wątpienia przedstawieniu politycznej racji jednej ze stron. Warto dodać, że dotyczy to również idei „zgody narodowej”, którą przecież odbieramy z określonego punktu widzenia.

Nie bez przyczyny mimo sukcesu *Barw walki* film partyzancki w latach 60. nie był zbyt licznie reprezentowany (można wskazać na *Dzień oczyszczenia* Passendorfera, fragmenty trzeciej części *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Tadeusza Chmielewskiego, na dwa filmy Janusza Nasfetera: *Rannego w lesie* i *Weekend z dziewczyną; Na melinę* Stanisława Różewicza szybko trafiło na półkę)¹³³. Taka sytuacja nie powinna dziwić. W gruncie rzeczy bowiem filmy batalistyczne, kino partyzanckie, nie wchodzi nazbyt wyraźnie w niuansy relacji między poszczególnymi formacjami polskimi czasów wojny. Żeby tak uczynić, musiałyby skoncentrować się na sprawach rozgrywek politycznych, a więc podziałów, różnic, tymczasem w polu widzenia zawsze pozostawała wspólnota. Musiałyby wreszcie odnieść się do rzeczywistości zawierającej te elementy, o których mówić nie chciano.

Przedstawienie wysiłku zbrojnego ostatnich lat wojny jako powszechnego zrywu narodowego miało służyć integracji. Uwikłanie się w problematykę konfliktów politycznych walki podziemnej tego okresu stanowiłoby zaś o polaryzacji współczesnych stanowisk. Stąd też w nurcie nawykowo kojarzonym z propagandą „partyzancką” narracja o „chłopcach z lasu” zajmuje miejsce skromniejsze, niż można było oczekiwać. Ostrożność w ferowaniu historycznych wyroków rzuca się w oczy, zwłaszcza wtedy, gdy kamera odnajduje się w roku Jałty i wcześniejszym od szturm Berlina¹³⁴.

Niewielką liczbę filmów partyzanckich można też tłumaczyć w inny sposób. Był to jeden z modeli doświadczenia wojennego późniejszych działaczy komunistycz-

¹³¹ Ireneusz Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą..., s. 139.

¹³² Tamże.

¹³³ Por. Mariusz Guzek, *Jak w Polsce umierało kino partyzanckie? Przypadek filmu Wiktora Turowa Przeprawa (1988)*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 102-103.

¹³⁴ Rafał Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994, s. 38.

nych, drugi reprezentowały filmy poświęcone losom żołnierzy armii, która przyszła ze Wschodu¹³⁵. Filmy partyzanckie nikną – zanim się na dobre pojawiły – w momencie, kiedy większy wpływ na kinematografię zyskuje armia. Kiedy więc mowa o motywie wspólnoty, można również zastanowić się nad potencjalnymi napięciami między dwoma „grupami pamięci”, a więc „partyzantami” i armią. W filmach wszakże starano się ukazywać te formacje jako równorzędne. Przykładem jest postać kaprała Wojciecha Naroga z dylogii Passendorfera, a więc w jakimś sensie też „Eleganta” z *Barw...* – partyzanta, który staje się członkiem regularnej armii, przyłącza się do tych, którzy w szynelach przyszli ze Wschodu. Obie grupy łączyła też na przykład postać Zbigniewa Zafuskiego, uznawanego przez jednych i drugich.

Zgoda narodowa, konieczność wspólnej walki z wrogiem, kwestia rozumienia polskości jako pojęcia obejmującego bohaterów o odmiennych kolejach losu i poglądach pojawia się także w *Potem nastąpi cisza* (1965) Janusza Morgensterna. To chyba najważniejszy film mówiący o spotkaniach ludzi związanych z różnymi formacjami politycznymi i wojskowymi. Powstał na podstawie powieści Zbigniewa Safjana, który w latach 1944-1945 był oficerem II Armii Wojska Polskiego. W jednym oddziale są ludzie, którzy przyszli ze wschodu, do Sielc dotarli z Sybiru, a potem przeszli przez Lenino (Kolski), walczyli w Armii Ludowej (Świętowiec) oraz Armii Krajowej (Olewicz). Warto zwrócić uwagę na wypowiedź Stanisława Trepczyńskiego, który brał udział także w kolaudacji filmu Passendorfera: „To jest epeopea o trudnych dniach ostatniego okresu wojny, w których spotykały się wszystkie wartości na tle rodzenia się Polski Ludowej”¹³⁶. *Potem nastąpi cisza* traktowano jako swoistą kontynuację tematyki *Barw walki*¹³⁷. Między tymi filmami jest jednak zasadnicza różnica, która polega na odmiennym podejściu do poszczególnych poglądów i bohaterów. W filmie Morgensterna nie ma słuszności przypisanej jednej ze stron. Oczywiście, nie ma też mowy o podważaniu fundamentów założycielskich państwa, jak Manifestu PKWN¹³⁸ czy też reformy rolnej. Głos jednak zostaje przyznany zarówno Kolskiemu, jak i Olewiczowi.

¹³⁵ Dziękuję Krzysztofowi Kornackiemu za zwrócenie na to mojej uwagi.

¹³⁶ *Posiedzenie Komisji Kolaudacyjnej w dn. 12.XI.1965 r. Film „Potem nastąpi cisza” Zespół Syrena*, Stenogram, AFN, sygn. A-216, poz. 71, k. 3.

¹³⁷ Stanisław Janicki, *I co dalej?*, „Film” 1968, nr 18, s. 6.

¹³⁸ Manifest PKWN pojawia się w kilku filmach. Zostaje na przykład odczytany w *Roku pierwszym* Witolda Lesiewicza (w ujęciu tym kompozycja kadru wyraźnie nawiązuje do kina socrealistycznego), natomiast w *Barwach walki* jest może potraktowany, jak pisze Siwiński, marginalnie, co istotne – jako tekst z zewnątrz, mówiąc wprost – przywieziony przez Rosjanina, ale jednak stanowi nawiązanie do mitu założycielskiego Polski Ludowej. Por. Ireneusz Siwiński, *„Barwy walki”...*, s. 139.



Potem nastąpi cisza, reż. Janusz Morgenstern
Na zdjęciu: Damian Damięcki, Marek Perepeczko, Barbara Sottysik

Marek Kolski, idąc razem z armią Berlinga na zachód, trafia do swojego rodzinnego miasteczka. Odwiedza dawnych przyjaciół (maszerująca armia radziecka nie budzi entuzjazmu, raczej niepokój jednej z dziewczyn), mówi, że jego rodzice zmarli na zesłaniu w ZSRR. „A ty wstąpiłeś do tej armii?”, pyta kolega, który walczył w szeregach Armii Krajowej. I dodaje: „Przymiotnik ‘polski’ stał się ostatnio bardzo elastyczny”. „Z tej samej budy co my. Taki sam jak my. Nie zabieram mu jego Lenino, ale my też walczyliśmy. Cztery lata.” W żadnym innym filmie lat 60. nie ma tak gorzkiej samoświadomości i rozgoryczenia akowskiej młodzieży. Na końcu Kolski i Olewicz, których wydawało się wszystko różnić, polegają w jednej bitwie. I zostaną razem wpisani na listę strat. To komentarz do sytuacji Polski po wojnie, pasujący jednocześnie do wykładni obowiązującej w latach 60. Porozumienie między Polakami, choć niełatwe, było jednak możliwe, a ułatwiała to danina krwi złożona w walce z wrogiem. W *Szyfrach* Has wskazywał na niemożność odnalezienia języka, który pomógłby przenieść doświadczenie wojny na płaszczyznę intersubiektywną. W filmie Safjana i Morgensterna widać próbę pogodzenia przekonania, że nie ma jednej pamięci wojny, z realizacją nadrzędnej tezy o prymacie pamięci zbiorowej nad indywidualną.

W *Potem nastąpi cisza* odnajdziemy nawiązania do jeszcze jednego filmu, przy którym zresztą Janusz Morgenstern był drugim reżyserem – do *Popiołu i diamentu*. Skojarzenia mogą budzić spotkanie Marka Kolskiego z dawnymi przyjaciółmi z Borowicy, przy alkoholu, ale bez wymieniania zmarłych – żeby się nie licytować; zastrzeżenie przez żołnierza jednego z akowców podczas ucieczki; dialog między żołnierzami: „Po co strzelałeś?”, „Przecież uciekał”, przypominający słynną kwestię z powieści Jerzego Andrzejewskiego. Co ciekawe, cytaty z filmu Wajdy łatwo dostrzec także w *Barwach walki*. Kończak mówi do Kruka: „W tym kraju zawsze było więcej bohaterów niż zwykłych ludzi. Kończy się wojna. Czegoś się nauczył przez te lata?”, „Ja? – odpowiada Kruk. – Strzelać”, „To bardzo mało” – konstatuje Kończak. Bez trudu można zauważyć, że rozmowa ta przypomina słynny dialog między Maćkiem Chetmickim i Andrzejem z *Popiołu i diamentu*. To zresztą nie jedyne nawiązanie do filmu Andrzeja Wajdy. Ireneusz Siwiński dostrzegł je także w zakończeniu filmu¹³⁹. W filmie znajdują się także wyraźne tropy prowadzące do *Lotnej*, scenarzystą obu był Wojciech Żukrowski. Zabieg ten można potraktować jako kolejny element wpisywania tekstu zarówno w tradycję akowską, jak i dorobek polskiej szkoły filmowej. *Barwy walki* są także swoistym komentarzem do *Popiołu i diamentu*, z o wiele większym optymizmem przedstawiając szansę na wspólny los Polaków.

Budowanie wspólnoty miało szerszy zasięg, niż tylko włączanie weteranów Armii Krajowej – i, co równie ważne, ich tradycji – w sferę politycznych oddziaływań kultury dominującej. Wojna, jakkolwiek różnie postrzegana, była jednak wspólnym elementem pamięci zbiorowej Polaków. Motyw jedności narodowej powracał również w innych filmach. Załoga Westerplatte w filmie Stanisława Różewicza miała być postrzegana jako monolit, jako załoga właśnie, gdzie każdy ma swoje miejsce¹⁴⁰. Przekonanie, że Polska jest jedna, towarzyszy Frankowi z komedii Tadeusza Chmielewskiego *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969), jak również bohaterom *Sąsiadów*. Polaków dzieli poglądy, ale w obliczu wspólnego wroga są gotowi przełamywać wzajemne uprzedzenia. W filmie Aleksandra Ścibora-Rylskiego mamy do czynienia zarówno z problemem relacji polsko-polskich (wątek wyizolowania Piotra), jak i przywołaniem zgody narodowej: policjant wydaje broń komuniście, chcącemu walczyć z hitlerowcami; w obliczu wspólnego wroga dotychczasowe podziały nie mają znaczenia.

¹³⁹ Ireneusz Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą..., s. 144.

¹⁴⁰ Stanisław Grzelecki, *Westerplatte*, „*Życie Warszawy*”, 1971, nr 210. Prawdziwe podłoże konfliktu między dowódcą i jego zastępcą, to, czy istotnie major Henryk Sucharski przeżył załamanie nerwowe i został odsunięty od dowodzenia, nie mają dla filmu Różewicza większego znaczenia. Sucharski i Dąbrowski spierają się, ale zastępca nie podejmuje otwartego buntu. W 1967 roku zresztą wprost zaprzeczano istnieniu jakichkolwiek konfliktów. Por. Andrzej Szomański, *Westerplatte – koniec legendy*, „*Za i Przeciw*” 1967, nr 41, s. 12.

Znamiennym przykładem jest również *Drugi brzeg* Zbigniewa Kuźmińskiego, zrealizowany na podstawie prozy Stanisława Wygodzkiego i wspomnień działaczy Komunistycznej Partii Polski i Polskiej Partii Robotniczej: Marii Kamińskiej, Mariana Naszkowskiego, Pawła Zieleńca. Akcja tego filmu rozgrywa się w latach 1936-1942. Jego bohaterem jest działacz komunistyczny, którego przedwojenna władza osadza w więzieniu, a on po wybuchu wojny walczy o ojczyznę. Paweł Lasoń przypomina nieco Szczęsnego z *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza. Świadczą o tym rozmowa z ukochaną o prześladowaniach komunistycznych działaczy, myśl o walce w Hiszpanii, jak również fakt, iż obu gra Józef Nowak. Problemy z historią Komunistycznej Partii Polski schodzą zdecydowanie na drugi plan. Liczy się tylko fakt, że ci, którym II Rzeczpospolita odmawiała prawa do swobodnego głoszenia poglądów, stają w jej obronie. Bohater jasno komunikuje to jednemu z żołnierzy, mówiąc, iż to jest również jego ojczyzna. Widzimy tu zatem legitymizację narodową, charakterystyczną dla lat 60. Mimo przynależności do partii komunistycznej, bohatera w równym stopniu określa jego tożsamość narodowa.

Szczególnym przykładem jedności narodowej i klasowej będzie wspólna śmierć strzelca Anklewicza i pułkownika Czaprana w *Kwietniu* Witolda Lesiewicza¹⁴¹. Ciekawym przykładem polskiej, a zarazem internacjonalistycznej wspólnoty, jest przecież także załoga czołgu Rudy 102 (*Cztery pancerni i pies*), w skład której wchodzi: poltomek polskich zesańców, Polak z Gdańska, Ślązak, chłop z Mazowsza oraz Gruzin. Współpraca żołnierzy Armii Krajowej, mających na przykład za sobą doświadczenie walk w powstaniu warszawskim, z I Armią Wojska Polskiego, jak również przedstawicieli różnych klas społecznych oraz narodowości, pojawia się również w *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dniach* Passendorfera.

Kluczową postacią jest tu ludowy bohater, kapral Naróg – chłop z sercem na dłoni, grany przez specjalistę od ról plebejskich – Wojciecha Siemiona. Ale Berlin zdobywają także: były powstaniec warszawski – żołnierz AK, Rosjanin oddelegowany do polskiego wojska, przesiedleńcy zza Buga, chłopci ze spacyfikowanej przez Niemców wioski, ludzie różnych przekonań, młodzi, starzy, pochodzący z różnych części Polski. Jest to więc wielki i wspólny wysiłek zbrojny, w którym ulegają rozmyciu różnice ideologiczne, narodowościowe, światopoglądowe¹⁴².

I tu jednak można zastanawiać się, czy konflikt między dwoma żołnierzami na początku filmu jest w gruncie rzeczy starciem tego bardziej doświadczonego z mło-

¹⁴¹ Paul Coates, *The Red & The White. The Cinema of People's Poland*, London-New York 2005, s. 141.

¹⁴² Małgorzata Hendrykowska, *Batalistyka. Wojsko polskie w drodze na Berlin*, [w:] tejsze, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011, s. 130.

dzikiem, czy też racja jest jednak przypisana jednej stronie. Ostatecznie bowiem nie ulega wątpliwości, że wzorem, zarówno militarnym, jak i moralnym, dla młodego akowca jest kapral Naróg.



Ostatnie dni, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Jerzy Jogałła, Wojciech Siemion

To swoiste pojednanie obejmowało również Polskie Siły Zbrojne na Zachodzie. Coraz częściej mówiono o nich w filmach dokumentalnych. W *Ostatnich dniach* narrator wspomina o I Dywizji Pancerniej pod dowództwem generała Stanisława Maczka, jak również 2 Korpusie Polskim walczącym we Włoszech. Problem żołnierzy generała Maczka został podjęty w filmie *Daleka jest droga* (1963) Bohdana Poręby¹⁴³, zrealizowanym na podstawie opowiadań Ksawerego Pruszyńskiego. Pozostawieni przez Brytyjczyków własnemu losowi, zastanawiają się nad dalszym postępowaniem. Główne pytanie brzmi oczywiście: czy wracać do kraju? Z jednej strony pojawiają się głosy, że jest tam strasznie, z drugiej – nieodparta tęsknota. Ale trzeba też dodać, że obraz ten nie jest całkiem jednoznaczny. Pozytywnie oceniani są przede wszystkim ci żołnierze, którzy decydują się na powrót.

We *Wspomnieniu o bitwie* (1967) Tadeusza Worontkiewicza, poświęconym bitwie pod Lenino, Narwik, Monte Cassino, Tobruk, Lenino – różne bitwy polskiego żołnierza zostały połączone w jedną walkę. Wszystkie te bitwy, toczone na „ziemi nie

¹⁴³ Realizacja tego filmu zakończyła się dla Bohdana Poręby odebraniem mu następnego projektu *Mgła*, który ostatecznie jako *Przerwany lot* zrealizował Leonard Buczkowski (cztery lata później Zbigniew Kuźmiński dokończył zamiast Poręby *Zwariowaną noc*).

naszej”, zostały przedstawione jako „świadectwo bohaterstwa naszego żołnierza”. Jest i różnica, mówi generał Zygmunt Berling. „Pierwszy raz w historii” żołnierz szedł ze Wschodu. Bitwa o Lenino została przedstawiona jako wydarzenie zmieniające bieg historii. Mamy zatem do czynienia z ciekawym zabiegiem. Udział Polaków w wojnie na Zachodzie zostaje wspomniany, ale hierarchia jest jednoznaczna.

Stosunek do większości formacji, poza Narodowymi Siłami Zbrojnymi, nie był niezmienny. Pozornie stabilna dekada, nazywana przecież ironicznie, za Tadeuszem Różewiczem, „naszą małą stabilizacją”, była pełna napięć i przewartościowań i zmian. Liczne dowody na to znajdziemy także w filmowych wyobrażeniach wojny. Wpływ na to miały choćby bieżąca polityka, czego najlepszym dowodem jest sposób ukazywania Żydów i relacji polsko-żydowskich nie tylko w związku z Marcem 1968 roku, ale i wcześniejszymi wydarzeniami. Reżyser i scenarzysta nigdy nie mogli być pewni, czy zaproponowane przez nich rozwiązanie, bohater czy rozwój akcji spotkają się z przychylnością rozmaitych komisji. Kilka lat bądź nawet kilka miesięcy dzielących omawianie konkretnych wniosków scenariuszowych bądź gotowych już filmów mogło decydować o werdykcie tych gremiów. Dotyczyło to także wizerunków AK.

O ostrożność w ukazywaniu Armii Krajowej, zwłaszcza w kontekście różnic między AK i Armią Ludową, apelowali członkowie Komisji Ocen Scenariuszy rozmawiający w 1960 roku o projekcie *Zaduszek*¹⁴⁴. Chodziło tu jednak o to, by nie rozkładać nierównomiernie akcentów między tym formacjami. Dwa lata później pojawił się kolejny projekt, który trafił do oceny. Jan Józef Szczepański wspominał swoje rozmowy w sprawie przygotowania scenariusza *Stajni na Celnej* (film ten miał realizować Janusz Morgenstern, ostatecznie zrealizował go pięć lat później Paweł Komorowski jako *Stajnię na Salvatorze*).

Usiłovali mnie namówić (zastrzegając się, że sami uważają to za nonsens), abym w scenariuszu „zdefiniował charakter tej konspiracji”, bo lepiej by było uprzedzić polityczne obiekcje. Opartem się temu. Owo „wychodzenie naprzeciw” cenzurze jest już połową funkcjonowania jej samej. Powiedziałem, że jak się samemu poda mały palec, żądania będą odpowiednio większe. A film jest w założeniu absolutnie apolityczny¹⁴⁵.

Podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w listopadzie 1962 roku pojawiły się zarzuty o charakterze politycznym. Jan Alfred Szczepański i Henryk Hubert wśród argumentów przeciw scenariuszowi wymieniali właśnie obraz AK, „brak

¹⁴⁴ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 8.XI.1960 r..., k. 10, 13.

¹⁴⁵ Jan Józef Szczepański, *Dziennik, tom II: 1957-1963*, Kraków 2011, s. 607.

»rozwarstwienia«, [...] solidaryzm itp.»¹⁴⁶. Co jednak ciekawe, pisze Szczepański, że w obronie takiego pokazywania wojny stanął Jerzy Putrament, zwracając uwagę, że „na obecnym »zakręcie historii« dotychczasowe środki propagandy są już zużyte i że trzeba zrezygnować z politycznego instruowania, natomiast postawić na problematykę moralną [...]»¹⁴⁷. Jednak już w marcu następnego roku Szczepański dowiedział się, że jego scenariusz nie będzie realizowany. Jako powód Tadeusz Zaorski podał zbliżającą się rocznicę dwudziestolecia Polski Ludowej i wstrzeźliwość w podejmowaniu tematyki akowskiej¹⁴⁸.

Kilka lat później padały już zupełnie inne argumenty. *Na melinę* (1965) Stanisława Różewicza ostatecznie nie dopuszczono do wyświetlania¹⁴⁹, ponieważ z jednej strony opowiadał o „skażeniu śmiercią” polskich żołnierzy i negował fundamentalny element zbiorowej pamięci o wojnie – przekonanie o tym, że szlachetni Polacy byli zawsze ofiarami i zawsze zabijali tylko w słusznej sprawie, z drugiej – mógłby zostać odczytany jako negatywna ocena postawy żołnierzy Armii Krajowej, a tego – w sytuacji, kiedy promowano jedność i wspólnotę narodową – starano się unikać. Jednocześnie sprawę ujął Włodzimierz Sokorski:

[...] nie chodzi o to, że jest taka czy inna organizacja, ale musimy uwzględnić pewien moment dyskusji jaka się toczy w związku z dwudziestolecie, musimy uwzględnić charakter naszej walki, która była prowadzona przeciwko okupantowi. I w tej chwili należałoby podkreślać wspólne sprawy wszystkich ugrupowań politycznych walczących z okupantem, a nie należy ukazywać spraw, które nas dzieliły i stąd wynika trudność, bo nowela ta jest wyraźnie adresowana do AK i to ogromnie komplikuje całą sprawę. Opowiadanie to niewątpliwie musiało by wywołać ogromny sprzeciw kół AK-owskich i to w momencie, kiedy staramy się zatrzeć dzielące nas różnice. I kiedy chcemy wydobyć rzeczy dla nas wspólne¹⁵⁰.

Niekiedy obecne w scenariuszu lub nawet scenopisie nawiązania do tej formacji zostają osłabione lub usunięte, jeżeli mogłoby to postawić AK w niezbyt korzystnym świetle. W drugiej połowie filmu *Daleka jest droga*, po powrocie bohatera walczącego na Zachodzie do kraju, miała pojawić się scena, w której żołnierze podziemia napa-

¹⁴⁶ Tamże, s. 655.

¹⁴⁷ Tamże, s. 656.

¹⁴⁸ Tamże, s. 682.

¹⁴⁹ Maciej Łukowski pisze, że *Na melinę* miało premierę telewizyjną 6 czerwca 1967 roku, natomiast Marek Hendrykowski i Jacek Tabęcki podają, że ta premiera odbyła się dopiero w roku 1981. Maciej Łukowski, *Film serijny w programie telewizji polskiej (lata 1959-1970)*, Warszawa 1980, s. 131; Marek Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 170; jt [Jacek Tabęcki], *Różewicz, Stanisław*, [w:] *Twórcy polskiego filmu. Leksykon*, cz. I: *Scenarzyści, reżyserzy, operatorzy filmu fabularnego*, Warszawa 1986, s. 166.

¹⁵⁰ *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmów telewizyjnych serii „Dzień ostatni, dzień pierwszy” / „Bigos”, „Wózek”, „Wszarż”/ w dniu 12 lutego 1965 roku*, AFN, sygn. A-216, poz. 46, k. 10.

dają na przewożącą ludzi ciężarówkę. Podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy potraktowano ten wątek jako banalny, przypominający inne, choćby z *Ogniomistrza Kalenia* Ewy i Czesława Petelskich¹⁵¹. Rzecz jednak polegała jeszcze na czymś innym. Wątpliwości związane z tą sceną widać w kolejnych wersjach scenariusza, kiedy to Armia Krajowa zostaje zamieniona na Wolność i Niepodległość¹⁵². Widocznie uznano jednak, że te różnice mogą być nieczytelne dla widza, natomiast wprowadzą niepokój związany z bardzo negatywną oceną AK. Scena ta ostatecznie nie znalazła się w filmie, choć o tym, że jednak została zrealizowana świadczy pojawiający się nie wiadomo skąd bandaż na głowie bohatera.



Na melinę, Stanisław Różewicz
Na zdjęciu: Kazimierz Opaliński

Podobnie zmieniała się przynależność polskich partyzantów w *Dniu oczyszczenia* Passendorfera. W literackim pierwowzorze i różnych wersjach scenariusza (również w niezrealizowanym projekcie Andrzeja Wajdy) przedstawiani byli jako Bataliony Chłopskie¹⁵³ lub Polska Niezależna Grupa Bojowa¹⁵⁴. Już w niewykorzystanych propozycjach zmian, które przedstawił Bohdan Czeszko, jeden z partyzantów usłyszawszy od swojej żony, że ludzie nazywają ich zbójcami, tłumaczy: „Bośmy od AK odeszli.

¹⁵¹ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 4 maja 1962 r. AFN, sygn. A-214, poz. 161, k. 3.

¹⁵² Jacek Wejroch, *Testament Ziętarek*, [w tej wersji stawał na K.O.S. 4.V.62], [w:] Jacek Wejroch, „*Testament Ziętarek*” na podst. opow. K. Pruszyńskiego „*Ziętarowe skarby*” i „*W Gwałtownej*” scenariusz i eksplikacja, AFN, sygn. 702 I, k. 85.

¹⁵³ Jerzy Przeździecki, Andrzej Wajda, *Dzień oczyszczenia. Scenariusz*, AFN, S-4164, k. 8,10.

¹⁵⁴ Np. Jerzy Przeździecki, *Akcja „Czyścić” (bez poprawek). Dzień oczyszczenia (scenariusz filmowy)*, AFN, S-9686, s. 12.

Sami sobie rozkazujemy. Polska Niezależna Grupa Bojowa”¹⁵⁵. W filmie wydaje się naturalne, że chodzi o oddział Armii Krajowej, ale za to zniknęła scena ukazująca swoiste zdziczenie bohaterów.



Dzień oczyszczenia, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Emil Karewicz, Stanisław Jasiukiewicz

Epizodów, w których bohaterowie spotykają na swojej drodze żołnierzy podziemia, było więcej także w późniejszych filmach, żeby wspomnieć choćby *Barwy walki* Passendorfera, *Życie raz jeszcze* Janusza Morgensterna, *Rok pierwszy* Witolda Lesiewicza czy *Milczące ślady* Zbigniewa Kuźmińskiego. W tamtych filmach, podobnie jak w *Ogniomistrzu Kaleniu*, nie było jednak żadnych wątpliwości, z jakimi formacjami mamy do czynienia. Przede wszystkim były to oddziały Narodowych Sił Zbrojnych, których negatywny wizerunek był nie tylko akceptowany, ale wręcz mile widziany¹⁵⁶.

Zresztą, podobne wątpliwości pojawiały się nieraz. Kwestia ta wzbudziła na przykład niepokój kolaudantów podczas omawiania *Instrumentum mortis* Jerzego Zarzyckiego, zrealizowanego w cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy* (film ostatecznie został

¹⁵⁵ [Bohdan Czeszko], *Dialogi do filmu Akcja Czyściec*, [Dzień oczyszczenia], AFN, S-9688, k. 8.

¹⁵⁶ Por. Jakub Zajdel, *Filmowy obraz Polski powojennej*, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, s. 104.

zatrzymany¹⁵⁷). Henryk Jankowski mówił, że przecież o rzeczywistości powojennej staramy się mówić w sposób precyzyjny i niezbyt brutalny. Tymczasem istnieją wątpliwości związane z polityczną naturą NSZ, mogą pojawić się pytania, problem różnienia między AK i NSZ¹⁵⁸. Uważano, że jest ono konieczne, zwracał na to uwagę między innymi Ernest Bryll¹⁵⁹. Oczywiście nie było żadnych wątpliwości, że NSZ musi być przedstawione jako groźna organizacja, reprezentująca polski faszystyzm¹⁶⁰, podstępna, posiadająca własne więzienia. Ponadto po raz kolejny, tak samo było podczas rozmowy o *Na melinę*, postawiono argument dotyczący wizerunku Polaków. W grę wchodziła przecież jednak nie tylko troska o przyjęcie filmu za granicą, chociaż argument pojawiał się w tamtym czasie przy okazji niejednego filmu. Obawę mogła budzić reakcja polskiego odbiorcy. Jankowski podkreślał, że w wypadku *Instrumentum mortis* mamy do czynienia z kwestią polityczną, chodzi o to, żeby ludziom utkwiły w pamięci właściwe wartości¹⁶¹. Tak właśnie, jako kwestię *stricte* polityczną, postrzegano w kinie nowej pamięci relacje polsko-polskie: temat wspólnoty i jedności narodowej oraz politycznej, jak również wizerunki AK i innych formacji niezwiązanych z komunistycznym podziemiem oraz regularnym wojskiem.

6.

Historia przyznała rację temu nurtowi, którego postaciami są bohaterowie akcji bojowych Gwardii Ludowej i bitew Dywizji Kościuszkowskiej. Im tylko jednym ze wszystkich żołnierzy polskich walczących z hitleryzmem dała zwycięstwo pełne: podwójne. Zwycięstwo militarne w bitwach z najeżdzącą niemieckim i zwycięstwo polityczne – triumf tej koncepcji przyszłej, odrodzonej Polski, o którą walczyli. Historia przyznała im rację. . .

Znajdziemy tę rację w podręcznikach szkolnych i w przemówieniach mężów stanu. W okolicznościowych uroczystościach. Ale czy odnajdziemy ją w ludzkiej pamięci?

W tej – jakoś bardziej niż same realne sukcesy utrwała się zwykle TRIUMF, rzymskim zwyczajem urządzany powracającemu z pochodów zwycięzcy.

Zwycięski, ludowy nurt walki zbrojnej Polaków nie miał swego triumfu¹⁶².

¹⁵⁷ Co ciekawe, nawet Stanisław Wygodzki, autor scenariusza, był za tym, aby filmu nie pokazywać. Jednym ze zwolenników dopuszczenia do wyświetlania *Na melinę* i *Instrumentum mortis* był Czesław Petelski. Argumentował, że można te filmy pokazać w telewizji, ponieważ publiczność jest już dojrzała. *Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r. Tytuły poszczególnych odcinków: „Córeczka”, „Buty”, Instrumentum mortis”, „Nazajutrz po wojnie”, AFN, sygn. A-216, poz. 50, k. 28. Jerzy Zarzycki, reżyser *Instrumentum mortis*, mówił z kolei, że nie wolno traktować widzów jako bandy tumanów, ponieważ społeczeństwo ma niezłą orientację w sprawach politycznych. Tamże, k. 24.*

¹⁵⁸ Tamże, k. 14.

¹⁵⁹ Tamże, k. 9.

¹⁶⁰ Tamże, k. 12-14. Wypowiedź Wincentego Kraški.

¹⁶¹ Tamże, k. 29.

¹⁶² Zbigniew Zatuski, *Przepustka do historii. Szkice o żołnierskich drogach czasu II wojny światowej. Uwagi i polemiki*, Warszawa 1961, s. 66

Ta swoista skarga pułkownika Zbigniewa Załuskiego nie była pozbawiona racji. Kiedy w drugiej połowie lat 50. następowało przywracanie pamięci o Armii Krajowej i stała się ona bohaterką niejednego filmu, nawet jeżeli nie było to artykułowane wprost, w sferze kulturowej niepamięci znaleźli się żołnierze I i II Armii Wojska Polskiego czy też Armii Ludowej, Gwardii Ludowej oraz Batalionów Chłopskich. Warto też sobie przypomnieć, że wcześniej stalinizm oprócz *Żołnierza zwycięstwa* nie proponował zbyt wielu obrazów wojny, niezależnie od tego, o kim miałyby opowiadać.

Kino nowej pamięci miało zapewnić formacjom związanym z władzą ludową ów tryumf, o który dopominał się Załuski. Skoro II wojna światowa stanowiła mit założycielski Polski Ludowej, to tym samym walczące w niej formacje miały historyczne, polityczne i moralne prawo upomnieć się o swoje miejsce w dziejach i na scenie politycznej, a przede wszystkim w społecznej pamięci. Udział w zwycięskiej wojnie nadawał legitymizację władzy. Trzeba było jeszcze przekonać o tym społeczeństwo. Pojawiały się więc filmy kładące nacisk na rolę wojska sformowanego w Związku Radzieckim oraz ugrupowań lewicowych walczących w kraju.

Załuski wymienia jednym tchem Gwardię Ludową i Dywizję Kościuszkowską, ale nie można zapominać o tym, że w ramach rozgrywek frakcyjnych w środowisku władzy toczył się spór i walka o wpływy między politykami i działaczami, którzy przybyli do Polski w 1944 roku ze Związku Radzieckiego oraz tymi, którzy w czasie wojny przebywali w Polsce. Sojusz z ZSRR oraz rola I Armii Wojska Polskiego siłą rzeczy musiały być oceniane bardzo wysoko, ale podkreślano również wkład w walkę z okupantem działających w kraju Polskiej Partii Robotniczej oraz Gwardii i Armii Ludowej, odnosząc się w ten sposób i starając stworzyć przeciwwagę do nurtu akowskiego.

Nieznany, Kierunek Berlin, Ostatnie dni, Cztery pancerni i pies, Jarzębina czerwona głosiły militarną chwałę wojsk polskich przybyłych ze wschodu. Co ważne, na ekranie pojawiała się armia umundurowana, a przeprawa przez Odrę i marsz na Berlin, jak również walki o Kołobrzeg, pozwalały pokazać polskie wojsko uzbrojone, z ciężkim sprzętem. Z jednej strony wpisywało się to w polską tradycję militarną i kult munduru, z drugiej działania te ukazywano jako swoiste zaprzeczenie sytuacji z września 1939 roku. Kino miało pełnić również funkcję terapeutyczną, koić polskie kompleksy. Chwalebny wizerunek polskiego żołnierza, który doszedł do Berlina i odniósł ostateczne zwycięstwo, nie wynikał rzecz jasna jedynie z potrzeb politycznych, ale był również odpowiedzią na oczekiwania przynajmniej części widzów. Nie bez

znaczenia są tu relacje kina i tożsamości narodowej, odwołania do wspólnoty narodowej, do jej autoidentyfikacji.

Wpisywano zatem kampanię I Armii Wojska Polskiego w długą tradycję polskiego oręża, kładąc jednocześnie nacisk na ciągłość polskiej państwowości i tożsamości, a tym samym legitymizując ówczesny ustrój i władzę. Dokonywano tego na różnych poziomach. W filmie Romana Banacha, poświęconym bitwie pod Studziankami, już sam tytuł: *Wioska mała jak Płowce* (1963), niedwuznacznie porównuje oba zwycięstwa. Wykorzystywanie tradycji „przypomina o stałym wrogu [jak na przykład kilka lat wcześniej w *Krzyżakach* – PZ], ukazuje ciągłość historii w wymiarze makro (kraj) i ciągłość historii w wymiarze mikro (rodzina), stanowi uwiarygodnienie wojny, podnosi samoocenę walczących”¹⁶³. Tymczasem chodziło o to, by zaprezentować I Armię Wojska Polskiego nie tylko jako zwycięską, ale i naszą.

W filmach batalistycznych dokonywano zatem dość interesujących zabiegów, aby z jednej strony podkreślić polityczną identyfikację zwycięskiej armii, ale jednak nie mówić o niej wprost czy też w sposób zbyt natrętny. Co również ważne, filmy te pokazują suwerenność armii¹⁶⁴ oraz współdziałanie z sojusznikiem na zasadzie równoważnego braterstwa broni. W grę wchodziły tu również silne w latach 60. nastroje nacjonalistyczne. Rzadko więc na ekranie pojawiają się decyzje polityczne podejmowane na najwyższych szczeblach władzy, nie oglądamy posiedzeń sztabów generalnych. Nie trzeba oceniać poszczególnych decyzji militarnych w kontekście całej kampanii. W *Kierunku Berlin, Ostatnich dniach* czy *Jarzębinie czerwonej* dzieje się tak dzięki zejściu na poziom pułku czy kompanii. Nie inaczej sprawa wyglądała w wypadku seriali *Czterej pancerni i pies* oraz *Stawka większa niż życie*. Widz pasjonujący się przygodami dzielnych czołgistów nie musiał zastanawiać się nad sensownością działań sztabów. Liczyło się tylko najbliższe zadanie dla załogi, która, warto zauważyć, w wielu odcinkach wydaje się wyłączone z większych formacji. Stanowi coś w rodzaju samodzielnej niezależnej jednostki. Z jednej strony do filmu zostały wprowadzone konwencje kina batalistycznego oraz przygodowego, z drugiej – odwołania do kultury narodowej, do tradycji sienkiewiczowskiej. W *Czterech pancernych i psie*, w odcinku *Daleki patrol*, pułkownik mówi o załodze czołu „Rudy”: „Lepszych zagończyków ze świecą w całej Rzeczypospolitej szukać”.

¹⁶³ Urszula Jarecka, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008, s. 167.

¹⁶⁴ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 18.IX.1968r. [Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Kierunek Berlin” I część pt. „Odra”]*, AFN, sygn. A-344, poz. 452, k. 3, 5-6, 11, 26.

W filmach wojennych lat 60. większą rolę miał odgrywać bohater ludowy, który miał być przeciwagą dla inteligentnych bohaterów polskiej szkoły filmowej. „Pewna cienka nitka łącząca widownię z ekranem, jaką było stworzenie typu ludowego bohatera w filmach *Ogniomistrz Kaleń* czy *Rok pierwszy*, została na długo zagubiona i dopiero ostatnio nawiązały ją od nowa filmy telewizyjnej serii *Czterej pancerni i pies*”¹⁶⁵. Cytowany dokument nie wspomina więc ani o *Krzyżu Walecznych*, ani o *Wolnym mieście*, wskazuje za to jako moment pojawienia się bohatera ludowego na początek lat 60.

W oczywisty sposób przychodzi na myśl wątki klasowe, ale warto zauważyć, że robotnicze pochodzenie bohatera podkreślane jest znacznie rzadziej niż chłopskie. Szeroko rozumiane odwołania do kultury ludowej, przede wszystkim zwrócenie uwagi na pochodzenie bohatera oraz jego cechy charakteru, służyły bowiem także pokazaniu związków z kulturą narodową, co w sytuacji nacjonalistycznej legitymizacji władzy miało niebagatelne znaczenie. Niemniej jednak, istotne są także relacje między żołnierzami należącymi do różnych warstw i klas społecznych. Paul Coates zauważa, że w *Kwietniu* relacje między pułkownikiem Czapanem, kapitanem Hyrnym, jego ordynansem, starym żołnierzem Klukwą zapowiadają rewolucję społeczną¹⁶⁶.

Najczęściej przywoływanym przykładem był grany przez Wojciecha Siemiona kapral Wojciech Naróg ze *Skąpanych w ogniu*, *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dni* Jerzego Passendorfera. Naróg to postać szorstka, ale szlachetna, posiadająca cechy przypisywane chłopu – zdrowy rozsądek, ale i upór, poczucie humoru, sceptycyzm, przywiązanie do ziemi. Nie lubi walczyć, ale nie uchyla się od obowiązku wobec ojczyzny. Wojna jest pracą, codziennością, nie zrywem; poświęceniem, ale właśnie w powyższym kontekście¹⁶⁷. Naróg w filmach Passendorfera jest bohaterem, który – jako żołnierz – potrafi nie tylko umrzeć za ojczyznę, ale także żyć dla niej¹⁶⁸. Co ciekawe, w podobnym kontekście, przy okazji *Westerplatte* toczono dysputy na temat majora Henryka Sucharskiego, dowodząc jego chłopskiego pochodzenia¹⁶⁹ i przeciwstawiając jego postawę inteligentkiemu kapitanowi Dąbrowskiemu.

¹⁶⁵ *Aktualne zadania kinematografii*, AFN, sygn. A-540, poz. 3, k. 24.

¹⁶⁶ Paul Coates, *The Red & The White...*, s. 141.

¹⁶⁷ Jak pisał recenzent „Głosu Olsztyńskiego”, *Gdzie jest generał...* prezentował obraz I Armii inny niż zwykle. Na ekranie nie pojawiały się zahartowane w boju chłopaki, „nadstawiające pierś za ojczyznę”, ale „chłopi, na głos ojczyzny oderwani od roli, od pracy i rodzin, żonaci, dzieciaci, nie zawsze młodzi”. Edward Bonusiak, *Komedia o II Armii*, „Archipelag. Głos Olsztyński” 1964, nr 3, s. 6.

¹⁶⁸ *Wojciech Siemion*, notowała Alicja Wielgoławska, „Ekran” 1964, nr 3, s. 16.

¹⁶⁹ Zob. np. Stanisław Słupek, *Westerplatte*, „Wieści” 1967, nr 39, s. 5.

Członkami Armii Ludowej są bohaterowie siedmioodcinkowego serialu *Podziemny front* (1965) Seweryna Nowickiego i Huberta Drapelli, swoistej odpowiedzi na akowski obraz miejskiej konspiracji¹⁷⁰. Autorem książki pod tym samym tytułem, z której film Drapelli wiele zaczerpnął, i współautorem scenariusza był generał Tadeusz Pietrzak, człowiek bliski Moczarowi, którego wspomnienia zostały również opublikowane we wspomnianej już książce *Ludzie, fakty, refleksje* (warto też wspomnieć, że trzy miesiące po premierze serialu Pietrzak, który był także współscenarzystą, został komendantem głównym Milicji Obywatelskiej). Tom ten wyraźnie stawiał sobie za zadanie podkreślenie roli lewicowej (czytaj: PPR-owskiej) partyzantki, która odegrała „w okresie minionej wojny rolę awangardy narodu w jego walce o wyzwolenie narodo- we i społeczne”¹⁷¹. Zdaniem Jerzego Pomianowskiego cenną zaletą serialu *Podziemny front* było właśnie stworzenie nowego bohatera ludowego: pokazanie młodzieży robotniczej i spełniania przez nią patriotycznych powinności¹⁷². W czasie kolaudacji serial przyjęto dobrze, wręcz entuzjastycznie, jako udany, autentyczny, pasjonujący, a przy tym posiadający walory ideowe i wychowawcze¹⁷³. Kilka lat później chętnie przywoływano ten tytuł jako przykład negatywny, jak nie powinny być robione filmy popularne, skierowane do masowego widza. Istotnie, inscenizacja jest często niedobra, scenariusz miałki, przygody bohaterów, bo i w takich kategoriach należy patrzeć na *Podziemny front*, nieprzekonywające. Można też doszukać się innych przyczyn niepowodzenia.

O ile Hansa Klossa można bez większych zastrzeżeń uznać przede wszystkim za bohatera mitycznego, a jego związki z radzieckim wywiadem jako czynnik mimo wszystko drugorzędny, o ile bohaterowie *Czterech pancernych...* są niczym legendarna drużyna wyruszająca do walki z wrogiem¹⁷⁴, o tyle protagoniści *Podziemnego frontu* nikogo nie interesowali. Tworzyli kolektyw, ale przez to nie było ani jednej wyróżniającej się postaci, z którą widz mógłby się utożsamić. Tradycja lewicowego podziemia miała bardzo słaby wpływ na społeczeństwo. Ponadto nie było trudno spoznać, że starając się stworzyć popularny film i stworzyć legendę o batalionie Czwar- taków, twórcy filmu usiłują wpisać się w tradycję i legendę AK. Najbardziej wyraźne

¹⁷⁰ Jeszcze w nawiązaniu do poprzedniego wątku warto dodać, że starano się też ukazać, że w ruchu oporu, z którego działalnością kojarzy się zazwyczaj młodych mieszkańców miast, działało wielu chłopów. Tak pisał o V-2, dokumentalnym filmie Krzysztofa Szmagiera, Janusz Gazda. J.G. [Janusz Gazda], „V-2”..., s. 21.

¹⁷¹ *Ludzie, fakty, refleksje...*, s. 5.

¹⁷² *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmów telewizyjnych pt. „Podziemny front” /tytuły odcinków: „Kabel”, „Lotnisko”, „Wiadukt”, „Przeprawa”/ zrealizowanych przez Zespół „Studio” w dniu 2 lutego 1965 roku, AFN, sygn. A-216, poz. 43, k. 10.*

¹⁷³ *Stenogram z kolaudacji filmów telewizyjnych w dniu 19.III.1965 r.. Tytuł serii filmów telewizyjnych: Podziemny front” odcinki „M 14 odpowiada”, „Poste-restante”, „Ostatni pojedynek”, AFN sygn. A-216, poz. 48.*

¹⁷⁴ Zob. Marcin Kępiński, *Podróż w ciemności. Kulturowe obrazy wojny*, Łódź 2012, s. 135-149.

jest to w odcinku *Przeprawa*, rozgrywającym się w czasie powstania warszawskiego. Armia Ludowa jest przedstawiona jako najważniejszy przeciwnik Niemców, którzy to jej właśnie się obawiają, podczas gdy akowcy są prawie całkowicie zmarginalizowani.



Cztery pancerni i pies, reż. Konrad Nałęczki

Na zdjęciu: Franciszek Pieczka, Roman Wilhelm, Włodzimierz Press, Janusz Gajos

To był właśnie jeden z problemów towarzyszących wizerunkom lewicy: nieprzystawalność zawartych w filmach wyobrażeń do społecznych odczuć i pamięci zbiorowej. Przykładem może być rozgrywający się w obozie koncentracyjnym w Auschwitz *Koniec naszego świata* Wandy Jakubowskiej, ekranizacja powieści Tadeusza Hołuj. Warto zauważyć, że filmów podkreślających, że „w skrajnych warunkach tylko ludzie lewicy potrafili przeciwstawić się złu, co prawie dwadzieścia lat po wojnie brzmiało zdecydowanie niedorzecznie”¹⁷⁵, było więcej. W niektórych było to dosyć mocno akcentowane. W *Pierwszym dniu wolności* Aleksandra Forda i *Samsonie* Andrzeja Wajdy najbardziej sprawiedliwymi z bohaterów są socjaliści i komuniści, w *Don Gabrielu* Ewy i Czesława Petelskich to oni zgłaszają się do prac we wrześniu 1939 roku, w *Drugim brzegu* komunista chce walczyć za ojczyznę, niezależnie od krzywd,

¹⁷⁵ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 237.

których od niej doznał. Często podkreślano zasługi lewicowej konspiracji w ratowaniu i udzielaniu pomocy Żydom, na przykład w *Requiem dla 500 tysięcy* Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka oraz *Cenie życia i śmierci* Janusza Kidawy.

Roman Wionczek w filmie dokumentalnym *Między wrześniami i majem* chciał pokazać chwałę polskiego żołnierza na wszystkich frontach II wojny światowej, nie pomijając powstania warszawskiego, ale też opisać wyjątkową rolę Polskiej Partii Robotniczej, Związku Patriotów Polskich, Krajowej Rady Narodowej, ludowej partyzantki¹⁷⁶. We *Wrześniu (tak było...)* socjaliści i komuniści, wczoraj więźniowie, dziś stają w obronie ojczyzny. W *Spojrzeniu na wrzesień* odezwa Komunistycznej Partii Polski została przedstawiona jako sprzeciw wobec polityki państwa. Kiedy w *Tagebuchu – Dzienniku dr Hansa Franka* Danuty Kępczyńskiej pokazywana jest prasa podziemna czy mówi się o akcjach przeciw Niemcom, nacisk zostaje położony na ugrupowania lewicowe, komunizujące. Ciekawa odmiana tego aspektu ukazywania historii znalazła się w *Od Wersalu do Westerplatte* Roberta Stando i Wacława Kaźmierczaka, w którym to filmie mowa jest o niemieckich antyfaszystach ze zdelegalizowanej partii komunistycznej.

W *Czerwonych koszykach* (1969) Huberta Drapelli podkreślano robotniczą proweniencję obrony Gdyni. Zaakcentowana została także jedność ruchów robotniczych (pojawiają się wzmianki o robotnikach z Niemiec i Austrii, którzy uciekli przed prześladowaniami), jak również opis działalności politycznej w Polsce przedwojennej, będący zarazem oskarżeniem burżuazyjnej Polski. Z kolei *Republika* (1969) Piotra Studzińskiego, poświęcona Republice Pińczowskiej, czyli obszarowi około 1000 km², w którym na przełomie lipca i sierpnia 1944 roku władzę przejęły polskie oddziały partyzanckie, pokazuje współdziałanie Armii Krajowej, Batalionów Chłopskich i Armii Ludowej, ale delikatnie wskazuje na zwycięstwa tych ostatnich i porażki pierwszej. Zaznacza również udział żołnierzy radzieckich. W *Republice* jest także mowa o tradycjach rewolucyjnych tych okolic.

Innym ciekawym przykładem jest *Parada tysiąclecia*, nakręcona w 1966 roku przez Stanisława Możdżeńskiego z okazji tysiąclecia państwa polskiego. Film ukazywał zarówno przeszłość polskiego czynu militarnego, jak i współczesność polskiego żołnierza. Film odwoływał się do zwycięstwa pod Cedynią, bitwy pod Grunwaldem, Kościuszki pod Racławicami. Do tego ciągu wpisane zostały rzecz jasna również wydarzenia z II wojny światowej, na przykład Westerplatte oraz działania partyzanckie na Kielecczyźnie (jedno z ujęć pokazuje tablicę pamiątkową ufundowaną z okazji

¹⁷⁶ Roman Wionczek przystąpił do pracy nad pełnometrażowym dokumentem o losach Polaków Między wrześniami i majem, rozmawiał Adam Zarzycki, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 46, s. 10.

20 rocznicy powstania PPR). Uwagę zwraca jeszcze jedno ujęcie. Kiedy mowa jest o bohaterskich czynach polskiego żołnierza, widzimy cokół, na którym stoi czołg, a na tablicy widnieje data 9-16 sierpnia 1944 roku. W pierwszej chwili (sierpień 1944) mogłoby się wydawać, że chodzi o powstanie warszawskie. Szczegółowe daty nie pozostawiają jednak wątpliwości, że uhonorowana została w ten sposób I Brygada Pancerna im. Obrońców Westerplatte, która w tych dniach walczyła pod Studziankami.

W wizerunkach lewicowego podziemia najważniejsze było wpisanie go w tradycje narodowe, także przez próbę przejęcia znaczeń bądź wręcz utożsamienie go z nurtem akowskim, jak również podkreślenie spraw personalnych. Raz jeszcze wrócę do *Barw walki*. Jednym z ich zadań było, jak już wspomniałem, budowanie wizerunku generała Mieczysława Moczara. Film Passendorfera, jak pisał Siwiński, był w stanie „przemówić głosami różnorodnych ideologii usiłujących zaprezentować się jako pozbawiona sprzeczności całość”, a uwagę zwracają „złożoność i niejawnosć intencji przyświecających jednej z wpływowych opcji w niejednorodnym politycznie ówczesnym układzie władzy”¹⁷⁷. Ważniejsze jest więc działanie polityczne, które spaja całość, a poszczególne wybory ideologiczne są mu podporządkowane, nie ma zresztą w nich nadmiernych sprzeczności. Wątki, o których pisze Siwiński, są po prostu sfunkcjonalizowane. Najlepszym przykładem jest wyodrębnienie w jego błyskotliwej analizie filmu dwóch „Moczarów”, których dostrzega w „Kofaczu” i „Kroku”, stojących na czele alowskiego oddziału, z których jeden jest wzorowym, podporządkowanym partii dowódcą, a drugi watażką, który chce walczyć jakby niezależnie od instrukcji. Jedna i druga postać, zgodnie z analizą Siwińskiego, ścierają się. Do tego można by dołączyć jeszcze jedno wyobrażenie Moczara, tym razem w postaci dowódcy akowskiego¹⁷⁸. Mamy więc do czynienia, z jednej strony, ze specyficznym, niejednoznacznym starciem na płaszczyźnie, chciałoby się rzec – psychoanalitycznej, między dwoma figurami Moczara: oddanego partii i jej przywódcy oraz samodzielnego, ale przecież jakże dzielnego i patriotycznego żołnierza, dowódcy, watażki. Zabiegi te mają jednak na celu, i to drugie możliwe rozumienie konstrukcji poszczególnych postaci, wpisanie wyobrazonego autora – nadawcę tekstu, pozostającego w oficjalnym nurcie kultury komunistycznej, w tradycję zarówno akowską, jak i sienkiewiczowską, o polskiej szkole filmowej już nie wspominając.

¹⁷⁷ Ireneusz Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą..., s. 145.

¹⁷⁸ Tamże, s. 140.



Barwy walki, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Jerzy Passendorfer, Krzysztof Chamiec

Barwy walki miały mieć jednocześnie kilku odbiorców. Wpisywały się zarówno w oficjalną pamięć zbiorową, jak i ówczesną wiedzę historyczną, realizowały zadania propagandowe przypisywane całemu systemowi, ale też interesy określonej grupy, choć może nawet właściwsze byłoby podkreślenie właśnie nazwiska Moczara, niż całej grupy „partyzanckiej”. Na fakt kreowania legendy Moczara wskazują także zabiegi adaptacyjne. Między książką a filmem występują znaczne różnice, mamy raczej do czynienia z wykorzystaniem pewnych wątków, niż adaptacją w bardziej ścisłym znaczeniu. Niemniej jednak dość symptomatyczne są zmiany w zakończeniu jako miejscu znaczącym. Powieść kończy się w Lublinie złożeniem przez bohaterów meldunku sekretarzowi generalnemu Polskiej Partii Robotniczej Władysławowi Gomułce, towarzyszeni „Wiesławowi”¹⁷⁹, wskazując tym samym nie tylko na wojenną, ale i współczesną hierarchię władzy. W filmie ten wątek w ogóle nie występuje. Działania Moczara nie były zapewne skierowane przeciwko Gomułce, z którym dobrze się znał i współpracował, ale bez wątpienia służyły wzmocnieniu pozycji generała.

¹⁷⁹ Mieczysław Moczar, *Barwy walki*, Warszawa 1967, wyd. VIII (uzupełnione), s. 338.

Przy okazji warto dodać, że *Barwy walki* nie były jedynym filmem, który wskazywał na postać Mieczysława Moczara. Można przywołać też dwudziestominutowy *Pistolet typu „Walter P-38”* Edwarda Etlera¹⁸⁰ z 1962 roku. Kamera pokazuje broje rycerskie, kolczugi, topory, stare pistolety, muszkiety, miecze, kosy zatknięte na sztorc, strój husarza, wreszcie tytułowy pistolet. Film ten wpisuje działania konspiracji w polskie tradycje bojowe. Nie mamy wątpliwości, że oddział związany jest z komunistycznym podziemiem – jeden z chłopców wspomina, że „sekcja szykuje dyskusję o internacjonalizmie”. Zresztą na końcu widzimy pistolet w muzeum, a podpis głosi, że należał do żołnierzy Gwardii Ludowej w Warszawie. Informacja przy kolejnym pistolecie maszynowym wskazuje, że był on w posiadaniu Armii Ludowej. Wreszcie oglądamy pistolet trzeci, wykonany przez rzemieślnika z Batalionów Chłopskich, ofiarowany pułkownikowi Moczarowi, dowódcy lubelskiego obwodu AL. Nie należy przypisywać temu filmowi szczególnej rangi. Na napis, w którym pojawia się nazwisko Mieczysława Moczara, mógł zwrócić uwagę jedynie bardzo uważny widz. Nie zmienia to faktu, że po raz kolejny mamy do czynienia z próbą legitymizacji polityka przez wpisanie go w tradycję polskiego czynu zbrojnego.

Z kwestiami personalnymi bywał związany także wybór tematów. W najbardziej oczywisty sposób dowodzą tego *Barwy walki*, ale nie jest to przecież przykład jedyny. Krzysztof Kornacki zwraca uwagę, że Ewa i Czesław Petelscy nie zainteresowali się bitwą o Kołobrzeg przypadkowo: była ona „elementem biografii wojennej wielu ważnych w dekadzie lat 60. wojskowych prominentów”¹⁸¹, przede wszystkim Zbigniewa Załuskiego i Wojciecha Jaruzelskiego. Bliski współpracownik Moczara, Kazimierz Rusinek, wiceminister kultury i sztuki oraz sekretarz generalny ZBOWiD-u (a na marginesie warto dodać, że także jeden z głównych inicjatorów akcji skierowanej przeciwko „encyklopedystom”¹⁸²), który we wrześniu 1939 roku brał udział w obronie Gdyni, był jedną z głównych postaci *Czerwonych kosynierów*.

Podkreślano rolę byłych żołnierzy XIII Brygady Międzynarodowej im. Jarosława Dąbrowskiego (dąbrowszczaków) i swoistą ciągłość ich walki z faszyzmem, od wojny domowej w Hiszpanii aż do ostatecznego zwycięstwa w 1945 roku. Motyw ten pojawił się już w socrealizmie w *Żołnierzu zwycięstwa* (1953) Wandy Jakubowskiej, co było oczywiste, biorąc pod uwagę biograficzny charakter filmu o Karolu Świerczew-

¹⁸⁰ Co ciekawe, Edward Etlar zrealizował w latach 60. kilka filmów poświęconych kulturze żydowskiej, po 1968 roku wyjechał z Polski, a jego nazwisko w latach 70. nie mogło pojawiać się w publikacjach niemających charakteru naukowego.

¹⁸¹ Krzysztof Kornacki, *Kino generatów. Przypadek Jarzębiny czerwonej*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej...*, s. 81.

¹⁸² Zob. Tadeusz P. Rutkowski, *Adam Bromberg i „encyklopedyści”...*, s. 200-202.

skim, choć akurat generał walcząc w Hiszpanii w Brygadach Międzynarodowych, nie był związany bezpośrednio z dąbrowszczakami. Co ciekawe, hiszpańską przeszłość ma również sekretarz Szczuka w *Popiele i diamentach*, ale w filmie Wajdy jest ona zaledwie punktem odniesienia, odwrotnie wartościowaną analogią do losów Maćka Chełmickiego: w przeciwieństwie do tradycji niepodległościowej bez znaczenia dla większości Polaków.

W latach 60. w filmie fabularnym nie był to co prawda motyw występujący zbyt często, można tu wspomnieć jedynie o *Różańcu z granatów* (1970) Jana Rutkiewicza. Ale udział w walkach w Hiszpanii stanowił powód do dumy, również dlatego, że dzięki temu Polska była przedstawiana jako kraj, który wcześniej rozpoznał faszyzm i mu się przeciwstawił. Istotny był jednak także fakt, iż epizod hiszpański mieli w swoim życiorysie znaczący działacze ZBoWiD-u. W filmie dokumentalnym „*Za waszą wolność i naszą*” (1966) Zygmunta Koziarskiego walka z faszyzmem zaczyna się od wojny domowej w Hiszpanii i Brygad Międzynarodowych. Współscenarzystą był Tadeusz Ćwik, a konsultantami Michał Bron i Franciszek Książarczyk, którzy walczyli wtedy w Hiszpanii. Książarczyk był m.in. dowódcą Batalionu im. Jarosława Dąbrowskiego, w czasie II wojny walczył w Gwardii Ludowej, a później Armii Ludowej. W stalinizmie był zastępcą Komendanta Głównego Milicji Obywatelskiej, a w czasie realizacji filmu zastępcą szefa Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego i prezesem Ligi Obrony Kraju, działał również w ZBoWiD-zie (był członkiem Zarządu Głównego), podobnie jak Tadeusz Ćwik. Generał Franciszek Książarczyk był także zarówno autorem pierwowzoru literackiego (*Droga w ogniu*), jak i bohaterem filmu Wojciecha Marczewskiego *Podróźni jak inni*, choć nie było to wprost wyartykułowane.

Wśród scenarzystów, reżyserów i konsultantów filmów znajdowało się wielu byłych i obecnych wojskowych, związanych przede wszystkim z I i II Armią Wojska Polskiego, np. Zbigniew Załuski, Janusz Przymanowski, Maciej Sieński, oraz z ugrupowaniami walczącymi w kraju, jak Mieczysław Moczar i Tadeusz Pietrzak. Warto też wspomnieć, że jednym z konsultantów *Spojrzenia na wrzesień* Macieja Sieńskiego był podpułkownik Tadeusz Jurga, autor opracowania poświęconego kampanii wrześniowej, zamieszczonego w tomie *Zbowidowcy. Tradycje i zadania*¹⁸³, wydanym przez Zarząd Główny Związku Bojowników o Wolność i Demokrację w ramach przygotowań do IV Kongresu, który odbył się we wrześniu 1969 roku. O książce tej Joanna Wawrzyniak napisała, że „stanowi znakomite podsumowanie akceptowanych pod koniec lat sześćdziesiątych treści historycznych, część artykułów pisali zawodowi history-

¹⁸³ *Zbowidowcy. Tradycje i zadania*, Warszawa 1969.

cy. Prezentowane w niej treści łączyły opowieści opisane [...] w kategoriach trzech mitów [zwycięstwa nad faszyzmem, jedności ruchu oporu i niewinnych ofiar – PZ]. Łączyły również mesjanizm narodowy i rewolucyjny¹⁸⁴. Tadeusz Jurga opisał militarny aspekt wydarzeń wrześniowych. Jako najważniejsze przyczyny klęski wskazał na błędną politykę zagraniczną Polski przedwojennej oraz niewłaściwe sojusze¹⁸⁵, jak również „słabość doktryny wojennej, niekorzystne położenie strategiczne kraju, brak całościowego planu operacyjnego i spóźnioną mobilizację powszechną”¹⁸⁶. Wrzesień był według niego tylko początkiem walki. Zwracał uwagę na berliński finał II wojny światowej oraz ostateczny sojusz ze Związkiem Radzieckim. Dlatego też, o czym będę jeszcze pisał, *Spojrzenie na wrzesień* pozornie różni się od innych filmów powstałych w tej dekadzie, ale w gruncie rzeczy doskonale wpisuje się w dominujący nurt kina nowej pamięci.

7.

W kinie nowej pamięci wojna była czytana przez pryzmat współczesności, miała pomóc ją zrozumieć. Film był wpisany w dyskurs bieżącej polityki, a obrazy przeszłości, zwłaszcza niedawnej, znakomicie nadają się do tego, aby komentować aktualne wydarzenia. Widz, przygotowany zarówno przez teksty prasowe, zwłaszcza recenzje, jak i inne teksty kultury, nie miał żadnych problemów, aby odczytać poszczególne dzieła we właściwy sposób (oczywiście, nie musiał akceptować tego rozumienia, ani przyjmować go jako własnego). Po drugie, jak już wspominałem, po 1960 roku współczesność miała stanowić dominujący temat polskiego kina. W wielu filmach, głównie dokumentalnych, widać nie tylko związany z nią potencjał interpretacyjny, ale także przywołanie jej *expressis verbis*. Na ekranie pojawiały się obrazy kraju z lat 60., będące podsumowaniem drogi, którą Polska przebyła od września 1939 roku. Bezpośrednio z tym kontekstem znaczeniowym związany jest następny powód tak istotnej obecności obrazów współczesności w filmach poświęconych wojnie. Wojennej narracji miała nieodłącznie towarzyszyć pamięć o początkach Polski Ludowej.

Liczną grupę stanowią w latach 60. filmy, których akcja rozgrywa się tuż po wojnie, poświęcone trudnemu okresowi przemiany kraju. Miały wskazywać na moment narodzin nowej rzeczywistości, potwierdzając przy tym związek tamtych wydarzeń ze współczesną Polską. Wskazują na to wprost ówczesne samoopisy:

¹⁸⁴ Joanna Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć...*, s. 299.

¹⁸⁵ Tadeusz Jurga, *Wrzesień 1939*, [w:] *Zbawidowcy. Tradycje i zadania...*, s. 117-133.

¹⁸⁶ Joanna Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć...*, s. 303.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nastąpiło u twórców wyraźne przesunięcie zainteresowań z okupacyjnej przeszłości ku współczesności. Pojawiła się grupa filmów poświęconych początkom istnienia nowej państwowości, pierwszemu okresowi istnienia i działania władzy ludowej, istotnemu i ważnemu pograniczu między *sensu stricto* współczesnością a historyczną przeszłością. Można by wszystkie te utwory określić wspólnym mianem genealogii nowej Polski¹⁸⁷.

Kino wojenne ukazywało, że ta nowa państwowość rodziła się już wcześniej i starało się przedstawić dowody na poparcie tej tezy. Chodziło o to, by pokazać „wartość dokonanych kiedyś, mniej lub bardziej świadomie, wyborów”¹⁸⁸. Jednym z takich filmów miał być *Nieznany* Witolda Lesiewicza. Jak mówił Jerzy Pomianowski, można w nim odnaleźć „genealogię teraźniejszości, która się narodziła w Sielcach i prowadziła na całym szlaku aż po Berlin. Bo wtedy też wykuła się świadoma kadra ludzi, którzy nie od wczoraj zaznaczyli, że chcą socjalizm budować w Polsce”¹⁸⁹. II wojna światowa, jej przebieg oraz konsekwencje, miały stać się jednym z narzędzi legitymizacyjnych ówczesnej władzy. Należy bowiem pamiętać, że „[k]omuniści przekuli historię wojny w mit założycielski PRL, ponieważ mogli znaleźć w niej – i właściwie tylko w niej – argumenty dla uzasadnienia »narodowej wiarygodności historycznej« swego reżimu”¹⁹⁰.

Dlatego w obchody XXV-lecia PRL tak silnie wpisano tematykę wojenną, a w postrzeganiu wojny tak wyraźnie podkreślano jej wpływ na współczesny świat, Polskę i Polaków. Ukazywanie relacji między przeszłością i teraźniejszością, traktowanie – choć nie zawsze wyrażane wprost – wojny jako mitu założycielskiego Polski Ludowej, było charakterystyczne dla całej dekady. Obecny w wielu filmach związek historii i współczesności dał się zauważyć już na jej początku. Jednym z pierwszych znaczących pod tym względem filmów był *Wrzesień (tak było...)* z 1961 roku, przygotowany przez Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka, z komentarzem Karola Małcużyńskiego. Podczas spotkania Komisji Ocen Artystycznych pojawiły się głosy, że być może film ten, aczkolwiek wiarygodny, jest zbyt pesymistyczny¹⁹¹, na co Jerzy Bossak odpowiedział, że happy end dopisała historia. To współczesność miała być

¹⁸⁷ Jerzy Toeplitz, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Warszawa 1969, s. 121. Toeplitz wymienia w tym kontekście takie filmy, jak: *Rok pierwszy* (1960) i *Kwiecień* (1961) Witolda Lesiewicza oraz *Ogniomistrz Kaleń* (1961) Ewy i Czesława Petelskich. Pod względem tematyki można by tu wspomnieć również *Agnieszka 46* Sylwestra Chęcińskiego, która później stała się jednym z głównych celów ataku Zbigniewa Zafuskiego, jednak właśnie ze względu na odbiór na ten film należy spojrzeć nieco inaczej.

¹⁸⁸ Ryszard Koniczek, *Film wojenny...*, s. 30.

¹⁸⁹ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 31.VII.1963 r.*, AFN, sygn, A-214, poz. 353, k. 5.

¹⁹⁰ Edmund Dmitrów, *Pamięć i zapomnienie w stosunkach polsko-niemieckich*, „Przegląd Zachodni” 2000, nr 1, s. 17.

¹⁹¹ Zob. Alicja Iskierko, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. IV, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1980, s. 245-246.

nadrzędnym kontekstem decydującym o charakterze filmu o niedawnej przeszłości. Na odbiór filmu miała więc przynajmniej w pewnej mierze wpływać sytuacja widza.

Warto zwrócić uwagę, że to podejście będzie obowiązywało, choć dyskusje nie ucichną, przez całą dekadę. O sensie wojny świadczą lata powojenne. Już w 1960 roku Jerzy Toeplitz, pisząc w duchu *Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, podkreślał, że „walka o wyzwolenie narodu była również walką o sprawiedliwość społeczną, o Polskę Ludową, o socjalizm”¹⁹². W filmie fabularnym nie zawsze można było to wyrazić, choć taką właśnie interpretację niejednokrotnie podpowiadały prasowe opisy filmu, recenzje oraz wypowiedzi twórców. Natomiast w filmie dokumentalnym bardzo często filmy, które opowiadają o II wojnie światowej, kończą się obrazami rozkwitającej Polski. Wątpliwości nie pozostawia na przykład *Spojrzenie na wrzesień* (1970) Macieja Sieńskiego. W zakończeniu tego filmu, którego głównym tematem był oczywiście wrzesień 1939 roku, mowa o zdobyciu Berlina oraz „sojuszu realnym i uczciwym z Armią Radziecką w imię nowej Polski”, Polski rzecz jasna socjalistycznej. W kwestii ukazania związków między wojną a teraźniejszością film Sieńskiego oraz zrealizowany na początku dekady *Wrzesień...* Bossaka i Kaźmierczaka prezentują się tak samo.

Stanisław Janicki w maju 1968 roku zarzucał takim filmom, jak *Don Gabriel*, *Szyfry* i *Kiedy miłość była zbrodnią*,

ich częsty niedowład myślowy i estetyczny albo – najwyczejniej 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 socjalistyczną¹⁹³.

Charakterystyczny jest ostatni fragment tego cytatu. Współczesny kontekst tematyki wojennej nie jest czymś drugorzędnym, postawiona zostaje wprost teza pozornie ryzykowna, ale przecież doskonale wpisująca się w kino nowej pamięci – że II wojna światowa toczyła się, aby mogła powstać socjalistyczna Polska.

W 1968 roku Roman Wionczek mówił o realizowanym właśnie filmie *Między wrześnie a majem*, do którego scenariusz napisał razem z pułkownikiem Zbigniewem Załuskim:

¹⁹² Jerzy Toeplitz, *Uwagi o filmie polskim...*, s. 114.

¹⁹³ Stanisław Janicki, *I co dalej?...*, s. 6. Wróć do tego cytatu jeszcze w rozdziale *Jak być kochaną i Szyfry – wojna, pamięć i kino polskie lat 60.*

Zwróciliśmy w nim uwagę nie tylko na działania militarne, ale zwłaszcza na kształtowanie się postaw politycznych, które w efekcie doprowadziły do odrodzenia państwa według koncepcji umożliwiającej budowanie w Polsce ustroju socjalistycznego¹⁹⁴.

Nic więc dziwnego, że w filmie tym pojawia się współczesna klamra, jak określił ją Konrad Eberhardt – „bajecznie kolorowa”¹⁹⁵. Wojna była prezentowana, zarówno w filmach, jak i recepcji prasowej, jako wydarzenie, którego ostatecznym skutkiem była Polska socjalistyczna, żyjąca w spokoju i dobrobycie. Związki przyczynowo-skutkowe, które doprowadziły do takiego stanu rzeczy, nie miały budzić wątpliwości. W zrealizowanym przez Tadeusza Worontkiewicza *Wspomnieniu o bitwie* (1967), którego bohaterem był generał Zygmunt Berling, dopełnieniem dziejów bitwy pod Lenino były zdjęcia przedstawiające mieszkańców Warszawy na spokojnych ulicach.

Filmy te miały stanowić afirmatywny komentarz. Warto porównać obraz miasta w kinie nowej pamięci do choćby *Echa*. W filmie Różewicza więzi ono bohatera. Henryk Głuchowski spaceruje po mieście, siada w kawiarni, patrzy na miasto i ludzi. Jakże inna jest to Warszawa od miasta ukazywanego w dziesiątkach sekwencji jako efekt wygranej wojny.

Sekwencja warszawska, wraz z retrospekcyjnymi scenami z więzienia, należy do najlepszych w polskim kinie pierwszej połowy lat sześćdziesiątych. Takich obrazów Gomułkowskiej Warszawy próżno szukać w filmowych archiwach tamtej epoki. [...] W długich pasażach oglądamy obce, nieprzyjazne człowiekowi miasto. Uliczny krajobraz pełni tu rolę persona dramatis, zostaje nasycony stanem psychicznym, w jakim znajduje się bohater¹⁹⁶.

Nie jest to więc Warszawa z pamięci oficjalnej, ale miasto zapisane w pamięci indywidualnej, mroczne i ponure, przywodzące na myśl nieprzyjazne czasy. Henryk nie znajduje w nim ukojenia, nie daje mu ono, tak jak bohaterom kina nowej pamięci, nadziei na przyszłość.

Bohater *Echa* udaje się do muzeum na Pawiaku, ogląda eksponaty związane z losami ludzi w czasie wojny, słucha przewodnika. Ten instytucjonalny obraz przeszłości nie ułatwia mu jednak zrozumienia jego sytuacji, nie znajduje tam odpowiedzi na pytanie o sens wojny i czasu obecnego. W kinie nowej pamięci, na przykład w *Końcu naszego świata* Jakubowskiej czy *Wycieczce w nieznanne* Jerzego Ziarnika obraz przeszłości jest wyjaśnieniem sam dla siebie, jak również dla teraźniejszości.

¹⁹⁴ „Od września do maja”. Reż. Roman Wionczek o swym nowym filmie, rozm. Elżbieta Smoleń-Wasilewska, „Kamera” 1968, nr 11, s. 9.

¹⁹⁵ Konrad Eberhardt, *Świadectwo prawdy, świadectwo miu*, „Ekran” 1969, nr 35, s. 15.

¹⁹⁶ Marek Hendrykowski, *Stanisław Różewicz...*, s. 55-56.

Widać myślenie w kategoriach sensowności historii: wojna traktowana jest jako zaczątek nowego ładu. W *Albumie polskim* (1970) Jana Rybkowskiego wojna okazuje się elementem wspólnym dla różnych pokoleń, ponieważ ciągle trwa świat, u którego podstaw się znalazła. Ojcowie walczyli po to, aby ich dzieci mogły żyć w lepszej rzeczywistości. Rybkowski ukazuje ciągłość pokoleniową budowaną przez połączenie losów „heroicznych ojców i szczęśliwych dzieci”¹⁹⁷. Naturalnym zjawiskiem powinno być zatem kontynuowanie przez młodych, choć w inny sposób, drogi, którą szli ich rodzice.

Sama konstrukcja filmu zakłada nieustanny kontakt przeszłości z teraźniejszością. Na przemian oglądamy współczesność przełomu lat 60. i 70. oraz wojenną i tużpowojenną przeszłość (obie te płaszczyzny są połączone nawet przez obsadę aktorską: Barbara Brylska występuje w dwóch rolach: Anny i jej matki, Marii). Tomek i Anna są jakby wzorcowymi odbiorcami kina nowej pamięci. Młodzi, zainteresowani przeszłością, zyskujący świadomość, że istnieje bezpośredni związek między działaniami wojennymi i tym, co działo się później, z ich współczesnością. To przekonanie narzuca widzowi montaż: żołnierze dochodzący do Bałtyku i młodzi spacerujący po plaży, stawianie słupów granicznych i młodzi przechadzający się po latach w ich pobliżu. „To taki obowiązek, żeby dzieci były mądrzejsze o doświadczenia rodziców”, mówi Piotr do swojego syna. „Myślę, że rozumiem, o co ci chodzi”. Kiedy ojciec powątpiewa, Tomek zapala się, pyta, czy Piotr zastanawia się, czy młodzi znają

tę cenę, jaką zapłaciliście, tak? Czy nie zaprzepaścimy, tak? Że jesteśmy inni, tak? No powiedz, tak? Ja nie wiem, czy wy myślicie, że gdyby to spadło na nas, na nasze pokolenie, to my byśmy nie potrafili, nie podotali? A może myślisz, że zrobiliście już wszystko? Jest jeszcze więcej do zrobienia.

Ojciec i syn myślą jednak tak samo: syn ma śmiało marzenia, przekraczające codzienne problemy, a ojciec jest przekonany, że uda mu się je zrealizować. Nie tylko jemu – całemu młodemu pokoleniu. *Album polski* stanowi zapowiedź kolejnej dekady, wskazując, że współczesność oznacza czas wielkiej budowy i modernizacji kraju.

Filmy o wojnie wykorzystywano jako pretekst do podejmowania aktualnych problemów politycznych. Pisał o tym wprost Bogumił Drozdowski w odniesieniu do filmu dokumentalnego: „wiele zadań zrodziła dopiero chwila bieżąca, jak na przykład konieczność ustosunkowania się do pewnych, nowych, międzynarodowych zjawisk politycznych, jak choćby agresja Izraela i antypolska kampania syjonistyczna”¹⁹⁸. W podobnym duchu wypowiadał się pułkownik Wacław Strzelecki, dyrektor Wy-

¹⁹⁷ Zob. Rafał Marszałek, *Film fabularny...*, s. 30.

¹⁹⁸ Bogumił Drozdowski, *Nowe zadania, stare szuflady*, „Kino” 1968, nr 9, s. 33.

twórni Filmowej „Czołówka”. Przy okazji jej 25-lecia zwracał uwagę, że w kręgu jej zainteresowania pozostanie tematyka wojskowa, zarówno jej przeszłość (w tym oczywiście kwestie związane z II wojną światową), jak i teraźniejszość. Przez tę ostatnią rozumiał

zewnątrzne uwarunkowania płynące z poczynań sił międzynarodowego imperializmu w Europie i poza nią. Jest oczywistą prawdą, że dialektyka współczesnego świata sprzega naszą narodową rzeczywistość nie tylko z geograficznie zblizonymi do polskich granic ogniskami zagrożenia w rodzaju odwoławej NRF, ale również z bardziej oddalonymi – ze zbrodniczymi poczynaniami imperializmu USA w Azji lub jego bliskowschodniej bazy i ekspozytury, Izraela¹⁹⁹.

Niekiedy odwołania te zawarte były w samych filmach, jeszcze częściej można było dostrzec je w recepcji, bywało, że zmieniającej się w zależności od potrzeb. Niejednokrotnie w wypowiedziach i recenzjach interpretacja samego filmu schodziła na plan dalszy. Poszczególne utwory były traktowane pretekstowo, służąc przede wszystkim potwierdzeniu lub udowodnieniu jakiejś tezy. Właściwie prawie każde wydarzenie polityczne, zarówno w wymiarze krajowym, jak i międzynarodowym, można było skomentować, nawiązując do II wojny światowej. Odwołania te nie musiały być wyartykułowane wprost. Ówczesni widzowie oglądali przecież te filmy w kontekście innych działań i wypowiedzi: politycznych, publicystycznych, artystycznych itd. Jednym z wielu przykładów mogą być *Pasterze* (1967) Barbary Sokolenko, krytyczny portret niemieckich biskupów, pokazujący ich poparcie dla Hitlera, a kończący się współcześnie, ukazując duchownego błogosławiącego Luftwaffe. Nie trudno odczytać ten film jako swoisty komentarz do listu biskupów polskich do biskupów niemieckich z 1965 roku.

Nie budzi zdziwienia fakt, iż w kontekście bezpośrednich związków między przeszłością i teraźniejszością odczytywano relacje polsko-niemieckie. Z dzisiejszego punktu widzenia niektóre z tych tropów mogą jednak wydawać się dość zaskakujące. Uczestnicy kolaudacji *Westerplatte* nie mieli więc wątpliwości, że nie ma on posiadać jedynie wartości historycznej, ale w odpowiednim opisanu przeszłości widzieli ważny argument we współczesnych sporach politycznych²⁰⁰. Na polityczność filmu Róże-wicza zwracał uwagę Jerzy Bossak, mówiąc, że ważne jest, iż widz będzie mógł się odnieść do rzeczywistości, w której żyje: kto nas otacza, na czyje sąsiedztwo jesteśmy skazani, od kogo możemy oczekiwać pomocy, gdzie kierować przyjazne uczucia,

¹⁹⁹ Wacław Strzelecki, 25 lat. I co dalej „Czołówko?”, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 19, s. 6.

²⁰⁰ Piszę o tym szerzej w rozdziale *Strategie uwiarygadniania*.

gdzie je hamować²⁰¹. Dlatego też przenoszenie sytuacji z roku 1939 na współczesne relacje polsko-niemieckie, jak również traktowanie filmu jako głosu w sporze nad polityczną interpretacją przeszłości, wydają się z tej perspektywy oczywiste. Recenzenci szli jednak dalej, wykorzystując *Westerplatte* jako pretekst do komentowania wydarzeń niemających żadnego bezpośredniego związku z losami polskiej placówki.

Kazimierz Młynarz w recenzji pisał o generale Williamie Westmorelandzie i wojnie wietnamskiej oraz o postawie władz Izraela uzasadniających napaść na Arabów, wprost stawiając porównania do działalności hitlerowców²⁰². W tekstach poświęconych *Westerplatte* podejmowano niejednokrotnie pytanie, czy warto było się bronić mimo militarnej przewagi nieprzyjaciela. Kwestię tę przenoszono również na grunt aktualnej sytuacji politycznej. Żołnierze z *Westerplatte* mieli bronić „podstawowych wartości moralnych, które podeptały hitlerowskie Niemcy”, mówił Stanisław Różewicz²⁰³. Odnosząc się do tych słów Bohdan Węsierski, spychał jednak jakiegokolwiek odniesienia etyczne na dalszy plan, kosztem wyraźnych akcentów politycznych:

Dziś te wartości znów są deptane. Próbuje się je zdusić bronią najemników, stopić w ogniu napalmu na pustyni Synaj, otoczyć kordonami policji w murzyńskich gettach Ameryki, zagłuszyć wybuchami bomb wołanie o sprawiedliwy pokój. Wokół nas – w Wietnamie, w Indonezji, w Afryce, w Grecji, w Ameryce Łacińskiej i w miastach USA toczą się walki. Trwa zbrojne pogotowie na Bliskim Wschodzie. Znów wybuchają powstania, przewroty, rzezie, bunty, rebelie i wojny. Straszliwe słowo eskalacja złowieszczo się powtarza. Świat nie jest spokojny o swoją najbliższą przyszłość. Znów działa wielkich okrętów wojennych biją w małe reduty obrońców, jak to było na *Westerplatte*. Ale teraz nikt z walczących nie jest sam²⁰⁴.

Wspomniana w powyższym cytacie wojna wietnamska była jednym z istotnych kontekstów współczesności. Chętnie doszukiwano się analogii między postawą i wypowiedziami amerykańskich polityków oraz działalnością wojsk Stanów Zjednoczonych a zachowaniami hitlerowców. W zrealizowanym w 1968 roku filmie *Wietnamu dzień powszedni* Zygmunta Koziarskiego zniszczenia dokonane przez Amerykanów w Wietnamie są porównywane do zniszczeń w Polsce w czasie II wojny światowej. Ten sam reżyser w filmie *Posyłam najlepsze bataliony...* zrównywał działaniami żołnierzy amerykańskich ze zbrodniami Wehrmachtu. Niektóre skojarzenia mogą wydać

²⁰¹ Protokół z kolaudacji filmu fabularnego „WESTERPLATTE” odbytej 4 lutego 1967 roku, AFN sygn. A-216, poz. 123, k. 33-34.

²⁰² Kazimierz Młynarz, *Westerplatte*, „Nurt” 1967, nr 9, s. 4.

²⁰³ *O wojnie i filmie ze Stanisławem Różewiczem*, rozm. Z. [Zbigniew] Klaczyński, „Kultura” 1966, nr 48, s. 1.

²⁰⁴ Bohdan Węsierski, *Westerplatte. Pamięci obrońców reduty Bałtyku*, „Express Wieczorny” 1967, nr 210, s. 3.

się zaskakujące. Stanisław Wroński mówił o zabijaniu Wietnamczyków przez Amerykanów podczas dyskusji o *Doktorze Korczaku* Aleksandra Forda²⁰⁵.

W kwietniu 1968 roku Centrala Filmów Oświatowych FILMOS oraz Zarząd Główny ZBoWiD zorganizowały (z okazji Miesiąca Pamięci Narodowej, Tygodnia Solidarności Kombatantów i Uczestników Ruchu Oporu, IV Alertu Harcerskiego i społecznej akcji budowy Pomnika „Centrum Zdrowia Dziecka”) imprezę pod hasłem *Film – dokumentem walki i męczeństwa*. Spośród zestawów filmowych, które zostały wówczas przygotowane: *Walka narodów z faszyzmem niemieckim, Świadectwa hitlerowskich zbrodni wojennych* oraz *W walce z imperializmem*²⁰⁶, uwagę zwraca ten ostatni. W ten sposób został zaakcentowany związek przyczynowo-skutkowy między II wojną światową i hitlerowskimi Niemcami a współczesnymi państwami kapitalistycznymi, zwłaszcza Republiką Federalną Niemiec oraz Stanami Zjednoczonymi Ameryki Północnej. Można tu dostrzec wręcz elementy pozornie całkowicie zapomnianej i odrzuconej tematyki i poetyki socrealizmu.

Tematyka niemiecka pojawiała się najczęściej. W polskiej szkole filmowej postaci Niemców odgrywały w gruncie rzeczy funkcje drugorzędne. Liczyły się przede wszystkim „sprawy polskie”. W latach 60. sytuacja wyglądała zupełnie inaczej. Obraz Niemców nie pozostawiał w zasadzie wątpliwości. Byli zagrożeniem, wobec którego trzeba było zachowywać nieustanną czujność, śmiertelnym wrogiem, którego należało się lękać. Wina Niemców polegała również na tym, że nie mieli zamiaru uznać swojej winy, część z nich nie poniosła żadnej kary²⁰⁷. Negatywna ocena Niemców dotyczyła także ich powojennych losów, jak np. w *Spotkaniach w mroku* (1960) Wandy Jakubowskiej i *Czasie przeszłym* (1961) Leonarda Buczkowskiego. Obraz ten, zgodny z potocznym wyobrażeniem, służył ponadto legitymizacji władzy, która stała na straży kraju i społeczeństwa.

Filmy, zarówno fabularne, choć w jeszcze większym stopniu dokumentalne, dokonywały m.in. politycznej oceny wydarzeń II wojny światowej, ale również w ich kontekście zajmowały się np. „groźbą militarizmu i rewizjonizmu zachodnio-niemieckiego”²⁰⁸. Przykład znajdziemy już na początku dekady. *Odpowiedź* (1961) Huberta

²⁰⁵ *Stenogram z rozszerzonego posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Studio” w dniu 6.X.1967 r.*, AFN, sygn. A-329, poz. 57, k. 25-26.

²⁰⁶ *W miesiącu pamięci narodowej*, „Film” 1968, nr 18, s. 2.

²⁰⁷ Krzysztof Gradowski, przygotowując film *Akt oskarżenia*, opowiadający o prawnikach z kaliskiego Sondergerichtu, którzy byli winni zbrodni wojennych, podkreślał, że rezygnuje ze wszystkiego, czego nie jest w stanie udowodnić. Chodziło o to, aby można było użyć tego filmu jako dowodu w RFN, w potencjalnym procesie. (wa), *Akt oskarżenia*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 26, s. 10. Przy okazji warto wspomnieć, że taka też była między innymi intencja nakręcenia *Końca naszego świata*.

²⁰⁸ Zob. Eligiusz Przepiórkowski, *Wytwórnia filmowa „Czołówka”*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 8, s. 44.

Drapelli przedstawiała historię ziem zachodnich i północnych, od Cedyni i Grunwaldu, aż po Berlin, Wał Pomorski i Kołobrzeg. Film podkreślał odwieczną przynależność tych ziem do Polski, jak również trwającą od dawna walkę z zachodnim sąsiadem. Widz dowiadywał się więc o konfliktach w czasie zaborów, od końca XVIII wieku po I wojnę światową i później, oczywiście i także o relacjach z Niemcami za rządów Hitlera. Wreszcie, pojawiał się także wątek „turystów zza Łaby”, którzy dziś przyjeżdżają do Polski. Fragmentom relacji zachodnioniemieckich, mówiących o fatalnym stanie Polski, przeciwstawiane były obrazy Polski schludnej, odbudowanej, radosnej. Film Drapelli miał więc być polską propagandową odpowiedzią na to wyobrażenie. Oczywiście pojawiał się atak na Konrada Adenauera i jego ministrów. Wniosek miał być jednoznaczny – mamy do czynienia ciągle z tym samym wrogiem jeszcze od czasów krzyżackich.

Warto zatem przypomnieć, że lata 60. w polskim filmie zaczęły się od zwycięstwa polskiego rycerza, który wraz ze wschodnim sojusznikiem pokonał w 1410 roku pod Grunwaldem wojska Zakonu Krzyżackiego. Aleksander Ford w *Krzyżakach* (1960) przekonywał Polaków, że dzięki silnemu przywództwu i sojuszowi ze wschodnim sąsiadem poradzą sobie z zachodnim zagrożeniem. Żołnierze polscy i radzieccy cieszący się w Berlinie z ostatecznego zwycięstwa w końcowych scenach *Ostatnich dni* są spadkobiercami tamtej tradycji. *Krzyżacy* w symboliczny sposób rozpoczynają dekadę²⁰⁹, *Ostatnie dni* oraz *Sąsiedzi* Aleksandra Ścibora-Rylskiego ją kończą.

Nieustanna mobilizacja społeczeństwa polskiego w latach 60. wymagała konstruowania takich przekazów, które by udowadniały, że walka cały czas trwa, nawet jeśli jej uczestnicy zdjęli mundury. „W takim obrazowaniu – pisał o książkach Żafuskiego Przemysław Czapliński – społeczeństwo PRL-u znajdowało się w stanie mobilizacji, każdy członek społeczeństwa zyskiwał miejsce w szeregu, masa zamieniała się w oddziały, a kierowanie uszeregowanymi masami przypadało dowódcom”²¹⁰. Dla Polaków wojna nie zakończyła się w maju 1945 roku. To przekonanie widać na przykład w *Powrocie doktora von Kniprode*. Także w zakończeniu *Czterech pancernych i psa* mamy do czynienia z wyraźną sugestią, że nie wolno rzucić broni, dopóki nie zrobią tego wszyscy. Mobilizacja społeczeństwa jest zatem nieustanna, niezależnie od czasu, który minął od zakończenia wojny. Kapitulacja Niemiec nie oznacza jeszcze końca wojny.

²⁰⁹ Piotr Kurpiewski, *Krzyżacy czy faszyci? Nawiązania do II wojny światowej w Krzyżakach Aleksandra Forda*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej...*

²¹⁰ Przemysław Czapliński, *PRL i sarmatyzm*, [w:] *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. Hanna Gosk, Warszawa 2008, s. 173.

Saperzy w *Raju na ziemi* (1970) Zbigniewa Kuźmińskiego nie tylko niszczą miny pozostawione przez Niemców, ale również muszą walczyć z dywersantami z Wehrwofu.

Wizerunek Niemca charakteryzował się, podobnie jak wizerunek wroga w ogóle, swoistym „odczłowieczeniem”: nie zastanawiano się nad motywacją niemieckich bohaterów, ich uwarunkowaniami społecznymi, nie tworzone wnikliwych portretów psychologicznych²¹¹. W czasie różnych kolaudacji i posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy niejednokrotnie powracano do przedstawień Niemców. Oto na przykład podczas debaty nad serią *Dzień ostatni, dzień pierwszy*, pojawiały się jednoznaczne postulaty: Niemiec musi być porucznikiem, aby sadyzm wobec niego był bardziej uzasadniony, Niemiec musi być wiarygodnie zły, nie może być „szmatą ludzką”²¹².

Wydawałoby się, że w tej sytuacji trudno mówić o postaci dobrego Niemca. Nawet ci, którzy początkowo zdają się przełamywać stereotypy, odstawiają w końcu prawdziwą twarz. W *Spotkaniach w mroku* Jakubowskiej ważną funkcję pełni wątek uczucia, które rodzi się między Polką przebywającą na robotach w Niemczech a dyrektorem fabryki. Po wojnie Magdalena, pianistka, koncertuje w Niemczech Zachodnich. Przyjeżdża do miejscowości, w której przebywała w czasie wojny. Odżywają wspomnienia, pojawia się też Ernst Steinlieb. Wydaje się, że związek między nimi może się odrodzić, teraz, w czasach pokoju, nic nie powinno stanąć na przeszkodzie. Okazuje się jednak, że Ernst w procesie, który wytoczył fabryce dawny antyfaszysta, zeznaje przeciwko niemu. W tej sytuacji Magdalena nie ma wątpliwości. Wyjeżdża, a po drodze napotyka amerykańskich żołnierzy. Nie ma dobrych Niemców wśród mieszkańców RFN, a Stany Zjednoczone przyczyniają się do takiego stanu rzeczy.

Ważnym wątkiem *Sąsiadów* Aleksandra Ścibora-Rylskiego jest miłość między Polakiem a Niemką. W ich uczuciach zaraz po wybuchu wojny następuje gwałtowna zmiana, mimo że właśnie spędzili razem noc²¹³. Kwestia wiarygodności tej sytuacji była dyskutowana już podczas kolaudacji. Jan Gerhard stawał w obronie wątku dziewczyny, który był atakowany przez innych uczestników posiedzenia. Według niego wypowiedzi te wynikały z obecnego w świadomości wątku propagandowego, który nakazuje pokazywać Niemców w sposób jednoznaczny. Gerhard uważał, że postać dziewczyny, która jest zakochana w Polaku, ale czuje się Niemką jest

²¹¹ Por. Piotr Buras, *Od „złego” do „dobrego” Niemca? Wpływ wojny na obraz Niemców w Polsce*, [w:] *Polska – Niemcy. Wojna i pamięć*, red. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, współpraca Maciej Górny, Andreas Mix, Warszawa-Poczdum 2009, s. 153.

²¹² *Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”...*

²¹³ Więcej na ten temat pisałem w: Piotr Zwierchowski, *Czy Sąsiedzi opowiadają o sąsiadach? Filmowa wizja bydgoskiego września 1939*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 53.

prawdziwa²¹⁴. Można postrzegać postać Anny Marii jako ofiarę hitleryzmu, zagubioną dziewczynę. Ostatecznie jednak jej zachowanie, udział we wskazywaniu Polaków skazanych na rozstrzelanie, miało udowodniać, że dobrzy Niemcy nie istnieli.

Film Jana Rybkowskiego *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* opowiadał historie mieszanych narodowo par. Osoby, które dopuszczały się „zhańbienia rasy niemieckiej”, podlegały okrutnym hitlerowskim prawom. Pierwotna wersja scenariusza zapowiadała film ukazujący absurd i groteskowość czasów wojny, ostatecznie film stał się oskarżeniem systemu hitlerowskiego. To zresztą znacznie szerszy problem. Wiele filmów, niezależnie od ich faktycznej wymowy, sprowadzano do wymiaru oskarżenia Niemców i hitleryzmu, inne problemy stawiając na drugim planie. Oficjalna wykładnia niedawnej narodowej przeszłości nie dopuszczała możliwości opisywania jakichkolwiek dwuznaczności związanych z postawami i wyborami ludzkimi czasu wojny.

Czy zatem dobry Niemiec mógł w ogóle pojawić się na ekranie? Eugeniusz Cezary Król wskazuje na zaledwie jedną taką postać w filmach o wojnie zrealizowanych w latach 1944–1989, oficera Wehrmachtu w *Urodzinach młodego warszawiaka* Ewy i Czesława Petelskich²¹⁵. Jest to jednak film już z 1980 roku. Trudno się z tym zgodzić, sam autor kilka linijek wcześniej pisze o Kurcie Müllerze w *Ostatnich dniach*, o której to postaci Zbigniew Żafuski mówił następująco:

Od wielu lat mówi się u nas o stosunku do Niemców, o tym, że w Niemcu trzeba dostrzegać człowieka, który został wplątany w maszynę hitleryzmu, który może sam się stać zbrodniarzem, albo może być człowiekiem, który się z tym nie godzi, który jest niezadowolony z polityki Hitlera²¹⁶.

W latach 60. wskazać można także na pastora Niemayera z *Sąsiadów*, majstra z *Podziemnego frontu* czy doktora Rhode w *Pierwszym dniu wolności*. Tu jednak nasuwają się pewne wątpliwości i spostrzeżenia.

Film Aleksandra Forda, zrealizowany na podstawie sztuki Leona Kruczkowskiego, zdaje się podchodzić obiektywnie do relacji polsko-niemieckich (podobnie jak *Niemcy* tego samego dramaturga), wprowadzając postać porządnego Niemca i jego córek: starszej Ingi, którą gwałcą Francuzi, wracając z przymusowych robót, oraz młodszej Luzzi (najmłodsza siostra, Lorchen, nie odgrywa dramaturgicznie żadnej roli). Postawa doktora Rhode zostaje zrównoważona przez ostateczną decyzję Ingi,

²¹⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 25.III.69, AFN A-344, poz. 460, k. 10.

²¹⁵ Eugeniusz Cezary Król, *Obraz Niemca w polskim filmie fabularnym w latach 1946-2005. Przyczynek do dyskusji nad heterostereotypem narodowym w relacjach polsko-niemieckich*, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. Konrad Klejsa, współpraca Shamma Schahadat, Wrocław 2012, s. 218.

²¹⁶ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 1.II.1969r. (omówienie filmu *Ostatnie dni*), AFN, sygn. A-344, poz. 456, k. 17.

która staje po stronie esesmana Otto i ginie razem z nim, zastrzelona przez Polaka Jana, starającego się wcześniej traktować ją godnie. Jej postępowania nie można usprawiedliwić przeżyciami z poprzedniego dnia. Zakończenie *Pierwszego dnia wolności* dowodzi, że Niemcom nie można zaufać, a racje moralne są jednoznacznie po stronie Polaków.

Postać pastora Niemayera, który ma polskich przyjaciół i jest poszukiwany przez Gestapo, została przyjęta przez recenzentów jako sztuczna i niewiarygodna²¹⁷. Niemayera należy traktować raczej jako antyfaszystę, a nie Niemca. W jakimś sensie pastor wypiera się przynależności do narodu niemieckiego²¹⁸. Postać dobrego Niemca występuje także w jednym z odcinków *Podziemnego frontu*. Majster chroni w fabryce polskich robotników, rozmawiają, a ci odwdzięczają mu się ocaleniem go przed śmiercią (w tej akcji ginie jeden z Polaków). Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że majster został przedstawiony bardziej jako reprezentant klasy robotniczej niż Niemiec. Albo dodać, że był on jednym z tych, którzy budowali później Niemiecką Republikę Demokratyczną.

Z jednej strony bowiem dekadę tę charakteryzuje antyniemieckość, niechęć wobec obcych, podkreślanie nieustannego zagrożenia, z drugiej jednak nie można zapominać, że oprócz Republiki Federalnej Niemiec istniała również Niemiecka Republika Demokratyczna, która należała do bloku państw socjalistycznych. Od kilkunastu lat, od powstania NRD, próbowano zatem przekonać społeczeństwo, że nie można traktować wszystkich Niemców jednakowo. Stale podkreślano nieufność wobec współczesnych Niemiec Zachodnich. Dominowała teza, że nawet jeśli mieszkańcy Republiki Federalnej Niemiec określają się jako demokraci, są w jakimś sensie spadkobiercami nazistów, zarówno politycznie, jak i mentalnie. Taki obraz przedstawia *Zejście do piekła* Zbigniewa Kuźmińskiego, zrealizowane na podstawie scenariusza Ireneusza Iredyńskiego. Co prawda prawdopodobieństwo i logika tego filmu pozostawiają sporo do życzenia, ale interpretacja była jednoznaczna i zgodna z duchem czasów. Kuźmiński sięgnął po formułę kina sensacyjno-egzotycznego. Akcja rozgrywała się w połowie lat 60. w jednym z krajów Ameryki Południowej. Profesor Felix wyrusza z niemiecką ekspedycją etnograficzną, aby odnaleźć pewne plemię indiańskie. W dżungli trafia na osiedle, rodzaj kolonii, w którym mieszkają hitlerowcy, niektórzy cały czas poszukiwani przez kilka krajów, oraz ich potomkowie, wychowywani na nowych zdobywców

²¹⁷ Por. Jacek Fuksiewicz: „Sąsiedzi”, „Kultura” 1969, nr 36, s. 11; Ryszard Koniczek, *Sąsiedzi*, „Kino” 1969, nr 9, s. 33.

²¹⁸ Por. Piotr Zwierzchowski, *Czy Sąsiedzi opowiadają o sąsiadach?...*, s. 60.

świata. Profesor Felix ginie, zabity przez swojego współpracownika, fotoreportera, zmanipulowanego przez nazistów²¹⁹.

Tadeusz Zaorski podczas spotkania z filmowcami w KC PZPR w lutym 1967 roku uznał, że film Kuźmińskiego trafił w swój czas „w dobie dochodzących ponownie do głosu sił neofaszystowskich w Europie”²²⁰. Z kolei podczas kolaudacji Stanisław Trepczyński mówił:

Na pierwszym miejscu należy podkreślić aktualność tego filmu, bo przypominam sobie, że niedawno w prasie ukazał[a] się informacja o obozie hitlerowskim w Chile, to jest tak, jak byśmy zrobili u siebie ilustrację do tej wiadomości²²¹.

Widać jednak w odbiorze tego filmu polityczną ostrożność. Dlatego też Trepczyński oczekiwał, że w *Zejściu do piekła* będzie wyraźnie podkreślone, że nie wszyscy Niemcy postępują tak jak negatywni bohaterowie filmu, oraz że należy zwrócić uwagę na różnicę między Niemcami i hitlerowcami, pokazując, że chodzi o działania neo-hitlerowców. „Nie chciałbym aby ten film mógł wywołać jakiegokolwiek kontrowersyjne uczucia ze strony naszych sąsiadów, bo przecież nie to jest naszym celem”²²². Do podobnych wniosków doszedł Ryszard Koniczek:

Nie chodzi tutaj o wygrywanie elementów nacjonalistycznych, bo tutaj głównie jest mowa o dalszym hołdowaniu ideom hitlerowskim i dlatego powinien być rozbudowany akcent nie narodu niemieckiego, a spraw Bundeswehry, a sprawa Niemców raczej powinna być na drugim planie. Raczej powinniśmy się opierać na sprawie remilitaryzmu, a sprawy niemieckie z tego wyłączyć²²³.

²¹⁹ Bez trudu można w tym filmie dostrzec chęć nawiązania do kultury popularnej, choćby przez egzotykę miejsca akcji. Jerzy Pomianowski mówił nawet, że w *Zejściu do piekła* jest coś z serii Bonda, a do tej pory brakowało sensacji. Wanda Jakubowska dodawała, że jego porównanie z „telewizyjnym James Bondem wypada bardzo korzystnie” (choć chodziło jej zapewne o Świętego, od 1964 roku serial o Simonie Templarze był emitowany w polskiej telewizji). *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 31.V.66 r.*, AFN, sygn. A-216, poz. 95, k. 5, 11. Aczkolwiek z dzisiejszego punktu widzenia opinie te brzmią dosyć absurdalnie, podobnie jak fabuła filmu, warto pamiętać, że spragnieni filmów rozrywkowych widzowie przyjęli go dość dobrze. *Zejście do piekła* miało w 1966 roku więcej widzów niż *Szyfry*, uwzględniając nawet różnice w liczbie seansów (prawie dwukrotnie więcej widzów na jeden seans). Zob. *Dane o polskich filmach fabularnych wprowadzonych do rozpowszechniania w 1966 roku*, [w:] *Wyniki rozpowszechniania filmów – głównie polskich – w latach 1947-1980. Zestawienia, informacje*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/38a, k. 11. Nie zmienia to faktu, że trudno byłoby poważnie potraktować pojawiające się podczas kolaudacji wypowiedzi o możliwości przeznaczenia tego filmu na eksport. Inaczej to jednak brzmi, kiedy uświadomimy sobie, że dylematy związane z tym pomysłem miały przede wszystkim charakter polityczny.

²²⁰ *Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r...*, s. 9 (7).

²²¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 31.V.66 r...*, k. 1.

²²² Tamże, k. 2. Podczas dyskusji nad *Jak być kochaną* minister Zaorski zwrócił uwagę, że ludzie w mundurach na lotnisku w NRD za bardzo kojarzą się z okupacją. Na odpowiedź, że samoloty do Paryża lądują w RFN, odpowiedział, że chodzi o to, aby nie było niepotrzebnych konfliktów. *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.XII.1961 r.*, AFN, sygn. A-214, poz. 242.

²²³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 31.V.66 r...*, k. 13.

Podobną argumentację przyjął Jerzy Passendorfer, tłumacząc, że wspomniana już postać Kurta Müllera wyglądałaby zupełnie inaczej, gdyby film był zrealizowany 15 lat temu:

[...] w tej chwili nie wolno jest nam zapominać, że istnieje NRD, że byli ludzie, którzy dali początek temu państwu, że to są ludzie, z którymi można się zaprzyjaźnić, że to są normalni ludzie, że czasem trzeba było zapominać o krzywdach, a pamiętać o człowieczeństwie²²⁴.

Aczkolwiek polityka kulturalna wobec kinematografii oraz tematów wojennych była w najważniejszych kwestiach stała przez całą dekadę, to jednak bez trudu można zauważyć, że miały na nią wpływ bieżące wydarzenia polityczne. Świadczą o tym losy zrealizowanych (i niezrealizowanych) w drugiej połowie dekady filmów o Zagładzie. Oczywiście, obrazy te wpisywały się w całość ówczesnych relacji polsko-żydowskich i pamięci o Holocauście, ale nie bez znaczenia był moment historyczny, w którym były kręcone lub miały pojawić się na ekranach. To między innymi sytuacja polityczna – kampania antysemitka i związana z tym pozycja reżysera – sprawiła, że Aleksander Ford nie mógł w Polsce nakręcić filmu o Januszu Korczaku. Kolaudacja *Długiej nocy* Janusza Nasfetera miała miejsce tuż po zakończeniu wojny arabsko-izraelskiej w 1967 roku, a *Wniebowstąpienia* Jana Rybkowskiego trzy miesiące po wydarzeniach marcowych roku 1968. Nie były to rzecz jasna jedyne argumenty świadczące przeciw tym filmom, ale miały rozstrzygające znaczenie przy podejmowaniu decyzji o ich nierozpowszechnianiu. Na decyzję o niewyświetlaniu *Na melinę* Różewicza wpłynął nie tylko sprzeciw wobec niejednoznacznego, jeśli nie negatywnego, wizerunku Polaka, sprzecznego z obrazem istniejącym w pamięci zbiorowej, ale również bieżące potrzeby polityczne i propagandowe. *Na melinę* zostało odrzucone, ponieważ uznano, że nie tylko neguje zarówno historię, jak i polską pamięć, ale wpisuje się także w działania wroga:

Sprawa ta jest szczególnie przykra, że prowadzona jest ogromna akcja przeciw tym tendencjom, które rozwijają się w Niemczech Zachodnich i kiedy Niemcy rozwijają kolosalną propagandę przeciwko nam i propagują zdjęcia żołnierzy polskich, którzy rozstrzelują Niemców. Wiemy, że na ten temat rozpętała się cała kampania odnośnie autentyczności tych zdjęć i nie można w takim czasie dawać na ekrany telewizyjne filmu, który ukazywałby okrucieństwo naszych żołnierzy w czasie wojny²²⁵.

²²⁴ Tamże, k. 21.

²²⁵ *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmów telewizyjnych serii „Dzień ostatni, dzień pierwszy” / „Bigos”...*, k. 2-3. Wypowiedź Władysława Skrabalaka.

Kino miało być elementem propagandy skierowanym nie tylko do Polaków, ale również do zagranicznego odbiorcy. W wielu przypadkach podkreślano, że filmy te miały reprezentować polskie stanowisko wobec wojny, jak również poszczególnych jej wydarzeń. Traktowane były jako odpór dany zachodnim tezom związanym zarówno z samą wojną, jak i jej poszczególnymi wydarzeniami. Wprost mówił o tym Aleksander Ścibor-Rylski przy okazji *Sąsiadów*²²⁶. W czasie kolaudacji *Westerplatte* dyskusje związane z zawierającym stosowny komentarz do odpowiedzialności za wojnę początkiem filmu uciął Wincenty Kraśko, tłumacząc, że jest on potrzebny, ponieważ film pójdzie w świat: „Nie trzeba będzie w tej sprawie żałować środków propagandowych, trzeba będzie również działać przez nasze ambasady”²²⁷.

Dotyczyło to również filmów poświęconych relacjom polsko-żydowskim, także w kontekście współczesnym. *Sprawiedliwi* (1968) Janusza Kidawy powstał jako odpowiedź na „oszczerczą kampanię rozpętaną na Zachodzie przez wrogie Polsce ośrodki syjonistyczne”²²⁸. Prezes Zarządu Głównego ZBoWiD Stanisław Wroński, biorący udział w posiedzeniu Rady Programowej Zespołu Studio, na którym omawiano scenariusz *Dr. Korczaka* Aleksandra Ramatiego, zgłaszał swoje zastrzeżenie, uzasadniając je zachodnimi opiniami na temat wojny i okupacji w Polsce w kontekście relacji polsko-żydowskich²²⁹. O możliwościach oddźwięku filmu w świecie wspominał też Tadeusz Karpowski²³⁰. Stanisław Trepczyński podkreślał, że należy ów projekt rozpatrywać także w kontekście współczesnych wydarzeń²³¹. Na problem wyizolowania Korczaka z realiów okupowanej Warszawy (czy wręcz całej Polski), kwestię pomocy Polaków dla Żydów oraz konieczność przedstawienia odpowiedniego obrazu tych czasów i relacji zarówno odbiorcy zagranicznemu, jak i młodym Polakom, zwracał uwagę Wincenty Kraśko. Mówił również wprost o odczytaniu postaci Korczaka, ale też innego bohatera, bardziej aktywnego Jakuba Golda, w kontekście polityki Izraela²³².

Realizacja, dystrybucja i recepcja takich filmów, jak wspomniane wyżej, zależały nierzadko od aktualnej sytuacji politycznej, jak również od toczącej się między władzą i twórcami gry, której reguły nie zawsze były czytelne, a często zmieniały się ze względu na okoliczności. Przyglądano się różnym projektom, biorąc pod uwagę

²²⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 25.III.69...*, k. 20-21.

²²⁷ *Protokół z kolaudacji filmu fabularnego „WESTERPLATTE”...*, k. 9.

²²⁸ (az-sob) [Adam Zarzycki, Oskar Sobański] *Sprawiedliwi*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 16, s. 15. Wypowiedź reżysera filmu.

²²⁹ *Stenogram z rozszerzonego posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Studio”...*, k. 2.

²³⁰ Tamże, k. 23.

²³¹ Tamże, k. 5.

²³² Tamże, k. 10-11.

nie ich wartość artystyczną, ale potencjalne znaczenie polityczne, uzależnione od różnych warunków i kontekstów odbioru. Ciekawym przykładem jest *Róża* (1962) Janusza Majewskiego, wyróżniający się poetyckością obrazu film o mężczyźnie szukającym grobu kobiety. Można zastanawiać się nad rodzajem tego filmu, opowiadającego, jak napisał sam reżyser, quasi-fabularną historię, jest ona jednak tylko pretekstem, by pokazać zniszczone żydowskie cmentarze²³³. Film został doceniony w kraju, otrzymał na II Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie Brązowego Smoka Wawelskiego. Nie mógł jednak być pokazywany za granicą, nie wyraziło na to zgody Ministerstwo Spraw Zagranicznych²³⁴.

Z politycznego punktu widzenia była to decyzja całkowicie zrozumiała. Niezależnie bowiem od lirycznego charakteru, *Róża* była bolesnym oskarżeniem o zapomnienie. Film przedstawia obraz starych zniszczonych żydowskich cmentarzy. Początek, napis informujący o zbrodni hitlerowców dokonanej na narodzie żydowskim, niektóre nagrobki, jak również informacja o śmierci Róży w 1942 roku, odsyłają do pamięci o wojnie. Sam film zdaje się jednak mówić przede wszystkim o pamięci zagubionej, skazanej na zagładę, nie tylko w tym jednym momencie historycznym. Od wojny minęło kilkanaście lat, tymczasem zaniedbane lub zaginione cmentarze dalej pozostają smutnym świadectwem pamięci, która minęła. Kamienie nagrobne służą jako bruk w gospodarstwach, budowle są w ruinach, rozbite. Można jedynie próbować pamiętać. Mogłoby się wydawać, że ten poetycki film pozostaje poza kontekstem politycznym, jednak w czasie kiedy zbliżała się dwudziesta rocznica powstania w getcie warszawskim i z tej okazji starano się pokazać szacunek Polaków dla pomordowanych Żydów i pamięci o Zagładzie, brzmiał jak wyrzut sumienia, którego z punktu widzenia władz z pewnością nie należało przedstawiać odbiorcy zagranicznemu. Można się jedynie zastanawiać, dlaczego *Róża* miała być dostępna dla polskiego widza? Zapewne już kilka lat później byłoby to niemożliwe.

8.

Państwowa kinematografia zapewniała możliwość realizowania filmów, ale też uniemożliwiała powstanie filmów przez nią niechcianych. Filmowcy musieli dostosowywać się od oficjalnych założeń systemu, ale niejednokrotnie mogli prezentować własny system wartości. Kultury PRL-u nie można nazwać po prostu obcą lub narzu-

²³³ Janusz Majewski, *Retrospektywka*, Warszawa 2001, s. 209-211.

²³⁴ Tamże; Grzegorz Sottysiak, *Cenzura w polskim filmie dokumentalnym. Zarys problematyki*, [w:] *Kultura wysoka, kultura popularna, kultura codzienności w Polsce 1944-1989*, red. Grzegorz Miernik, Kielce 2010, s. 122.

coną. Siłą rzeczy pojawiały się w niej pierwiastki narodowe, niepozbawione wpływu na tożsamość, odwołujące się do tradycji i kultury itd.

Ustrój socjalistyczny musiał się pogodzić z faktem, że reprezentuje go kultura w znacznej mierze odległa od wyjściowego projektu, a przy tym przez większość swoich twórców i użytkowników traktowana jako zwykła kultura narodowa, choć poddana nierównomiernie rozłożonemu naciskowi doktryny politycznej. Twórcy z kolei zmuszeni byli przyjąć do wiadomości, że działają w ramach układu politycznego, którego w większości nie akceptują, który stwarza zarówno system restrykcji, jak i względnie dogodne warunki pracy, a ostatecznie przywłaszcza sobie jej owoce. To niechciane i niepisane, ale trwające przez lata porozumienie pociągało za sobą ambiwalencję praktyki zwanej polityką kulturalną, ponieważ musiała ona równocześnie i w takim samym stopniu poddawać kontroli kulturę i siłę własnego na nią nacisku²³⁵.

Postrzeganie II wojny światowej przez pryzmat polityki, zarówno w kontekście przeszłości, jak i teraźniejszości, było najbardziej charakterystyczną cechą kina nowej pamięci. Dotyczyło to wszystkich filmów, nawet tych, na które dzisiaj spoglądamy w zupełnie innej perspektywie²³⁶. Nie sposób więc mówić o polskim kinie lat 60. bez uwzględnienia tła politycznego. Trudno jednak ograniczyć się tylko do niego, ponieważ wiele zjawisk obecnych w oficjalnej propagandzie funkcjonowało również w świadomości zbiorowej Polaków. Nie można było narzucać społeczeństwu sensów całkowicie sprzecznych ze zbiorowymi przekonaniem. Nie oznacza to, że nie podejmowano takich prób, ale były one najczęściej nieskuteczne, przynajmniej w dłuższej perspektywie. Brano pod uwagę kwestie polityczne, ideologiczne, ale respektowano również społeczne odczucia. Wszystko to nie pozostawało bez znaczenia wobec pamięci i zapominania o wojnie.

²³⁵ Teresa Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 68-69.

²³⁶ Przykładem mogą być dyskusje nad filmami Tadeusza Konwickiego. W czasie dyskusji nad scenariuszem *Zaduszek* Wincenty Kraśko zwracał uwagę na jego skomplikowanie, jednak nie w kontekście autorskości wypowiedzi czy też przyjętej formy, ale podkreślając kontekst polityczny: „W tym scenariuszu jest piekielnie dużo problemów, jest tło społeczne, zagadnienia polityczne bardzo różnorodne i kształtujące się na różnych terenach i w różnych okresach czasu, bo i na wileńszczyźnie i w kieleckim, jest partyzantka pierwszego okresu, i późniejszego okresu, jest PPR i skup zboża, jest młodzież wywodząca się z partyzantki, są różnego rodzaju problemy począwszy od okupacji do dnia dzisiejszego”. *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 8.XI.1960 r...*, k. 15. Jerzy Putrament, wypowiadając się na temat *Salta*, brał pod uwagę jego odbiór polityczny, uważając, że pod tym względem nie będzie budził emocji. *Salto* według niego to film, który nie „będzie grał przeciwko Polsce Ludowej i znacznie mniej obaw wzbudzi u obrońców Polski Ludowej, niż *Agnieszka 46*”. *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. „Salto” w dniu 11 lutego 1965 r.*, AFN, sygn. A-216, poz. 45, k. 2.

■

Pamięć i zapominanie

1.

- To twoja ostatnia szansa.
- Ta sprawa jest skończona. Od 15 lat.
- Tak to traktowałeś.
- Dawne dzieje. Teraz mam pracę. Mam spokój.
- Kłamiesz. O wszystkim chyba może być mowa, tylko nie o spokoju.

[...]

- Ciągle jestem w ich rękach. To, co oni powiedzą, będzie ostatnim słowem. Oni będą decydować, oni, ciągle oni. Przegrałem tę wojnę. Mają mnie. Tak jak wtedy. Wtedy wydawało mi się, że im uciekłem. Nieprawda, mają mnie. Weber wyda wyrok na mnie i ty tego chcesz.
- Oszalałeś, uspokój się!
- Przegrałem tę wojnę.
- Nie, nie przegrałeś. To oni ją przegrali. Chryste Panie, to przecież oni ją przegrali!

[...]

- Skończyłem z tym. Kiedy mówię dzieciom o wojnie, nic nie rozumieją. Mnie nie rozumieją, ciebie nie rozumieją. Nas nie rozumieją.
- Wojna została wygrana.
- Tak przynajmniej piszą w podręcznikach. Uczę gramatyki w VII b. Wczoraj mówiłem o *imperfectum*. Wiesz, co to jest *imperfectum*? Czas przeszły. Chłopcom trudno zrozumieć, co to jest czas przeszły.

Fragmety rozmowy „Frama” i Moniki pochodzą z *Czasu przeszłego* Leonarda Buczkowskiego, który to film miał premierę w kwietniu 1961 roku. Rozpoczęła się kolejna dekada. II wojna światowa zakończyła się ponad 15 lat temu. Czy należy do czasu przeszłego? To pytanie przewija się przez cały film. O wojnie nie można zapomnieć nie tylko dlatego, że zmieniała życie zarówno jednostek, jak i społeczeństw, ale

również z powodu jej nieustającej obecności w teraźniejszości. To ostatnie zjawisko można rozumieć w dwojaki sposób. Z jednej strony będzie to pamięć wojny, indywidualna i zbiorowa (przy czym w kulturze lat 60. zaczyna dominować ta druga), z drugiej problem zapominania. Dlatego też bohaterowie filmu Buczkowskiego nie mogą przestać myśleć o przeszłości. Nie można zapomnieć o wojnie. To my wygraliśmy wojnę. Trzeba tę wiedzę przekazać młodzieży. Te trzy postulaty, które możemy odczytać z cytowanych dialogów, w znacznej mierze wyznaczają zakres zainteresowań kina nowej pamięci. Mówiąc inaczej – starano się ono odpowiedzieć na trzy pytania: dlaczego trzeba pamiętać o wojnie, co należy pamiętać i o czym trzeba zapomnieć.

2.

Astrid Erll wyróżnia trzy funkcje mediów pamięci zbiorowej: magazynowanie, cykulację i *cue*¹ (*cues* – wywoływacze). Ta pierwsza w najpełniejszy sposób przystaje do kina nowej pamięci. Druga umożliwi komunikowanie różnych pamięci, natomiast trzecia, uwzględniająca badania psychologiczne, polega na pobudzaniu pamięci dzięki czynnikom zewnętrznym, np. miejscom pamięci w rozumieniu Pierre'a Nory². Konieczna jest jednak dodana do nich opowieść. Erll zwraca przy tym uwagę na kwestię społecznej zgody w odniesieniu do *cues* i możliwość przywoływania przez jednostki zróżnicowanych treści.

Funkcja magazynująca polega na zachowaniu treści pamięci zbiorowej. Bardzo często dokonuje się to dzięki kanonowi tekstów kultury, który funkcjonuje w danym społeczeństwie. Nierzadko dzięki mediom, szkolnym programom, lekturom obowiązkowym itd.³ próbuje się formować nowy kanon, mając na uwadze normatywność tekstów kultury. „Literatura – pisze Erll – rozumiana jako magazynujące medium kulturowej pamięci funkcjonalnej jest [...] zjawiskiem odbiorczym i kanonizującym”⁴. Może być potraktowana w sposób instrumentalny, stając się wówczas częścią przemocy symbolicznej.

Żywa pamięć ustępuje miejsca pamięci wspartej na mediach, która posiłkuje się materialnymi nośnikami, takimi jak pomniki, miejsca pamięci, muzea i archiwa. Podczas gdy indywidualne procesy pamiętania przebiegają w dużej mierze spontanicznie i podlegają ogólnym prawom mechanizmów

¹ Astrid Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. Magdalena Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 219-222.

² Zob. Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum, nr 2*, red. Magdalena Ziótkowska, Marek Leśniak, Łódź 2009, s. 9 i n.

³ Por. Magdalena Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć. Uwagi wstępne*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 183-184.

⁴ Astrid Erll, *Literatura jako medium...*, s. 231.

psychicznych, procesy te na poziomie zbiorowym czy instytucjonalnym sterowane są poprzez precyzyjnie zaplanowaną politykę pamięci i zapominania. Ponieważ nie istnieje samoorganizacja pamięci kulturowej, musi ona polegać na mediach i polityce. Przejście od pamięci żywej indywidualnej do sztucznej kulturowej rodzi jednak pewne problemy, gdyż pociąga za sobą zagrożenie deformacją, redukcją, instrumentalizacją pamiętanych treści. Takie zawężenia i fosylizacje perspektywy można neutralizować tylko za pomocą towarzyszącej im publicznej krytyki, refleksji i dyskusji⁵.

W kulturze autorytarnej dopuszczenie krytyki i dyskusji jest bezcelowe. O to właśnie chodzi, by dzięki mediom zaplanować procesy pamięci i zapominania. Teksty należące do kanonu tłumaczą, co trzeba zapamiętać, a czego się nie powinno. Nie ma tu miejsca na funkcję cyrkulacyjną, która dopuszczałaby inne narracje pamięci i poddawałaby w wątpliwość samowyobrażenia, wartości, model rzeczywistości. Należałoby założyć swobodę tworzenia i dystrybucji tekstów kultury, w tym zarówno literatury, jak i filmu. Takie teksty nie mogły powstawać w oficjalnej kulturze PRL-u, natomiast drugi obieg kultury pojawił się dopiero w połowie lat 70.

Sytuacja nie jest jednak aż tak oczywista. Barbara Szacka wskazuje na trzy elementy pamięci zbiorowej, dotyczącej najbliższej przeszłości:

pamięć jednostek o własnych przeżyciach. Drugie, to pamięć pewnej zbiorowości wyrosła ze wspólnych, osobistych doświadczeń wielu jednostek i zbiorowo uzgodniony symboliczny język ich przekazu. Trzecie, to oficjalnie przekazywany obraz przeszłości i oficjalne obchody upamiętniające jej wydarzenia⁶.

Relacje między tymi elementami są różne i dynamiczne, nie muszą się wykluczać, aczkolwiek istnieje między nimi napięcie i nigdy nie pokrywają się w całości. Czy oficjalna rekonstrukcja przeszłości, legitymizowana przez państwo, jest zawsze pamięcią fałszywą, tzn. niezgodną ze społecznymi odczuciami? Rozpatrywanie tego zjawiska w kategoriach dychotomicznych jest niemożliwe, zakłada bowiem przeciwstawienie pamięci urzędowej i pamięci potocznej⁷ jako dwóch zbiorów rozłącznych. Tymczasem pojawia się pytanie,

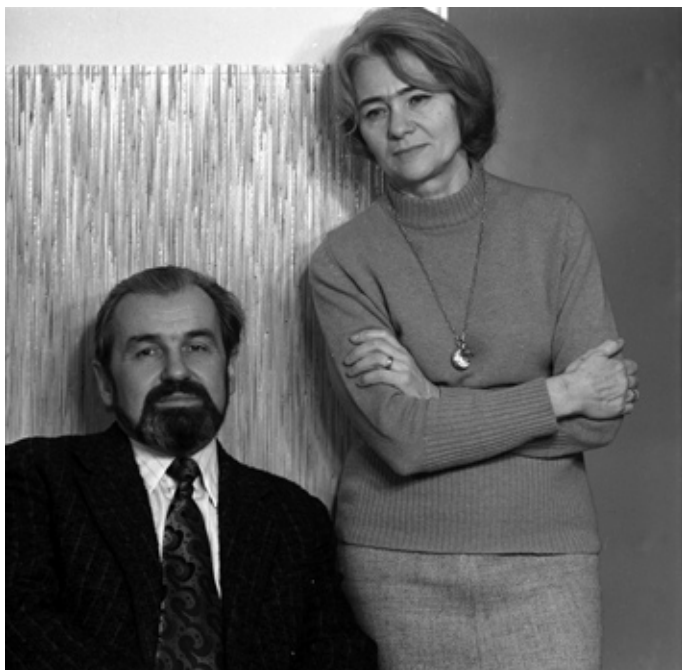
[g]dzie w tym wypadku przebiega granica między propagandą i świadomą, odgórną manipulacją a autentycznym zaangażowaniem społecznym i emocjonalnym związkiem z przeszłością jakiejś społeczności, najczęściej nie sposób stwierdzić. Pozostaje jedynie wrażliwość i wyobraźnia w ocenie badanych zjawisk⁸.

⁵ Aleida Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. Piotr Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 106.

⁶ Barbara Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, nr 2, s. 14.

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ Robert Traba, *Symbole pamięci: II wojna światowa w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu*, „Przegląd Zachodni” 2000, nr 1, s. 54.



Na zdjęciu: Ewa i Czesław Petelscy

Przekonanie to ma bardzo poważne implikacje dla postrzegania wojny w kinie polskim lat 60. Szczególnie widać to na przykładzie twórczości Ewy i Czesława Petelskich. Polityczny charakter ich twórczości nie ulega wątpliwości, a jednak nawet kiedy realizowali filmy najbardziej zideologizowane, trudno zaprzeczyć, że pozostawali w znacznej mierze autentyczni przez emocjonalne zaangażowanie związane z ich przeżyciami w czasie wojny i wiarą w ówczesną rzeczywistość. Ta trudność z uchwyceniem granicy wspomnianej przez Roberta Trabę dotyczy sytuacji zarówno twórców, jak i odbiorców. *Sąsiedzi* Aleksandra Ścibora-Rylskiego wpisywali się bez wątpienia w założenia ówczesnej propagandy, ale film ten już podczas realizacji stał się dla bydgoszczan, zwłaszcza tych, którzy dobrze pamiętali wydarzenia z czasów okupacji, prawdziwym wydarzeniem, na które reagowali bardzo emocjonalnie. Potwierdzała to później wysoka frekwencja w kinach, jak również wypowiedzi odnotowane przez miejscową prasę. Większość polskich widzów nie miała też nic przeciw filmom ukazującym polskie przewagi i zwycięstwa. Paradoksalnie bowiem, widz miał prawo być zmęczony wizją wojny oferowaną przez polską szkołę filmową. Popularność z jednej strony *Krzyżaków* Aleksandra Forda, z drugiej filmów wojennych, w których dzielni Polacy odnoszą zwycięstwa nad hitlerowcami, wiązała się zarówno z udaną nierząd-

ko realizacją zasad filmowej kultury popularnej, jak i z faktem, że wizerunki przeszłości mają znaczenie formacyjne.

W pamięci zbiorowej wyobrażenie przeszłości nie służy bowiem rekonstrukcji faktów, ale tworzeniu znaczeń. Wojna stanowiła mit założycielski Polski Ludowej, ale odgrywała też fundamentalną rolę w kształtowaniu tożsamości narodowej, dla której nie bez znaczenia są chwalebne dzieje narodu oraz duma z cech przypisywanych zarówno całemu narodowi, jak i jego reprezentantom⁹. Do elementów tej tożsamości możemy zaliczyć m.in. rozumienie przeszłości, identyfikację ze wspólnotą, usymbolizowaną przestrzeń, poczucie ciągłości, tradycję, odrębność od innych, wzór Polaka, przekonanie o wyjątkowości losów, tożsamość opartą na wspólnocie ziemi i krwi. Wszystkie odnajdziemy w filmach poświęconych II wojnie światowej. Wojna bardzo często bywa czynnikiem narodotwórczym, nie inaczej jest z jej wizerunkami.

Przez uczestnictwo w wojnie ludzie zaczęli mieć poczucie wspólnego losu. Wojna była źródłem przeżyć zbiorowych, które, rozwinięte we wspomnieniach i przekazach ustnych i pisanych, tworzyły historię i tradycję narodu. Wojna dostarczała świąt i bohaterów – symboli dla pamięci zbiorowej¹⁰.

Rozważając kwestię tożsamości w wyobrażeniach wojny w latach 60., należy wziąć pod uwagę sytuację historyczną i polityczne zapotrzebowanie (legitymizacja władzy), narodowe mity i pamięć kulturową (w tym tradycję). „Pamiętanie (a także zapominanie) nadaje historii sens, odszukuje w niej ważne momenty i scala je w spójny układ znaczeń, symboli i wartości”¹¹. Pamięć zbiorowa i mit są bliskimi pojęciami, zwłaszcza biorąc pod uwagę ich stosunek do historii, nie są jednak tożsame. Zresztą określenie szczegółowych relacji jest prawie niemożliwe ze względu na daleko idącą mglistość i niejednorodność tych zjawisk. Z pewnością jednak można wskazać na pewne podobieństwa, jak na przykład funkcje: legitymizująca społeczno-polityczny porządek i określająca tożsamość grupową, odwołanie do uczuć i emocji, postrzeganie czasu czy nawiązywanie do postaci historycznych, które przeradzają się we wzorce osobowe i mają stanowić ucieleśnienie wartości społecznych¹².

⁹ Właściwie przez cały powojenny czas, aż do dzisiaj, w postrzeganiu wojny przez Polaków dominują pozytywne stereotypy. Por. Piotr T. Kwiatkowski, *II wojna światowa jako doświadczenie narodowe*, [w:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk-Warszawa 2010, s. 143-144.

¹⁰ Małgorzata Budyta-Budzyńska, *Socjologia narodu i konfliktów etnicznych*, Warszawa 2010, s. 83.

¹¹ Paweł Ścigaj, *Tożsamość narodowa. Zarys problematyki*, Kraków 2012, s. 183. Autor przywołuje poglądy Barbary Szackiej i Marka Ziółkowskiego.

¹² Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 92-96.

Oczywiście, odbiór treści i znaczeń przekazywanych przez pamięć oficjalną był różnicowany w zależności od wielu czynników. Nie wszystkie treści były akceptowane i włączane w pamięć zbiorową¹³. „Jak pokazują badania socjologiczne realizowane w okresie PRL, w środowiskach inteligentnych pamiętano to, o czym władza chciała zapomnieć, z dużymi oporami zaś przyswajano treści intensywnie propagowane”¹⁴. Wpływ na to miały: symboliczny opór wobec legitymizacji władzy, pamięć świadków wydarzeń, „kanały komunikacji społecznej wolne od cenzury, działania upamiętniające organizowane w kościołach czy audycje zagranicznych rozgłośni, zwłaszcza Radia Wolna Europa”¹⁵. Nie zmienia to jednak faktu, że działania władzy odnosiły jednak skutek, a na przynajmniej częściowe, zarówno jeśli chodzi o treści, jak i odbiorców, przyjęcie pamięci oficjalnej wpływ miały wszechstronne działania propagandowe i ograniczanie możliwości swobodnej dyskusji, ale też narodowe mity, stereotypy czy resentymenty.

Przekaz ten skierowany był do wszystkich. Kilkanaście lat, które minęły od wojny, lat, podczas których cały czas istniało oddziaływanie propagandowe (o różnym nasileniu i kierunku), miało wpływ także na ludzi, którzy wojnę przeżyli jako ludzie świadomi. Pamięć jednostkowa stawała się coraz bardziej zanurzona w pamięci zbiorowej. Ale w latach 60. odbiorcami kultury zostało pokolenie urodzone już po wojnie, która nie była częścią ich osobistej historii, „nie posiadali już kapitału wspólnego doświadczenia”¹⁶. Oczywiście, w grę wchodziła dalej pamięć rodzinna. Młodzi ludzie mieli szansę na konfrontację wiedzy zawartej w programach szkolnych, podręcznikach, książkach, filmach, coraz częściej programach telewizyjnych, ze wspomnieniami rodziców i dziadków. Wojna jednak nie należała do ich pamięci. Pamięć o wojnie stała się pamięcią zapożyczoną, niewynikającą z własnych przeżyć i doświadczeń. Konrad Klejsa, pisząc o twórczości najbardziej znaczącego w połowie lat 60. polskiego reżysera młodego pokolenia, Jerzego Skolimowskiego, słusznie zauważa:

Historia nie jest doświadczana osobiście, staje się zapośredniczona przez przeżycia cudze: fałszywego księdza w *Walkowerze*, groteskowych kombatantów w *Barierze* czy starszego człowieka, który w *Rysopisie* kieruje do Andrzeja słowa: „Teraz to macie dobrze, panie. Ja w tym wieku to w powstaniu byłem”. Doświadczenia „pokolenia Kolumbów” nie są jednak przez Skolimowskiego idealizowane, nie nabierają charakteru „pomnikowego”, martyrologicznego, nie są także traktowane w kategoriach pa-

¹³ Por. tamże, s. 56.

¹⁴ Piotr T. Kwiatkowski, *Wprowadzenie. Doświadczenie II wojny światowej w badaniach socjologicznych*, [w:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią...*, s. 17.

¹⁵ Tamże, s. 18.

¹⁶ Bolesław Michatek, *Wojna skończyła się wczoraj*, „Kino” 1975, nr 5, s. 7.

triotycznego heroizmu; przybierają raczej formę osobliwej pretensji, niemal masochistycznego żalu za Niedoświadczonym – „bo można było iść z butelką na czołgi, kiedy się miało siedem lat, ale nie kiedy się miało cztery”, jak mówi bohater *Barier*¹⁷.

Skoro pojawiło się pokolenie, dla którego wojna nie była punktem odniesienia w stosunku do obrazów wojny, nie trzeba było się obawiać, że dostrzegą w filmach coś, co nie będzie się zgadzało z ich pamięcią. W grę mogła wchodzić ewentualnie konfrontacja ze wspomnieniami starszych, ale tu z kolei działał mechanizm wzbogacania i poprawiania pamięci, również dzięki tekstom kultury i dominacji pamięci zbiorowej nad pamięcią indywidualną. Jak pisał Maurice Halbwachs, społeczeństwo zmusza ludzi nie tylko

do odtwarzania w myśli wydarzeń z ich dawnego życia, lecz także do ich poprawiania, okrawania i uzupełniania, tak iż w końcu mimo wszystko, przekonani, że nasze wspomnienia są dokładne, przypisujemy im znaczenie, jakiego wtedy w naszych oczach nie miała ówczesna rzeczywistość¹⁸.

Film miał uczyć, nie tylko młodzież, zarówno postaw patriotycznych, ale również odpowiedniego myślenia o przeszłości. Polska historia, również najnowsza, powinna stać się dla Polaków źródłem dumy. W ówczesnym piśmiennictwie filmowym niejednokrotnie podkreślano powinności edukacyjne i wychowawcze polskiego kina. W tym duchu odczytywano poszczególne dzieła. Młody widz, jak zauważał Zbigniew Żafuski, jest dla niego niewiadomą. Według pisarza upadł ideał mężczyzny, który obowiązywał od czasów rzymskich, przez epokę rycerstwa, aż do cnót żołnierskich; mężczyzny odpowiedzialnego, opanowanego, skrywającego słabości. W tym właśnie widział jedno z zadań kina wojennego, aby wychowywało dzisiejszą niedojrzałą młodzież tak, aby mogła utożsamiać się z bohaterem filmów wojennych¹⁹.

Ocenę współczesnej młodzieży i jej stosunku do II wojny światowej zawierały dwa filmy zrealizowane na podstawie prozy Andrzeja Brychta: *Wycieczka w nieznane* Jerzego Ziarnika i *Dancing w kwaterze Hitlera* Jana Batorego. Zarówno w opowiadaniach, jak i ich ekranizacjach, mamy do czynienia z przedstawieniem młodzieży jako ludzi, którzy zapominają o przeszłości i koncentrują się na teraźniejszości, przede wszystkim na konsumpcji, choć niekiedy w dość ograniczonym wymiarze. „Przypad-

¹⁷ Konrad Klejsa, *Gry, maski, tęsknoty, ucieczki... Cztery spojrzenia na wczesną twórczość Jerzego Skolimowskiego*, [w:] *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Łukasz Ronduda, Barbara Piwowarska, Warszawa 2008, s. 168.

¹⁸ Maurice Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. i wstępem opatrzył Marcin Król, wyd. drugie, Warszawa 2008, s. 171.

¹⁹ *Film wojenny na zakręcie*, rozmowa z ptk. Zbigniewem Żafuskim, rozmawiał Konrad Eberhardt, „Ekran” 1969, nr 5, s. 3.

kiem coś wiem o Oświęcimiu, chociaż w moim wieku to już nie obowiązuje, a odgrzewanie przeszłości i przekazywanie potomnym mnie nie bawi”, mówi młody pisarz Andrzej Miller, bohater *Wycieczki...* „Dobrze, że nie jestem obciążony wojennymi wspomnieniami, to na pewno musi być męczące”. Pozorna nowoczesność młodzieży zwiedzającej Wilczy Szaniec w *Dancingu w kwaterze Hitlera* stanowi przede wszystkim kontrast dla ich niewiedzy. Mówią o półprzewodnikach, rakietach, bombach atomowych i wodorowych, natomiast brakuje im świadomości historycznej. Co więcej, nie jest to dla nich specjalnym problemem. Dopiero zderzenie ze śladami wojny, wizyty w Oświęcimiu oraz Wilczym Szańcu, zmieniają nastawienie młodych. Wcześniej uważają, że nawet wiedza o tamtych czasach jest niepotrzebna. Miller, jakkolwiek początkowo jego sposób życia oceniany jest negatywnie, przechodzi jednak przemianę. Obojętność zamienia się w zaangażowanie²⁰.



Wycieczka w nieznane, reż. Jerzy Ziarnik

W *Dancingu w kwaterze Hitlera* oraz *Wycieczce w nieznane* mamy do czynienia z próbą wprowadzenia poetyki nowofalowej. Tomasz Łysak wskazuje na podobieństwo filmu Batorego do *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais, zwracając uwagę na „ciąg retrospekcji, z powtórzeniami i zapętleniami charakterystycznymi dla pracy pamięci”, z kolei przy *Wycieczce...* przywołując *Hiroszimę moją miłość*²¹.

²⁰ Tomasz Łysak, *Jakiej historii potrzeba? Tematyka obozowa w zapomnianych tekstach Andrzeja Brychta i Tadeusza Hołuj*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77-78, s. 170.

²¹ Tamże, s. 179-180.

Chwyty te służą, jak pisze Tomasz Łysak, psychologicznemu realizmowi²². Wrażenie jest jednak dość dziwne. Subiektywność postrzegania świata, jednostkowość doznań, koncentracja na młodych bohaterach, na ich buncie, wprowadzenie seksualności, wypadają mało przekonująco. Rzecz bowiem w tym, że oba filmy były pod tym względem nieautentyczne. Staraty się opowiadać dzięki środkom nowofalowym, uznając, że są one przypisane młodym odbiorcom.

Przewodnik od lat opowiada o wojnie w ten sam sposób, zdając się nie zauważać, że oprowadza kolejne pokolenia turystów, którzy nie mogą sięgnąć już do własnej pamięci. Im ważniejsze jest więc jego zadanie, tym gorzej je wypełnia. W jego głosie słychać rutynę i znużenie. W filmie Batorego pojawia się „jasne wskazanie konieczności dopasowania narracji historycznej do zmieniającego się kontekstu społecznego. Sednem tej zmiany jest przejście od pokolenia żywej pamięci do jej kulturowo zapośredniczonej formy, tj. postpamięci”²³. Warto więc zadać pytanie, w kogo jest tak naprawdę skierowane ostrze krytyki: czy tylko w stronę młodziży, czy również tych, na których spoczywa obowiązek przekazywania jej w atrakcyjny i skuteczny sposób wiedzy o przeszłości? Biorąc pod uwagę kontekst drugiej połowy lat 60. i pojawiającej się co rusz krytyki pod adresem ludzi nauki i kultury, w tym filmowców, nie jest wykluczone, że chodzi także o nich. Co więcej, w *Dancingu w kwaterze Hitlera* krytycznie zostali ukazani także ci kombatanci, którym zależy już tylko na sprzedaży swoich wspomnień. Przekaz kina nowej pamięci był bowiem jednoznaczny: o wojnie nie można zapomnieć.

W latach 60. kino nowej pamięci narzuca na widza obowiązek pamiętania. Adresem tego nakazu jest także, przynajmniej w założeniach, widz zagraniczny: niemiecki, amerykański, izraelski. Martyrologia narodu, okrucieństwo hitlerowskiego okupanta, które były nieustannie podkreślane, dawały etyczną podstawę tego zwycięstwa. Zdecydowały o tym przyjaźń i sojusz ze Związkiem Radzieckim, potęga technologiczna, męstwo polskiego żołnierza, ale też racja, która od samego początku była po naszej stronie. Stąd też tak bardzo podkreślana w wielu filmach i ich recepcji, jak choćby przy *Westerplatte*, kwestia dziejowej sprawiedliwości i etycznej racji. Można tu przywołać słowa Paula Ricoeura, który powołując się na Tzvetana Todorowa, pisał o nadużyciach w obowiązku pamiętania w kontekście obowiązku sprawiedliwości:

To właśnie w tej sferze pewne roszczenia wzbudzone przez namiętne wspomnienia, wspomnienia zranień, roszczenia względem ogólniejszych i ważniejszych celów historii, zabarwiają ogłoszenie obo-

²² Tamże, s. 181.

²³ Tamże, s. 171. Pominięto odwołania do literatury.

wiązku pamiętania tonem groźby zapowiadającej karę, która najwyraźniej dochodzi do głosu w zachętach do bezwzględnego upamiętniania²⁴.

Robimy pewne filmy, by przypomnieć tym, którzy zapomnieli. Jakże często w głosach kolaudacyjnych, zwłaszcza wypowiedzianych przez przedstawicieli aparatu władzy, czy to z gremiów partyjnych, czy cenzorskich, wskazywano na znaczenie poszczególnych filmów w opinii międzynarodowej. Dotyczyło to przede wszystkim Niemców, ale też na przykład Żydów amerykańskich, którzy nie mieli – zgodnie z tym stanowiskiem – wypowiadać się na temat wojny i sytuacji w Polsce w latach 60., ponieważ oni bezpiecznie przeżyli wojnę, a my byliśmy ofiarami.

5.

Problematyka pamięci i tożsamości znalazła się w centrum zainteresowania twórców polskiej szkoły filmowej. Można się dzisiaj zastanawiać, czym tak naprawdę była formacja, jak również – czy w ogóle istniała w takim rozumieniu, jakie nadawano mu od drugiej połowy lat 50.²⁵. Z całą pewnością nie stanowiła zjawiska jednolitego, dającego się łatwo definiować i klasyfikować. W *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* nie rozważano takich subtelności. Co prawda samo określenie polska szkoła filmowa nie pojawiło się w tym dokumencie, ale nie ulegało wątpliwości, że dziedzictwo szkoły – w rozumieniu autorów tego dokumentu – miało zostać przecięzione. Do podstawowych zarzutów stawianych filmom zrealizowanym w drugiej połowie lat 50. należały: koncentracja na tragicznym obliczu wojny, brak politycznej oceny wojennych wydarzeń, jak również – co wiązało się z poprzednim – ignorowanie związków „martyrologii narodu i bohaterstwa ze świadomą walką o Polskę Ludową”²⁶. Filmy poświęcone wojnie miały mieć charakter patriotyczny i dydaktyczny, zapewniając wzory do naśladowania.

Oczywiście, jak już wspominałem, bez trudu wskażemy na te filmy, które w latach 60. kontynuują twórcze poszukiwania zapoczątkowane w połowie poprzedniej dekady. Nie one mnie jednak będą interesować. Szkoła polska aż do końca lat 60. była jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla kina polskiego, w tym oczywiście dla filmów podejmujących temat wojny. Kino nowej pamięci przywoływało ją

²⁴ Paul Ricoeur, *Ćwiczenie pamięci: używanie i nadużywanie*, [w:] tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2006, s. 118.

²⁵ Por. Marek Hendrykowski, „Polska szkoła filmowa” jako formacja artystyczna, oraz Ewelina Nurczyńska-Fidelska, „Szkoła” czy autorzy? Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Bronistawa Stolarska, Łódź 1998.

²⁶ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994, s. 28. Pojawiały się również dalej zarzuty, że nie ma w omawianych filmach ukazania negatywnej roli przedwojennych władz oraz obozu londyńskiego.

na kilka sposobów, choćby przez cytaty i nawiązania, jak w wypadku wspomnianych w poprzednim rozdziale *Barwy walki* i *Potem nastąpi cisza*. Przynajmniej w pierwszej połowie dekady wyczuwalna była chęć zrealizowania filmu stanowiącego odpowiedź na twórczość Andrzeja Wajdy, Andrzeja Munka czy Kazimierza Kutza. Jednym z najbardziej znaczących komentarzy pozostają słowa Jerzego Toeplitza z książki *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, opublikowanej w roku 1969 i stanowiącej swoiste podsumowanie dekady. Toeplitz pisał, że „mieliśmy filmy o Maćku Chetmickim, a nie było filmów o Szczuce. Teraz w obrazach o pierwszych latach niepodległości ożyły postaci mocno zrosnięte z nową rzeczywistością, ludzie, którzy w niczym nie przypominali Maćków Chetmickich i ułanów z *Lotnej*”²⁷. *Barwy walki* przeciwstawiano *Kanałowi*²⁸, *Kwiecień* nazywano konstruktywną odpowiedzią na filmy szkoły polskiej²⁹.

Krzysztof Teodor Toeplitz podczas spotkania Komisji Ocen Scenariuszy mówił o projekcie Jacka Wejrocha *Testament Ziętarey*, który ostatecznie zamienił się w film *Daleka jest droga* w reżyserii Bohdana Poręby: „To jest temat doniosły politycznie, a mamy okazję zrobienia czegoś na miarę *Popiołu i diamentu*”³⁰. Taka ocena w ustach doświadczonego już wówczas recenzenta i uczestnika podobnych gremiów może dziwić. Przedstawiony do oceny scenariusz, mówiąc dokładnie – jego kolejna wersja, nie miał aż takiego ciężaru gatunkowego. Także ówczesny dorobek Bohdana Poręby nie mógł zapowiadać dzieła choćby zbliżonego klasą do filmu Wajdy.

Chodziło jednak o coś innego. Przy kilku filmach, do których realizacji przymierzano się w latach 1962-1963, zastanawiano się, czy będą one odpowiednimi dziełami na XX-lecie PRL-u, czy staną się syntezą tego okresu i ukażą wojnę jako ów mit założycielski. Szukano też filmu, który byłby zarówno ideową, jak i artystyczną, odpowiedzią na najważniejsze filmy szkoły polskiej. Byłaby to więc okazja do zrobienia czegoś na miarę „naszego” *Popiołu i diamentu*, podejmującego choćby problem zgody narodowej. Analogie wydawały nasuwać się same. W omawianym wówczas scenariuszu pojawiała się scena, w której dziewczyna w knajpie, wśród pijackich odgłosów, śpiewała piosenkę o Monte Cassino³¹. Trudno w tej sytuacji nie pomyśleć o skojarzeniach z *Popiołem i diamentem*, a także – idąc tym tropem dalej – o *Jak być*

²⁷ Jerzy Toeplitz, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Warszawa 1969, s. 123.

²⁸ *Barwy walki*, zapis dyskusji, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1965, nr 6, s. 8-9.

²⁹ Wojciech Wierzewski, *Świadectwo naszych doświadczeń. O filmach Stanisława Różewicza*, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1967, nr 36, s. 4.

³⁰ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 4 maja 1962 r.*, Archiwum Filмотeki Narodowej (dalej: AFN), sygn. A-214, poz. 161, k. 13.

³¹ Jacek Wejroch, *Testament Ziętarey*, [złożony w redakcji 10.IV.62], [w:] Jacek Wejroch, „*Testament Ziętarey*” na podst. opow. K. Pruszyńskiego „*Ziętarowe skarby*” i „*W Giewaldowej*”. *Scenariusz i eksplikacja*, AFN, sygn. 702 I, k. 77-78.

kochaną. Ale ostatecznie w filmie sceny tej nie ma. Brak również epizodu z żołnierzami podziemia. Usunięcie tego wątku spowodowało, że problem wewnętrznych konfliktów i ostrej walki politycznej tuż po wojnie całkowicie zniknął. Z drugiej strony, gdyby nawet go pozostawić, nie dawał szansy na prawdziwe czy choćby dramatyczne ukazanie tragicznej sytuacji tamtych lat.

Innym przykładem może być *Rachunek sumienia* Juliana Dziedziny. Bez trudu można w nim dostrzec próbę polemiki, choć oczywiście nie pod względem artystycznym, zarówno z *Popiołem i diamentem*, jak i *Nikt nie woła* Kutza. Roman Marecki, starszy już partyzant z Armii Krajowej, podobnie jak Maciek Chełmicki ma zabić działacza Polskiej Partii Robotniczej i podobnie jak Bożek nie wykonuje rozkazu. Dalej jednak jest już zupełnie inaczej. Film zaczyna się w połowie 1944 roku. Ponieważ Marecki nie wykonał rozkazu, a jego dawni koledzy chcą go za to ukarać, wyjeżdża na Ziemię Odzyskane, do Szczecina, i tam włącza się w budowę nowej Polski. Odnajduje go dawny dowódca. Oglądając scenę ich rozmowy w knajpie, trudno nie pomyśleć o rozmowie Maćka i Andrzeja przy szklaneczkach z płonącym spirytusem w *Popiole i diamentach*. Major Paweł wspomina poległych członków oddziału, tym razem rozmowy jest muzyka, tym razem jednak nie *Czerwone maki na Monte Cassino*, ale *Oka*. W Mareckim nie ma śladu egzystencjalnego rozdarcia, on już wie, co jest właściwe, jak żyć w nowej rzeczywistości.

Rachunek sumienia wpisuje się w mit założycielski Polski Ludowej, pokazując przełom wojny i powojnia jako czas kształtowania się nowej rzeczywistości (fragment poświęcony rozwojowi Szczecina jest jak żywcem wzięty z socrealistycznej kroniki). Dlatego można postawić go obok choćby *Milczących śladów* czy *Roku pierwszego*. Z drugiej strony stara się być filmem rozrachunkowym, rozliczając się z okresem błędów i wypaczeń (Marecki zostaje aresztowany na podstawie fałszywego oskarżenia, wychodzi z więzienia w 1956 roku; warto jednak zaznaczyć, że wszystko to jest pokazane bardzo enigmatycznie), tak jak *Yokmok* Stanisława Możdżeńskiego czy *Życie raz jeszcze* Janusza Morgensterna. *Rachunek sumienia*, w przeciwieństwie do filmów Wajdy i Kutza, pozostaje dziełem całkowicie zapomnianym. Trudno odnaleźć w nim jakiegokolwiek wartości artystyczne, a jego przesłanie nie ciekawiło nawet w chwili premiery. Film Dziedziny jest jednak znaczącym dowodem, wskazującym na chęć zrealizowania w latach 60. dzieła będącego odpowiedzią na sukcesy szkoły polskiej.

O wiele ciekawsze są jednak inne relacje. Kino nowej pamięci nie stanowiło prostej negacji bohaterów, postaw i wątpliwości ukazywanych przez polską szkołę filmową. Wchodziło z nią jednak w liczne polemiki zarówno na poziomie samoopisów, jak i filmów. Podejmowało te same tematy: pamięć o wojnie, tożsamość narodową, ale

nadawało im odmienne znaczenia i inaczej wartościowało. Odrzucało wojnę jako doświadczenie egzystencjalne, przekonanie o jej absurdzie, w inny sposób podchodziło do kwestii polskiego losu – zgodnie z *Uchwałą...* nie tylko zwracało uwagę na heroizm i martyrologię, ale podkreślało ich pozytywny sens i znajdowało dla nich polityczno-histeryczne uzasadnienie. Głosiło co prawda konieczność rozprawienia się z mitami narodowymi, ale znajdowało je gdzie indziej niż twórcy szkoły polskiej. Przyjęło inną formę terapii: nie przez uświadomienie problemu, ale wskazanie na pozytywne cechy pacjenta, przede wszystkim te, które sam sobie przypisuje.

Drugą połowę lat 50. zdominowała dyskusja o bohaterstwie, jego sensie i przejawach. Problem ten podejmowali Wajda, Munk, Kutz i Różewicz, za każdym razem ukazując różne jego aspekty. Szczególnie interesujące wydają się w tym kontekście filmy Andrzeja Munka. Dlaczego Dzikus Górkiewicz w zakończeniu *Scherzo alla Polacca* postanawia przyłączyć się do powstania warszawskiego, chociaż nikt, łącznie z nim, nie ma już wówczas wątpliwości, że zostało przegrane? Jedną z odpowiedzi może być istnienie w polskiej kulturze swoistego przymusu heroizmu. Munk kontynuował te rozważania zarówno w drugiej noweli *Eroiki*, czyli *Ostinato-lugubre*, jak i w *Zezowatym szczęściu*. Za każdym razem traktował heroizm jako jeden z polskich mitów, nie przeciwstawiając mu się jednak *en bloc*, tylko pokazując jego nieprzydatność w określonych sytuacjach.

Dyskusje związane z charakterem narodowym Polaków i kwestią bohaterstwa i bohaterszczyzny trwały przez całe lata 60.³², a w kinie nowej pamięci przymus heroizmu trwał nadal. Tematem tych filmów nie była jednak dyskusja nad jego sensem czy sprzeciw wobec niego, ale przekonanie, że jest to cnota właściwa Polakom i objawiająca się w sytuacji granicznej, jaką jest wojna. Świadczą o tym zarówno batalistyczne filmy Passendorfera, jak i komedie wojenne Tadeusza Chmielewskiego. Trudno jednak uznać, że podobne przekonania pojawiają się dopiero wówczas. Jak zauważa Kaja Kaźmierska,

w przypadku narracji wojennych można mówić o głęboko zakorzenionych w kulturze polskiej i wykraczających poza doświadczenie ostatniej wojny wzorach opowieści, dla których ramą są doskonale wpisane w polskie uniwersum symboliczne toposy cierpienia i heroizmu społeczeństwa polskiego [...]³³.

³² Por. Stanisław Wójcik, *Naród Polski w publicystyce PRL*, Lublin 2002, rozdział „Spór o podstawowe idee: walka idei odmiennych orientacji ideowo-politycznych”.

³³ Kaja Kaźmierska, *Współczesna pamięć komunikacyjna i kulturowa. Refleksja inspirowana koncepcją Jana Assmana*, [w:] *Kultura jako pamięć. Posttradycyjne znaczenia przeszłości*, red. Elżbieta Hatas, Kraków 2012, s. 59. Pominięto odwołania do literatury.

Filmy Munka, podobnie jak później *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, naruszały, jak celnie spostrzega Rafał Marszałek, kanon pokoleńniowej pamięci³⁴. Większość filmów z lat 60. starała się tę pamięć wzmacniać. Czy zabiegi propagandowe miałyby jakąkolwiek skuteczność, gdyby nie odwoływały się do istniejących w polskiej kulturze wzorów i systemów wartości? Niezależnie od ocen krytyków, tradycja militarna, wykorzystywana w filmie batalistycznym i przygodowym, nieodłącznie związana z kultem munduru, jak również – co nie mniej ważne – z konwencjami gatunkowymi kina popularnego, była przez widzów przyjmowana pozytywnie. Stąd chociażby niestabnąca popularność *Czterech pancernych i psa*.

Być może dlatego polemika z polską szkołą filmową najwyraźniej pojawia się w kinie gatunków: komedii i kinie batalistycznym. Nie ma w tym nic dziwnego. Komedia zakładała istnienie bardziej pogodnego obrazu świata. Kino batalistyczne koncentrowało się na walce, najczęściej zwycięskiej. W przeciwieństwie do polskiej szkoły filmowej kino nowej pamięci miało niwelować rany narodowe. Pokazywało Polaków jako zwycięzców nie tylko w perspektywie ogólnej, militarnej, politycznej, ale także potocznej, związanej z codziennym doświadczeniem i pamięcią o przeszłości. Polak miał być silniejszy i mądrzejszy od wszystkich innych nacji³⁵. Polski widz miał odnaleźć w tych filmach swoje wyobrażenie o narodzie: zwycięskim, niezniszczalnym, reprezentującym potocznie pojmowane cechy narodowe, a wszystko to w mniej lub bardziej wyraźnie zarysowanym kontekście politycznym.

Alicja Helman pisała, że sukces *Westerplatte* wziął się m.in. z „potrzeby narodowej autoafirmacji poprzez sięgnięcie do tego, co w historii wojny może być powodem do dumy³⁶”. Dlatego też powszechnie odbierano film Różewicza jako film, który *de facto* opowiada o zwycięstwie, tyle że odłożonym w czasie. Poddanie się załogi *Westerplatte* nie stanowiło zatem problemu dla odbiorcy. Siedem wrześniowych dni zostało ukazanych jako przykład męstwa i oddania polskich żołnierzy.

³⁴ Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 348.

³⁵ Bogumił Drozdowski przytaczał słowa dziesięcioletka, który zapytany, co mu się najbardziej podobało w filmie, odparł, iż „[k]iedy ten bije szkopa w mordę i kiedy Szarik kradnie kietbasę Niemcom”. Bogumił Drozdowski, *Kino na raty*, „Kino” 1968, nr 4, s. 12.

³⁶ Alicja Helman, *Sezon rozczarowań*, „Kino” 1968, nr 6, s. 5.



Westerplatte, reż. Stanisław Różewicz
Na zdjęciu: Janusz Paluszkiwicz, Zygmunt Hübner

Piękno narodowej klęski nie stwarza problemu dla świadomości zbiorowej jedynie wtedy, gdy jest idealem moralnym pretendującym do dydaktycznego wzorca. Normatywna struktura *Hubala* zapewnia publiczności taką możliwość odbioru. *Lotna* wyzbywa się jej³⁷.

Zresztą dochodził do tego jeszcze jeden aspekt. W latach 60. zmieniło się oficjalne postrzeganie kampanii wrześniowej. Jeżeli *Don Gabriel* budził tyle zastrzeżeń, to między innymi dlatego, że ukazywał ją jako porażkę militarną i klęskę postaw. Nieważne było, że stanowił tym samym krytykę przedwojennej Polski. Należało pokazać przede wszystkim konsekwencje tych wydarzeń. *Wrzesień (tak było...)* Bossaka i Kaźmierczaka przedstawia przegraną kampanię, ale zapowiadającą zwycięstwo. Zaczyna się od ujęć wojsk atakujących Berlin (tabliczka z nazwą miasta nie pozostawia wątpliwości). Nawet widz, który jakimś cudem nie wiedziałby, jak zakończyła się II wojna światowa, nie będzie miał wątpliwości, że wrzesień 1939 roku stanowił tylko początek drogi. Wielokrotnie do tego przekonania wracano, nierzadko *expressis verbis*. Już w zrealizowanym na początku dekady *Kwietniu* Lesiewicza podpułkownik Czapran mówi, że „we wrześniu był dopiero początek, a koniec jest teraz, kiedy my zwyciężamy”. Dodaje, że najbardziej wszystkim potrzebne jest „zwycięstwo, odzyskanie wiary we własną wartość”, niedwuznacznie odnosząc się do klęski powstania warszawskiego: „Przegraliśmy każde powstanie”. Także *Westerplatte* stanowiło początek opowieści, której koniec miał rozegrać się w Berlinie. Konrad Nałęczki mówiąc o realizacji nowej serii *Czterech pancernych i psa*, wskazywał, że Zygmunt Hübner w odcinku *Fort Olgierd* „gra rotmistrza wracającego z niewoli, a więc jest to jakby

³⁷ Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia...*, s. 361.

dalszy ciąg jego losów z filmu *Westerplatte*³⁸. Ciężko ranny żołnierz do Berlina nie dotrze, ale Janek Kos zabierze tam jego rogatywkę.

O ile historycy kina widzą w *Westerplatte* kontynuację czy też nawiązanie do wątków polskiej szkoły filmowej, biorąc właśnie pod uwagę kwestię heroizmu, to w ówczesnych recenzjach, przynajmniej ich znacznej części, widać wyraźnie, że film Różewicza traktowany jest jako głos sprzeciwu wobec wizji zawartych w filmach „szkoły”. Podkreślano, że odrzuca fatalizm na rzecz racjonalnej analizy warunków bojowych³⁹. Mówiąc inaczej – *Westerplatte* miało być filmem o polskim zwycięstwie. Kazimierz Młynarz, podobnie jak Janusz Gazda⁴⁰, porównywał film Różewicza do *Barw walki* – według niego autentyzm odniesień sprawia, że przypominane są wydarzenia z II wojny światowej zwycięskie dla Polaków, w każdym razie z perspektywy ponad 20 lat po wojnie.

Pierwszym nowym akcentem, a zarazem pierwszą udaną próbą polemiki z mitem bohaterstwa irracjonalnego i absurdalnego stał się zrealizowany przed trzema laty film Jerzego Passendorfera *Barwy walki*. Rezygnując z tradycyjnej konstrukcji dramaturgicznej, której niezmiennym akcentem finałowym był motyw klęski – film ten zawierał faktom autentycznym, zaczerpniętym z dziejów naszej partyzantki i pokazał prawdę doszczętnie zapoznaną: że istniały w naszych zmaganiach z hitleryzmem sytuacje, w których myśmy byli górą, że potrafiłszy nie tylko desperacko ginąć, lecz również zwyciężać w wyniku logicznie zaplanowanych i beztędnie zorganizowanych przedsięwzięć⁴¹.

Takie właśnie podejście dotyczyło także *Westerplatte*. W sprzyjającej moczarowcom „Stolicy” Krzysztof Kulicz pisał, że to niepotrzebny, aczkolwiek na szczęście przebrzmiały pogłos dyskusji o „bohaterszczyźnie”, potraktowany jednak „w nieprzesadnych rozmiarach”⁴². „Film Różewicza rozwiewa legendy, ale nie w sposób szumny – z darcie szat i z biciem w dzwony, jak działo się to w latach »szkoły«”⁴³. Wojciech Wierzewski krytykował „pewne” dzieła polskiej szkoły filmowej i *Don Gabriela* (jako jej niefortunne podzwonne) za to, że wrzesień 1939 przedstawiają jako „gigantyczną klęskę i czasy chaosu”, „[z] głupimi bohaterami »za sprawą przypadku lub paradoksu«”.

³⁸ *Cztery pancerni i pies. O dalszym ciągu tego serialu mówi jego reżyser Konrad Nałęczki*, rozm. Zdzisław Ornatowski, „Ekran” 1969, nr 27, s. 15.

³⁹ Kazimierz Młynarz, *Westerplatte*, „Nurt” 1967, nr 9, s. 4.

⁴⁰ Janusz Gazda, *Siedem bohaterskich dni*, „Głos Pracy” 1967, nr 210, s. 4.

⁴¹ Kazimierz Młynarz, *Westerplatte...*, s. 4.

⁴² Krzysztof Kulicz, *Prostota heroizmu*, „Stolica” 1967, nr 37, s. 2.

⁴³ Wojciech Wierzewski, *Wojna zwykłych ludzi*, „Ekran” 1967, nr 36, s. 8. Warto natomiast podkreślić, że Wierzewski jako jeden z niewielu przywołuje *Echo i Pиво*, *Na melinę* i *Świadectwo urodzenia*. Bez nich, jak również bez *Wolnego miasta*, trudno według niego dostrzec zmaganie się reżysera z tematem wojny.

Dodawał również: „Autorzy *Westerplatte* są przeciwko legendom i mitom, ale również przeciw bagatelizowaniu rzeczywistego bohaterstwa i żołnierskiego trudu”.

W latach 60., zwłaszcza w drugiej połowie, wielokrotnie pisano, że w ukazywaniu polskich losów w czasie II wojny światowej należy zwrócić uwagę nie tylko na polską odwagę i gotowość złożenia ofiary z własnego życia, ale także na umiejętność sprawnego i planowego działania. Sens i racjonalność walki zbrojnej należały przecież do dominujących motywów książek Zbigniewa Żafuskiego. Można te wypowiedzi potraktować jako chęć odrzucenia paradygmatu romantycznego, lub – z drugiej strony – zaproponowanie alternatywy wobec filmów polskiej szkoły filmowej. Racjonalność i efektywność działań wojskowych została w ciekawy sposób, bo stanowiący swoisty komentarz do obrazu pamiętanego z *Lotnej*, zasygnalizowana także w dokumentalnym *Spojrzeniu na wrzesień* Macieja Sieńskiego, który z pełną mocą podkreśla, że zdjęcia ukazujące ułańskie ataki na czołgi były hitlerowską inscenizacją, zresztą – kiedy ogląda się je dzisiaj – dość nieudolną.

Przedmiotem dumy nie miało być zatem bohaterstwo rozumiane jako gotowość na śmierć, ale heroizm polegający na rozsądku. Taka właśnie interpretacja wydarzeń towarzyszyła *Westerplatte* oraz innym filmom. Nawiązanie do dylematów podejmowanych przez Żafuskiego i Różewicza. W *Dniu oczyszczenia* Passendorfera dowódca mówi, że „polski oficer powinien umieć zginąć z honorem za ojczyznę”, jego podwładny pyta, czy nie lepiej żyć dla niej. Warto zwrócić uwagę, że wcześniej po stronie życia jednoznacznie stają w rozmowach partyzanci radzieccy. Kiedy w *Ślubuję Ci, Morze* (1968) Leonarda Ordo pojawiały się zdjęcia z kapitulacji Helu, komentator interpretował tamte wydarzenia zgodnie z przyjętą w latach 60. tezą: „To nie kapitulacja. Obrońcy jedynie ulegli silniejszemu wrogowi w warunkach, kiedy dalsza walka straciła sens operacyjny”. Janusz Gazda, pisząc o *Operacji V-2* (1968), poświęconej akcji wywiadu Armii Krajowej mającej na celu zdobycie danych o niemieckiej broni rakietowej, podkreślał, że o powodzeniu zadecydowała nie improwizacja, ale zaplanowane ruchy⁴⁴. W *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dniach* przewaga Naroga nad dawnym akowcem, walczącym poprzednio w powstaniu warszawskim, polega na tym, że cechuje go inny rodzaj walki, na dyscyplinie, nie na fantazji. Z kolei Aleksander Ścibor-Rylski mówił o realizowanych przez siebie *Sąsiadach*:

[...] nie miałem zamiaru robić filmu o martyrologii Bydgoszczy i wydawało mi się, że już dosyć mieliśmy filmów o martyrologii, o polskim heroizmie, o makabrach, związanych z cierpieniami Polaków,

⁴⁴ J.G. [Janusz Gazda], „V-2”. „Polacy na frontach II wojny światowej”, „Ekran” 1969, nr 7, s. 21.

a chciałem zrobić film o walce, a nie film o męczeństwie. Chciałem pokazać ludzi, którzy w ciężkich warunkach, nie będąc żołnierzami, potrafią operować bronią, potrafią wziąć udział w obronie swego miasta⁴⁵.

W *Kwietniu* końcowa decyzja kapitana Hyrnego, aby iść do ataku po ciało podpułkownika Czaprana, przypomina w jakiś sposób ostatnie minuty pierwszej części *Eroiki* Munka. Aleksander Jackiewicz pisał nawet o „wstrząsającym finale, godnym najlepszych tradycji »szkoły polskiej«”⁴⁶. Akt działania wpisany jest w etos i honor polskiego wojska, które są stawiane wyżej niż racjonalne działania⁴⁷. Za to jednak film Lesiewicza został skrytykowany przez Jerzego Toeplitza, według którego „[t]akie zakończenie filmu o ludowym wojsku jest niezrozumiałe, a akt niepotrzebnego bohaterstwa jest nawrotem do klasycznej tradycji szkoły polskiej”⁴⁸.

Charakterystycznym zjawiskiem kina nowej pamięci jest także jednoznaczność etyczna. Nie chodzi o to, że bohaterowie tych filmów nie przeżywają żadnych rozterek moralnych, ale ich ostateczne wybory, dokonujące się przecież w czasie wojny, a więc sytuacji granicznej, są stosunkowo proste. Nie dotyczą ich dylematy protagonistów *Na melinę*, *Echa* czy choćby *Kontrybucji* Jana Łomnickiego. Wiedzą, kto jest przeciwnikiem, dlaczego należy zadawać śmierć, jak należy postąpić w danej sytuacji. W *Rannym w lesie* porucznik „Blizna” zabija człowieka, którego podejrzewa o szpiegowanie dla Niemców. Wina ofiary wcale nie zostaje potwierdzona. Kiedy próbuje uciekać, porucznik strzela mu w plecy. Budzi to opory młodziutkiego kaprała „Korala”. W jakimś sensie ta scena przypomina późniejsze o trzy lata *Na melinę*. Dowódca z filmu *Nasfetera* nie ma jednak wątpliwości. Najważniejsze jest zadanie. Mężczyzna jest już martwy i nie ma się co więcej nim zajmować. Być może to stanowiło główną różnicę między dwoma filmami. Dobro i Zło mają charakter zewnętrzny, wynikają nie z kondycji człowieka, ale warunków, w których funkcjonuje.

Oczywiście, niejednokrotnie bohater przeżywa emocjonalnie fakt, że musiał zabić, jak choćby Janek Kos w *Czterech pancernych*, ale wojna sama w sobie jest dostatecznym wytłumaczeniem, podobnie jak wskazanie na śmiertelnego wroga, którego działalność nie pozostawia wyboru. Nie może więc dziwić, że dla młodego widza, nieobciążonego balastem okupacyjnych wspomnień, formuła *Czterech pancernych...*

⁴⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 25.III.69*, AFN, sygn. A-344, poz. 460, k. 25.

⁴⁶ Aleksander Jackiewicz, *O „Kwietniu”*, [w:] tegoż, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 215.

⁴⁷ Paul Coates, *The Red & The White. The Cinema of People's Poland*, London-New York 2005, s. 141. Przy okazji Coates, przywołując dialog między kapitanem Hyrnym a sanitariuszką Wandą, zwraca uwagę, że dyskurs między heroizmem a antyheroizmem (rozumianym jako racjonalność), który wydaje się tak znaczący dla sporu między dwoma dekadami, może być zanegowany przez konteksty związane z pcią.

⁴⁸ Jerzy Toeplitz, *Dwadzieścia pięć lat filmu...*, s. 127.

czy *Stawki większej niż życie* była o wiele bardziej atrakcyjna. Dla takiego odbioru fakt, że akcja obu tych seriali rozgrywa się w czasie II wojny światowej, jest – może nieco zaskakująco – drugorzędny. Liczą się przede wszystkim reguły kina popularnego, a te twórcom obu seriali udało się spełnić w sposób satysfakcjonujący. Wojna w tej sytuacji nie stanowi problemu. Zostaje z niej zdjęte odium wojny jako takiej, wtedy właśnie zamienia się w przygodę. Pozostaje męskie wyobrażenie o wojnie jako inicjacji, stawaniu się mężczyzną, przygodzie.

We wprowadzonym przez Stanisława Barańczaka rozróżnieniu między wojną-westernem a wojną-kataklizmem⁴⁹ w pierwszym przypadku wojna jako taka nie interesuje autorów. Stan wojny od stanu pokoju różni się jedynie „wzmożoną częstotliwością wystrzałów”, pozwalającą na bardziej wyraźne zarysowanie konfliktu postaw. Podziały moralne są jednoznaczne, a narrator wszechwiedzący. W drugim przypadku wojna obala dotychczas istniejące prawa moralne i psychologiczne, zmusza bohatera do przystosowania się do nowych warunków. Odbiorca nie może czuć się „bezpiecznie”, ponieważ takie widzenie wojny narusza również jego spokój, zwłaszcza że moralne wartościowanie nie znajduje uzasadnienia, a narrator zostaje pozbawiony wszechwiedzy.

Koniec naszego świata Wandy Jakubowskiej, podobnie jak nakręcony tuż po wojnie *Ostatni etap* (1948) tej reżyserki, poświęcony był obozowi koncentracyjnemu w Auschwitz. Oba filmy są bardzo podobne, a jednak pierwszy z nich odniósł sukces w Polsce i za granicą, do którego adaptacja powieści Tadeusza Hołujy nawet nie miała szansy się zbliżyć. Widownia oczekiwała już czegoś innego. Jak słusznie zauważa Rafał Marszałek, dokładanie kolejnych inscenizacji życia obozowego nic nie zmieni, jeśli nie ulegnie przekształceniu struktura tego filmu. Nie pomogą także inscenizacje tortur, nawarstwianie kolejnych obrazów grozy, niebędących jednak niczym więcej⁵⁰. Widza interesują odmienne pojęcia moralności, zła, nie wystarczy rekonstrukcja świata, potrzebne są dalsze pytania. Widać w *Końcu naszego świata* przekonanie, wywodzące się zresztą nie tylko z założeń oficjalnych, ale i z przekonań autorki, że w każdej sytuacji możliwe jest rozróżnienie dobra i zła, w dodatku łatwo wskazać na kryteria sytuujące człowieka w przestrzeni aksjologicznej w ekstremalnych warunkach. Do tego dochodził wyraźny sygnał ideologiczny, pozytywnie oceniający zachowania ludzi lewicy.

⁴⁹ Stanisław Barańczak, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 202-203.

⁵⁰ Rafał Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994, s. 128. Zob. też: tenże, *Filmowa pop-historia...*, s. 403.



Koniec naszego świata, reż. Wanda Jakubowska
Na zdjęciu: Lech Skolimowski (w środku)

Andrzej Werner pisarstwu Tadeusza Borowskiego przeciwstawił literaturę martyrologiczną, z wyraźnym podziałem na dobro i zło, gdzie podmiot znajduje się zawsze poza złem, literaturę będącą swoistym projektem światopoglądowym i ideologicznym, niedostrzegającą odrębności form życia obozowego⁵¹. Z pewnością realizacją takiej właśnie wizji obozu jest film Jakubowskiej. Nie ma w nim miejsca na pogłębioną refleksję etyczną, ponieważ wyraźna hierarchia wartości, reprezentowana przede wszystkim przez komunistyczną konspirację, nawet przez moment nie zostaje zaburzona. Dlatego też *Koniec naszego świata* został odebrany w kategorii aksjologiczno-edukacyjnej czy też martyrologiczno-heroicznej. Jan Rybkowski oceniając go, miał świadomość, że film nie ma szansy na sukces frekwencyjny, ale podkreślał, że „to jest jeden z filmów wyjątkowych, który wejdzie na stałe do naszego repertuaru, a może nie tylko do naszego”⁵².

⁵¹ Andrzej Werner, *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, wyd. II, Warszawa 1981, s. 216-219.

⁵² *Protokół z kolaudacji filmu pt. „Koniec naszego świata” reżyserii W. Jakubowskiej, Zespół „Start” w dniu 6 stycznia 1964 r.*, AFN, sygn. A-216, poz. 13, k. 17.

Ważnym kontrapunktem do filmu Jakubowskiej jest *Pasażerka* Andrzeja Munka, w której reżyser odszedł od ilustracyjnego realizmu, w pełni satysfakcjonującego kino nowej pamięci. Pozornie wydaje się, że *Pasażerka* wpisuje się w grupę filmów opowiadających o niemieckiej winie i faszystowskim okrucieństwie. To wrażenie może wynikać jednak zarówno z faktu niedokończenia filmu, jak i interpretacji nadanej mu po śmierci reżysera. Andrzej Munk, jeden z najciekawszych twórców kina polskiego w całej jego historii, przyglądał się procesowi Adolfa Eichmanna, czytał też pamiętniki Rudolfa Hössa. Dostrzegał istnienie Zła jako czegoś obecnego w człowieku, ujawniającego się też w samych założeniach totalitaryzmu. Zatem płaszczyzną interpretacyjną filmu nie powinny być tylko psychologia i moralność, ale refleksja na człowiekiem XX wieku, nad nowoczesnym doświadczeniem totalitaryzmu. Bowiem, jak uważa Mariola Jankun-Dopartowa, film miał być „zakamuflowanym, głębokim studium totalitaryzmu, pozbawionego gęby okrucieństwa, prześladowań i terroru”⁵³. Ale Munk potrafił zarazem, w ramach tego samego filmu, ukazać ludzki wymiar relacji między oprawcą a ofiarą.

Aczkolwiek już wówczas nie uległo wątpliwości, że nawet nieukończona *Pasażerka* jest wybitniejszym filmem niż *Koniec naszego świata*, to przecież w oficjalnym obrazie obozów koncentracyjnych obowiązywało ciągle moralne widzenie zaproponowane przez Jakubowską. W *Końcu naszego świata* zło związane z wojną jest skutkiem istnienia faszyzmu, zło nie istnieje w ludziach. Dlatego też film Jakubowskiej miał wymiar przede wszystkim polityczno-historyczny, nie moralny. Dotykał tych fragmentów zbiorowej pamięci, które odrzucały refleksję na temat wojny jako kataklizmu na rzecz wyjaśniania świata w kategoriach łatwiejszych do zaakceptowania.

3.

Marek Ziółkowski pisze o czterech funkcjach pamięci: „poznawczo-ideograficznej” (dzięki pamięci poznajemy przeszłość, jako dane, ale umiemy także stawiać im pytania), „poznawczo-refleksyjnej” („pamięć jako instrument głębszej refleksji nad historią i jej uwarunkowaniami”), „emocjonalno-oceniającej” (służącej emocjonalnej ocenie przeszłości i terażniejszości”), „instrumentalno-legitymizacyjnej” („pamięć jako normatywna, prawna, moralna czy instrumentalna podstawa artykulacji roszczeń czy żądań i podejmowania działań mających na celu przywrócenie (przynajmniej częściowe) poprzedniego stanu rzeczy”)⁵⁴. Badacz zauważa również, że funkcje

⁵³ Mariola Jankun-Dopartowa, *Andrzej Munk ginie w wypadku*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. Tadeusz Lubelski, Konrad J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 116.

⁵⁴ Marek Ziółkowski, *Pamięć i zapominanie. Trupy w szafie polskiej zbiorowej pamięci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2001, nr 3-4, s. 8.

te można przypisać nie tylko pamięci, ale i zbiorowemu zapominaniu⁵⁵. Selektywność wspomnień w znacznej mierze ułatwia poszukiwanie sensu wspólnoty (na przykład narodu), respektowania jej (lub pewnej grupy) interesów, pogodzenie się ze stratą. Widać to bardzo dobrze w doborze elementów przeszłości w filmach. Proces zarówno pamięci, jak i zapominania, można zauważyć na przykład w ekranowym obrazie tematyki żydowskiej czy wizerunku Rosjan.

W wyniku wojny, ale i lat tużpowojennych, Żydzi zniknęli z krajobrazu kulturowego Polski. Do końca lat 60. kino nie zajmowało się nazbyt chętnie tym tematem, co nie znaczy, że filmów podejmujących problem nie tylko nieobecności Żydów, ale i niepamięci o nich, w ogóle nie było. Przykładem może być *Róża* Janusza Majewskiego czy *Krajobraz po bitwie* Andrzeja Wajdy, w którym śmierć Żydówki Niny „staje się symbolem zapomnienia o dawnych sąsiadach Polaków i ich kulturowej obecności”⁵⁶. O wiele częściej jednak kino starało się zapomnieć o samych Żydach i Holocauście.

W rozdziale poświęconym *Wniebowstąpieniu* Jana Rybowskiego pokażę, w jaki sposób obecne w opowiadaniu Adolfa Rudnickiego przekonanie o wyjątkowości żydowskiego losu zostało zastąpione wpisaniem go w narodowe doświadczenie Polaków. Niejednokrotnie, szczególnie widoczne jest to w filmach dokumentalnych realizowanych po marcu 1968 roku, koncentrowano się na relacjach polsko-żydowskich, ukazując je w dodatku dość jednoznacznie. Filmy, które budziły pod tym względem jakiegokolwiek wątpliwości, trafiały na półkę. Zapominanie ma tu charakter nie tylko poznawczy, ale i emocjonalny. Można się zastanawiać, jak filmy te zostałyby odebrane przez polskich widzów, którzy oglądaliby je w określonej atmosferze, zwłaszcza w roku 1968. Aby zbudować obraz przeszłości jako fundamentu dumy i tożsamości narodowej, trzeba było wyeliminować te jego elementy, które mogłyby naruszać jednoznaczność odczytań polskich postaw w czasie wojny.

Warto przywołać mniej znaną historię *Powrotu na ziemię* Stanisława Jędryki, wskazującą na swoistą formę milczenia, jaką jest wykluczenie pewnych postaci z dominującej narracji. Nie wszystkim jest dane prawo do pamięci. Bohaterowie scenariusza byli Żydami (Ludwik Starski sugerował, że to prawdziwa historia)⁵⁷. Nie chcąc wpaść w ręce Niemców, podejmują decyzję o samobójstwie. Ale kiedy kobieta

⁵⁵ Innego rodzaju zjawiskiem były nieliczne filmy, w których zapominanie było rozpatrywane jako problem psychologiczny i kulturowy. Z jednej strony można wskazać na *Szyfry* i *Jak być kochaną* Hasa, z drugiej na *Echo* Różewicza.

⁵⁶ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 29.

⁵⁷ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 2 kwietnia 1965 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Powrót na ziemię” autor K. Gruszczyński, reż. Jędryka, Zespół „Rytm”, AFN, sygn. A-214, poz. 375, k. 2-3, 9-11.*

skoczy do rzeki, mężczyzna nie zdoła tego zrobić. Oboje przeżyją, spotkają się po wojnie, jednak pamięć tamtych dni nie pozwoli im na wspólne życie. Aby jednak film mógł zostać zrealizowany, kwestia ich żydowskości w żaden sposób nie mogła zostać wyartykułowana⁵⁸, chociaż ich decyzja byłaby wówczas bardziej zrozumiała, na co podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy wskazywał Jan Zbigniew Pastuszko⁵⁹. Logika, zarówno dramaturgiczna, jak i psychologiczna, nie mogła być jednak elementem decydującym.

Przez cały okres PRL-u pamięć o II wojnie światowej była okaleczona z powodu sytuacji politycznej. Oficjalna kultura została zmuszona do prawie całkowitego usunięcia z pamięci radzieckiej agresji we wrześniu 1939 roku oraz późniejszej okupacji. Brak wzmianek o tych wydarzeniach historycznych jest naturalny, trudno bowiem, aby w latach 60. pojawiły się wzmianki o Katyniu, z czego wszyscy sobie doskonale zdawali sprawę⁶⁰. W *Dzienniku dr Hansa Franka* Danuty Kępczyńskiej widzimy mapę, która dokładnie pokazuje, co stało się z ziemiami polskimi, do których części Rzeszy zostały wcielone, kto stał na czele hitlerowskich władz. Cała środkowa i zachodnia część Polski została precyzyjnie opisana. Na mapie została również zaznaczona część ziem polskich na wschód od Generalnej Guberni. Na ten temat, a mowa jest o końcu 1939 roku, film nic nie wspomina. W *Przerwanej podróży* Wincenty Ronisz wspomina o armii generała Andersa, ale pomija przyczyny jej wyjścia z ZSRR. Artur Starewicz w czasie dyskusji na naradzie w Jabłonce w 1965 roku pytał, czy Aleksander Ścibor-Rylski chce pokazać „wywożenie młodych akowców bydłęcymi wagonami”? Przywoływał rzecz jasna argumenty o racjach politycznych związanych ze współpracą ze Związkiem Radzieckim. I dodawał: „Czy to konieczne? Połowa ludzi tego nie pamięta”⁶¹. Jakkolwiek uwaga ta może wydawać się cyniczna, trzeba wziąć pod uwagę, że mowa o ludziach, dla których wydarzenia te nie były częścią pamięci osobistej.

W filmowych wizerunkach Rosjan skoncentrowano się przede wszystkim na motywie braterstwa broni, bowiem na poziomie plutonu czy kompanii najłatwiej było uzasadnić przyjaźń między narodami walczącymi z hitlerowskim najeźdźcą. Innym sposobem ukazywania sojuszu polsko-radzieckiego były wątki miłosne. Nie poruszano, co oczywiste, kwestii drażliwych czy trudnych, choć świadomość ich istnieje-

⁵⁸ Stanisław Jędryka, *Miłości mojego życia*, Warszawa 2012, s. 174-175.

⁵⁹ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 2 kwietnia 1965 r...*, k. 28.

⁶⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 6.IX.1969 r. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Dzień oczyszczenia” – zrealizowanego przez reż. J. Passendorfera*, AFN A-344, poz. 468, k. 18.

⁶¹ *Dyskusja (rkps) – notatki J. Pastuszko, [w:] Jabłonna – marzec 1965 (13-14.III)*, AFN, sygn. A-208, poz. 14, k. 12 (86).

nia niejednokrotnie pojawiała się w czasie zamkniętych dyskusji kolaudacyjnych czy komisji scenariuszowych. Co jednak ciekawe, problem zapominania, świadomego, ukierunkowanego na przyszłość, obecny jest w niektórych filmach *expressis verbis*. Można tu wskazać na *Dzień oczyszczenia* Jerzego Passendorfera czy *Kwiecień* Witolda Lesiewicza, w którym wprost padają słowa o zapominaniu jako podstawie relacji polsko-radzieckich⁶².

Selektywność oficjalnej pamięci widoczna jest u tego samego reżysera w *Nieznany*, rozpadającej się na szereg epizodów historii I Armii Wojska Polskiego. Kandydatowi do armii o nazwisku Grosberg, który koniecznie chce dotrzeć do swoich, dowódca mówi, że wie, iż ten nie ma do czego wracać. Nie padają jednak żadne słowa na temat Żydów czy getta. Dwaj Polacy uciekają z radzieckiego obozu pracy, ale jest on pokazany jako łagodny, z którego można wyjść dzięki zwolnieniu lekarskiemu. Właściwie ten fragment filmu został zrealizowany ze specyficzną nutą komediową. Jeden z tych Polaków był we wrześniu 1939 roku porucznikiem rezerwy, co też zostało zaledwie zasygnalizowane. Stanisław Krawczyk nie chce o tym mówić, ukrywa ten fakt, woli służyć jako szeregowy. Czyżby dlatego, że potencjalnie jego droga cztery lata przed Sielcami mogłaby prowadzić do Katynia? Wydawałoby się oczywiście, że w filmie opowiadającym o losach żołnierzy I Armii zostanie ukazana bitwa pod Lenino, traktowana wówczas jako mit założycielski wojska polskiego. Rzeczywiście, bohaterowie biorą w niej udział, ale nie jest to wyraźnie wyartykułowane. Widz, który nie znałby losów tej formacji, miałby problem z identyfikacją bitwy, która zresztą została zainscenizowana wyjątkowo nieudolnie. Z drugiej strony, trudno było pokazać ją tak, jak rzeczywiście wyglądała. Paradoksalnie, większa sprawność realizacyjna mogłaby być niekorzystna dla wiarygodności przekazu w kontekście zakładanego efektu. Bohaterowie biorą też udział w zdobywaniu przyczółka na lewym brzegu Warszawy w trakcie powstania warszawskiego, ale ten fakt również nie pojawia się w filmie. Aby *Nieznany* mógł przynajmniej spróbować spełnić polityczne zamówienie: stać się epopeją I Armii i genealogią teraźniejszości, musiał pominąć te kwestie, które kłóciłyby się z pamięcią zbiorową. Nic więc dziwnego, że film Lesiewicza wykorzystuje strategię milczenia. Pozostaje jednak z tego powodu dziełem zdecydowanie nieudanym i w dużej mierze niezrozumiałym.

Nawet jeżeli oficjalna historia nie poruszała pewnych tematów, funkcjonowały często w zbiorowej pamięci. Ich obecność w filmie, choćby mgliste skojarzenie, mogła prowadzić widza do niepożądanych wniosków. Rzecz jasna, niejednokrotnie zdarzało

⁶² Zob. rozdział „*Twoja wojna, moja wojna, jedna wojna*”: filmowe obrazy polsko-radzieckiego braterstwa broni.

się, że ostrożność komisji i cenzorów była niepotrzebna, a niektóre obawy wynikały raczej z nadgorliwości i niepewności. *Nazajutrz po wojnie* Lecha Lorentowicza to film zrealizowany w cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy*. Jego akcja rozgrywa się w dniu zakończenia wojny. Dwóch żołnierzy zgłasza się na ochotnika na patrol. Grzegorz cały czas szuka śmierci, Franek dopytuje o przyczynę takiego stanu rzeczy. W końcu pochodzący z Wołynia Grzegorz (Franek jest z Grodna, ubolewa, że nie będzie mógł tam wrócić), doprowadzony do pasji, opowiada o tym, jak wrócił do domu i znalazł powieszonych żonę i dzieci. Nie może o tym zapomnieć, nie umie znaleźć sensu dalszego życia. Żołnierze natrafiają na ukrywającego się w bunkrze Niemca i biorą go do niewoli. Franek prowokuje Grzegorza, przypominając mu o jego krzywdzie. Ten jednak powstrzymuje swoje emocje i decyduje się odprowadzić jeńca do oddziału. Zachowanie Grzegorza i Franka wobec Niemca zdaje się jednoznacznie potwierdzać, że zbrodni na Wołyniu dokonali hitlerowcy. Dlaczego w takim razie podczas dyskusji kolaudacyjnej pojawiło się pytanie, kto zabił rodzinę Grzegorza? O krwawych relacjach polsko-ukraińskich na Wołyniu nie mówiono, ale Wincenty Kraśko wołał zaznaczyć, że to oczywiście, iż odpowiedzialni są Niemcy, a nie Ukraińcy⁶³.

Przykładów zastosowania tej strategii można w ówczesnym kinie znaleźć sporo. Sporo przemilczeń musiały zawierać filmy poświęcone relacjom między różnymi formacjami politycznymi i militarnymi. Dzięki temu, o czym pisałem w poprzednim rozdziale, takie filmy jak *Barwy walki* pozwalały na zapomnienie o różnicach fundamentalnych. W *Skąpanych w ogniu* Jerzego Passendorfera potencjalny problem kształtowania się tożsamości narodowej w zmienionych warunkach politycznych oraz konflikt między tradycyjnymi wartościami Ślązaków a normami proponowanymi przez władzę pozostał właściwie nietknięty. W efekcie zasugerowano tezę, że jedyną barierą hamującą akceptację tej grupy autochtonów jako pełnoprawnych obywateli powstającego państwa była kwestia ich służby w wojsku niemieckim⁶⁴. Politycznych niejednoznaczności, zarówno w odniesieniu do czasu wojny, jak i momentu realizacji, starało się unikać kino popularne. W *Czterech pancernych i psie* załoga czołgu 102 podczas przeprawy przez Wisłę zostaje ranna i trafia do szpitala. Dopiero po kilku miesiącach mogą wrócić na front⁶⁵. Ominięto w ten sposób problem powstania warszawskiego

⁶³ *Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r. Tytuły poszczególnych odcinków: „Córeczka”, „Buty”, Instrumentum mortis”, „Nazajutrz po wojnie”, AFN, sygn. A-216, poz. 50, k. 12.*

⁶⁴ Jakub Zajdel, *Filmowy obraz Polski powojennej*, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, s. 120.

⁶⁵ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 19.V.1966r. Na porządku dziennym: omówienie V i VI odcinka filmów telewizyjnych serii „Czterech pancernych i pies”, AFN, sygn. A-216, poz. 89, k. 6.* Por. Bartosz Filip, *Kolumbowie Janusza Morgensterna – telewizyjne kino akowskiej przygody*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 93-94.

i postawy armii czekającej w prawobrzeżnej Warszawie. W *jak rozpętałem drugą wojnę światową*, dzięki temu, że Franek wędruje po świecie, Chmielewski nie musiał pokazywać okupacyjnej rzeczywistości (bohater zatacza krąg – od 1 września 1939 roku do lata 1944 roku, oznacza to, że akcja filmu toczy się przez 5 lat i tyle też trwała wędrówka Franka).

Co ciekawe, w kinie nowej pamięci bardzo rzadko pojawiają się opowieści o postaciach historycznych. Dotyczy to przede wszystkim filmu fabularnego. Nieco inaczej sytuacja wyglądała w dokumencie filmowym, choć i tu podchodzono do tego tematu, co oczywiście, nader wybiórczo. Przywołanie nazwisk i biografii znanych postaci z lat II wojny światowej musiałyby w większości wypadków doprowadzić do pytań poddających w wątpliwość jednoznaczność i jednorodność świata przedstawionego. „Bohater zostaje *mianowany* przez miarodajne czynniki publiczne”⁶⁶, pisał Stefan Czarnowski. Teza ta znajduje znakomite potwierdzenie w systemach autorytarnych. Próbą stworzenia takiego bohatera były *Barwy walki* i kreowany przez nie, choć nie wprost, wizerunek generała Mieczysława Moczara. Z drugiej strony, równie wymowne może być niemianowanie bohatera...

Najbardziej znanym przejawem milczenia i zapomnienia w kontekście tematyki żydowskiej jest w kinie lat 60., choć sprawa nie dotyczy całego kina PRL-u, historia niezrealizowanych filmów o Januszu Korczaku. Nie chodzi tylko o scenariusz Aleksandra Ramatiego, na podstawie którego w drugiej połowie lat 60. miał zrobić film Aleksander Ford, ale także o scenariusz Hanny Mortkowicz-Olczakowej (tylko w *Ambulansie* Janusza Morgensterna pojawia się postać przywołująca na myśl Starego Doktora).

Próby zrealizowania filmu o autorze *Kajtusia czarodzieja* trwały od roku 1945, kiedy scenariusz napisał Ludwik Starski. Historię kolejnych projektów, w tym przede wszystkim *Doktora Korczaka*, opisał szczegółowo Tadeusz Lubelski⁶⁷. Aleksandrowi Fordowi nie udało się przenieść na ekran scenariusza Aleksandra Ramatiego z przyczyn oczywistych: w roku 1968 tematyka żydowska była na cenzurowanym, wspólpomoc z zachodnioniemieckim producentem budziła podejrzenia, a Ford stał się jedną z ofiar zarówno antysemitkiej kampanii, jak i działań skierowanych przeciw filmowcom. Należy jednak zwrócić uwagę, że nie bez powodu ekranowa historia Korczaka od ponad 20 lat nie mogła znaleźć szczęśliwego zakończenia. Aczkolwiek mogłoby się wydawać, że był on naturalnym kandydatem na bohatera filmu, postać Starego

⁶⁶ Stefan Czarnowski, *Dzieła*, t. IV, *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, tłum. Agnieszka Gliniczanka, przypisy tłum. Krystyna Kasprzykówna, Warszawa 1956, s. 18.

⁶⁷ Tadeusz Lubelski, *Doktor Korczak*, [w:] tegoż, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.

Doktora i jego metody pedagogiczne nie były przez wszystkich przyjmowane entuzjastycznie. Przeciwwstawiano jego poglądy pracom Antona Makarenki, niechętnie spoglądano na swoistą izolację jego wychowanków od świata. Mogło to zniechęcać Forda już w latach 40., chociaż temat musiał wydawać mu się bliski. Ponadto Ford był raczej nastawiony na przedstawienia aktywnej, a nie pasywnej postaci żydowskich bohaterów⁶⁸, co znalazło później odzwierciedlenie w *Ulicy Granicznej*.

Korczak jako bohater filmowy nie pasował do kina nowej pamięci nie dlatego, że był Żydem. Ten aspekt można było wręcz wygrać z punktu widzenia propagandy, wpisując ofiarę jego życia i legendę śmierci w polską martyrologię narodową, w podobny sposób jak przy innych filmach o tematyce żydowskiej. Zresztą Aleksander Ford wprost deklarował, że chce zrobić film o Korczaku jako polskim patriocie⁶⁹. Problem polegał na tym, że nie można było trzymać się wiernie biografii, natomiast wizerunek za bardzo zmystyfikowany mógłby zostać odebrany jako zbyt niewiarygodny.

Dopatrywano się także innych kłopotów z postacią Korczaka. Pozornie ukazanie antysemityzmu w przedwojennej Polsce doskonale pasowałoby do negatywnej oceny ówczesnej rzeczywistości, ale przecież wszyscy wiedzieli, że ten wątek zostałby natchem odniesiony do współczesności. Tę potencjalną, ale wielce prawdopodobną interpretację należało wykluczyć zarówno ze względów politycznych, jak i postrzegania Żydów w Polsce, zwłaszcza w tamtym okresie. Przeciwnicy realizacji zwracali uwagę także na kontekst międzynarodowy. Film o Korczaku musiałby nie tylko wzbudzić zainteresowanie za granicą, ale także, jak uważano, mógłby stać się kolejnym argumentem, który byłby wykorzystany przeciwko Polsce. Wystarczy wspomnieć, że Michał Gardowski, pisząc w 1968 roku o współpracy z filmem zachodniemieckim, atakował *Rassenschande*, a *Doktorowi Korczakowi* zarzucał, że „traktuje Korczaka w izolacji od tej prawdy historycznej [chodziło o proporcje walki i męczeństwa Polaków i Żydów], niedwuznacznie obciąża naród polski winą za jego śmierć”⁷⁰.

Czym miała być w tym wypadku prawda historyczna? Nie chodziło bynajmniej o fakty. Zastanawiano się, czy Korczaka można wpisać w treści oficjalnej pamięci o wojnie, która postawy i doświadczenia jednostek ceniła mniej niż więzi narodowe. Jeżeli dodamy do tego sformułowany już na początku dekady wyraźny wymóg upolitycznienia obrazów wojny i ukazania walki narodu o nową rzeczywistość społeczną i polityczną, okaże się, iż Korczak do tej prawdy po prostu nie pasuje. Sugerowano

⁶⁸ Zob. tamże, s. 21-22.

⁶⁹ *Stenogram z rozszerzonego posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Studio” w dniu 6.X.1967 r.*, AFN, sygn. A-329, poz. 57, k. 18.

⁷⁰ Michał Gardowski, *Komu przyniosło to splendor?*, „Ekran” 1968, nr 16, s. 10.

to na posiedzeniu Rady Programowej Zespołu Studio, na którym omawiano scenariusz Ramatiego. Warto w tym kontekście przytoczyć obszerny fragment wypowiedzi zaliczanego do „partyzantów” Stanisława Trepczyńskiego, który często brał udział w komisjach scenariuszowych i kolaudacyjnych z ramienia sekretariatu KC PZPR.

[...] Korczak był człowiekiem, który do 1905 roku związany był z lewicą polityczną, był człowiekiem, niezwykle postępowym, ale od 1905 roku odszedł od tego postępowego ruchu, były tu rozmaite podejżenia, a potem całkowicie zerwał z tym ruchem i odszedł od tego wszystkiego, co było treścią walki postępowej inteligencji. Nie chcę być zrozumiany, jako ten, który Korczaka krytykuje, ale jeżeli mówimy o filmie poważnym, o Korczaku, to trudno nie analizować jego życia. Korczak był znanym humanistą, filozofem, pedagogiem, był artystyczną duszą, ale tutaj pokazana została słaba strona koncepcji filozoficznej i społecznej Korczaka. Po 1905 roku nie wykazywał on więzi z klasą robotniczą, odszedł z szeregów walczącej lewicy i zamknął się z dala od pracy ideowej. Na temat działalności Korczaka i jego odejścia z postępowej lewicy pisze Szulkin, który przytacza opinię Krupskiej. W tej opinii jest wyraźnie powiedziane, że Korczaka nie interesuje otoczenie, środowisko społeczne, a więc z tego widać, że opinia ta jest bardzo surowa, a nawet teraz powiedzielibyśmy, że schematyczna. Dlaczego powołuje się na te wypowiedzi? Dlatego, że takie podejście do otoczenia i świata było przyczyną jego tragedii, był on postacią marzyciela, któremu ta wojna wydawała się czymś strasznym i równie straszliwy był dla niego faszyzm. Gdybyśmy mieli robić film o Korczaku, to warto byłoby pokazać tego szlachetnego człowieka włącznie z jego światem, w którym żył i z którym nie walczył. Byli przecież ludzie w tym czasie, którzy walczyli, którzy nie zamykali się w jakimś wąskim kręgu, ale do tych walczących nie należał Korczak, a tymczasem w tym scenariuszu Korczak jest przedstawiony inaczej, jako częśćka walczącego frontu, a to nie było prawdą. Jeśli mielibyśmy robić film, który miałby oddać tragedię, którą przeżył Korczak, to byłby film oskarżycielski, ale oskarżycielski dla marzyciela, któryby nie propagował problemu zaangażowania się, próby szukania rozwiązań. Poza główną walką, jak toczyła się na froncie społecznym i politycznym, Korczak, jako pedagog w tych sprawach powinien zająć stanowisko, a tymczasem on się wycofał i można – nawet powiedzieć że do końca doprowadził swoją koncepcję⁷¹.

Co ciekawe, Krzysztof Teodor Toeplitz, nie zgadzając się ze swoimi przedmówcami, zarówno Trepczyńskim, jak i Bohdanem Czeszką, co do oceny takiej konstrukcji postaci Starego Doktora, podobnie jak oni nazywa jego postawę mylną⁷². Jeżeli więc Korczaka nie można było pamiętać zgodnie z zasadami i regułami kina nowej pamięci, należało o nim zapomnieć. Bieżąca sytuacja polityczna okazała się czynnikiem decydującym o losach filmu Forda, ale nie jestem przekonany, czy nawet w innej sytuacji biografia Janusza Korczaka miałaby szansę na realizację.

⁷¹ *Stenogram z rozszerzonego posiedzenia...*, k. 6-7.

⁷² Tamże, k. 13.

Zapominamy o przeszłości, ponieważ mamy cel związany z teraźniejszością i przyszłością. Ta wybiórcza pamięć jest uzasadniona racjami politycznymi, ale też ma pozwolić na oswojenie się z bieżącą sytuacją i zaakceptować poczucie straty. Lata 60. to czas pogodzenia się z wojną, zaakceptowania jej skutków, przy czym biorąc pod uwagę liczną grupę filmów rozgrywających się tuż po wojnie, będzie to również wynikająca w znacznej mierze z przyczyn politycznych i ideologicznych akceptacja strat terytorialnych.

Filmy batalistyczne, których nieodłączną częścią jest śmierć żołnierzy i cywilów, są w gruncie rzeczy nastawione na włączenie tej straty do tożsamości. W tym postrzeganiu wojny nie ma żałoby, potrzeby uporania się z poczuciem straty, w przeciwieństwie do filmów szkoły polskiej, również w jej kontynuacjach w latach 60. Bohaterowie filmów Passendorfera nie giną tragicznie jak bohaterowie *Kanału* czy *Lotnej* Andrzeja Wajdy, ich los nie jest groteskowym obrazem tragedii jak w filmach Munka. Są żołnierzami, których celem jest zwycięstwo. Zatrzymają się dopiero w Berlinie. Śmierć polskiego żołnierza nie ma w tym przypadku wymiaru tragicznego. Staje się śmiercią założycielską, jest ofiarą złożoną w drodze do Berlina, zapowiadającą nową Polskę. Śmiercią stanowiącą pomnik pamięci opartej na dumie narodowej i godności. Czym innym są bowiem rozdarte, krzyczące pytaniem o sens, śmierci bohaterów polskiej szkoły filmowej, czym innym śmierć bohaterów *Ostatnich dni* czy *Jarzębiny czerwonej*. Nie było zastanawiania się nad sensownością militarnych rozwiązań (wątpliwości musiało budzić zdobywanie Kołobrzegu ukazane w *Jarzębinie czerwonej*). Były one uzasadnione przez sam fakt swojego istnienia. Dodatkowy argument stanowiło zwycięstwo. Koszty, które nieuchronnie musiały towarzyszyć tym działaniom, były ceną, którą warto zaakceptować. Wyraźnie mówi to jeden z dowódców w *Kierunku Berlin*.

W jakimś sensie nie ma mowy o stracie, ponieważ ostatecznym efektem wojny było zwycięstwo, sukces, wreszcie – już w innej perspektywie – objęcie władzy przez nowy reżim. Wojna jest aktem chwalebny, również dlatego, że staje się mitem założycielskim nowej Polski. Skoro tak, to wojna, pamięć o niej, legitymizowały ustrój. Pamięć o wojnie musiała być zatem nieustannie podtrzymywana i to o wojnie zwycięskiej, na tym zwycięstwie został bowiem ufundowany nowy system polityczny i społeczny. Żołnierze ginący w walce czy rozstrzeliwani cywile umierają właśnie za ów nowy świat. Przelana krew wzmacnia jego fundament. Dlatego też warto zwrócić uwagę również na stosunek do wojny jako takiej, do zjawisk, które się z nią kojarzą. Ból, cierpienie, śmierć, mogą znaleźć wyjaśnienie. Zresztą nieczęsto pojawiały się rozważania na temat śmierci: czym jest, jak przychodzi, czy wiąże się z bólem (roz-

mawiają o tym bohaterowie *Rannego w lesie* Janusza Nasfetera). Kino nowej pamięci pozytywnie ocenia walkę, w różnych znaczeniach tego słowa. Dlatego też nie ma często w tych filmach odrzucenia wojny jako takiej, negatywnie nacechowane są pewne działania, jak również wybrani uczestnicy tych działań.



Jarzębina czerwona, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Na zdjęciu: Andrzej Łapicki, Andrzej Kopiczyński

Paradoksalnie, jakkolwiek prawie wszystkie filmy wojenne ukazywały śmierć i zniszczenie, niekiedy ich zadaniem miało być dążenie do pacyfizmu. Rzecz jasna, było to rozumiane w dość szczególny sposób. Wojna była strasliwym doświadczeniem i należy robić wszystko, aby jej uniknąć. Wiele jednak zależy od sposobu jej pokazania. W czasie rozmowy z Lechem Pijanowskim o usuniętych szczególnie drastycznych fragmentach *Jarzębiny czerwonej*, Czesław Petelski mówił: „Makabra prowadziłaby do niebezpiecznej sprawy: automatycznego pacyfizmu”⁷³. Janusz Przymanowski pisząc o kłopotach z filmem wojennym, zwracał uwagę na to, iż zajmowanie się wojną nie musi być szkodliwe dla mówienia o pokoju:

Wojna jest okrutna i brudna, ale istnieje szlachetny patos walki o wolność, o życie narodu. Pragniemy pokoju, nie chcemy wojny, ale musimy być gotowi do udzielenia druzgocącej odpowiedzi każdemu przeciwnikowi. Wojsko jest organizacją powołaną do prowadzenia wojny, ale siła militarna państw socjalistycznych już parokrotnie w ciągu dwudziestolecia zażegnała wojnę, powstrzymała tych, którzy

⁷³ *Wojna i Jarzębina czerwona. Mówią Ewa i Czesław Petelscy*, rozmowę przeprowadził Lech Pijanowski, „Kino” 1970, nr 3, s. 10. Por. także Krzysztof Kornacki, *Kino generałów. Przypadek Jarzębiny czerwonej*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej...*, s. 88.

do niej dążą. Musimy widzieć dialektyczną jedność tego splotu przeciwieństw. Nie każdy pacyfista – cacy, nie każdy żołnierz – be⁷⁴.

Wróćmy jednak do tematu straty. Kwestia ta była podejmowana na różnych poziomach. Zapominanie miało między innymi pozwolić na zaakceptowanie zmian terytorialnych. Temat ten podjęły filmy zawierające obrazy Polski tużpowojennej, które odwoływały się do kilku mitów. Według Jakuba Zajdla, pierwszy z nich to „mit protodusznej postawy wojska utrwalającego władzę ludową; drugi – mit permanentnego zagrożenia ze strony faszyzmu; trzeci – mit »samych swoich«”⁷⁵. Dwa ostatnie wprost nawiązywały do charakterystycznej dla propagandy gomułkowskiej próby kreowania tożsamości narodowej, wszystkie odnajdziemy również, przynajmniej w jakimś stopniu, w filmach wojennych. Zarówno kino opowiadające o ostatnich latach wojny, jak i okresie tuż po niej, wpisuje się w jeszcze jeden mit: Ziemi Odzyskanych⁷⁶. W latach 60. propaganda eksponowała ten motyw, z jednej strony wygrywając negatywny wizerunek Niemca, z drugiej przestawiając w ten sposób problem i pamięć kresów wschodnich. Zmiany i straty nie tylko były akceptowane, ale wręcz korzystne.

O ile przesunięcie terytorium Polski na Zachód było tematem popularyzowanym w przekazach propagandowych, o tyle zachowywano dużą ostrożność w odniesieniu do granicy wschodniej. Oczywiście nie było mowy o jakimkolwiek podważaniu jej prawomocności, ale starano się choć w niewielkim stopniu respektować pamięć odbiorców, zdając sobie sprawę, że inaczej może dojść do zakłócenia czystości przekazu propagandowego. Rzecz w tym, że niektórzy bohaterowie traktują Bug jako wschodnią granicę Polski, zdając się antycypować powojenny porządek i zatwierdzając go niejako w ten sposób. Podczas posiedzenia komisji kołaudacyjnej jednego z odcinków *Czterech pancernych i psa* pojawił się właśnie taki problem. Dyskutanci zastanawiali się, czy bohaterowie mogą mówić po przekroczeniu Bugu „Tu jest Polska”, ponieważ w 1944 roku nie mogli tego wiedzieć. Co prawda Jerzy Bossak mówił, że tak się czuł, bo po drugiej stronie Bugu było wielu Ukraińców⁷⁷, ale Grzegorz Lasota odpowiadał: „Nie wyobrażam sobie, aby na takim poziomie była w tym czasie świadomość narodowa, że tereny Wilna i Lwowa nie są terenami polskimi”⁷⁸. Zmiany istotnie zostały dokonane i w dialogach pozostał tylko Bug. Wcześniejsza kwestia mogłaby zostać po-

⁷⁴ Janusz Przymanowski, *Temat wojenny*, „Kino” 1968, nr 1, s. 18.

⁷⁵ Jakub Zajdel, *Filmowy obraz Polski powojennej...*, s. 120.

⁷⁶ Zob. Halina Tumolska, *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletryście polskiej (1945-2000) (Szkice do dziejów kultury pogranicza)*, Toruń 2007.

⁷⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej w dniu 27.V.1966r. Na porządku dziennym omówienie poprawionego odcinka pt. „Radość i gorycz” z serii „Czterej pancerni i pies”, AFN, sygn. A-216, poz. 94, k. 2.*

⁷⁸ Tamże, k. 3.

traktowana przez widzów jako naruszenie pamięci zbiorowej. Kwestia Bugu jako granicy Polski pojawiła się także w *Agnieszce 46 Chęcińskiego*, *Końcu naszego świata* Wandy Jakubowskiej: „Rosjanie są już w Polsce, za Bugiem”, jak również w *Bigosie* Sylwestra Szyszki, zrealizowanym w cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy*⁷⁹.

Przesunięcie granicy na wschodzie zostało Polsce w pełni wynagrodzone. W *Kierunku Berlin* dwaj żołnierze, po zajęciu jednego z niemieckich miasteczek nieopodal Odry, podziwiają opustoszałe domy. „Niczego sobie”, mówi jeden z nich, Ostrejko. I dodaje: „A gdyby nam się tutaj osiedlić, a?”. Na słowa Bagińskiego: „Ziemia tu dobra”, odpowiada: „I nasza”. Mężczyźni chcą wrócić, zasiedlić te ziemie. Co ciekawe, w scenopisie pojawia się jeszcze jeden żołnierz, Bacioch, który pyta, czy dostaną te ziemie. Odpowiedź Ostrejki jest jednoznaczna: „Przecież myśmy je odwojowali, nie?”⁸⁰. W egzemplarzu scenopisu, który posiadam, te słowa są już wykreślone i zastąpione tymi, które padają w filmie. Być może jest to zmiana czysto techniczna, o niewielkim znaczeniu. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że usunięto słowa, które można było uznać za podające w wątpliwość prawo do zajęcia, a właściwie – odzyskania tych ziem. Znamienny również jest fakt, że nazwisko Ostrejko sugeruje jego pochodzenie ze wschodnich terenów Polski, a rolę tę odtwarza Wacław Kowalski, pamiętny Pawlak z *Samych swoich* (1967), który po wojnie osiedlał się właśnie na Ziemiach Odzyskanych.

Przestrzenny aspekt tożsamości narodowej został połączony z politycznymi uwarunkowaniami nowej, choć przedstawianej jako stara – czy wręcz odwieczna – granicy. Nie chodziło tylko o wskazanie na terytorium przynależne Polsce, ale także odwrócenie uwagi od terenów utraconych po wojnie na wschodzie oraz zaakcentowanie granicy oddzielającej Polaków od świata Obcych. Co ciekawe, w ramach rozgrywania motywu granicy na Odrze prawie całkowicie znika Niemiecka Republika Demokratyczna. Odra w symboliczny sposób wyznaczała granicę ze światem zachodnim w rozumieniu politycznym.

Jak pisze Barbara Szacka,

Aczkolwiek wyraziste elementy krajobrazu naturalnego mogą dzięki swojemu usytuowaniu stawać się znakami tożsamościowymi całego kraju, ta ich rola ulega wzmocnieniu poprzez dodatkowe wyposażenie ich w wymiar temporalny. Daje się to zauważyć zwłaszcza na przykładzie Odry i Wisły⁸¹.

⁷⁹ Zwracał na to uwagę Tadeusz Zaorski. *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmów telewizyjnych serii „Dzień ostatni, dzień pierwszy” / „Bigos”, „Wózek”, „Wszarz”/ w dniu 12 lutego 1965 roku*, AFN, sygn. A-216, poz. 46, k. 15.

⁸⁰ Jerzy Passendorfer, *Kierunek Berlin. Scenopis*. Część I – Odra, wg scenariusza Wojciecha Żukrowskiego i Jerzego Passendorfera, Warszawa, kwiecień 1968, s. 50.

⁸¹ Barbara Szacka, *Czas przeszły...*, s. 123.



Kierunek Berlin, reż. Jerzy Passendorfer

Na zdjęciu: Stanisław Miłski, Michał Szewczyk, Wacław Kowalski

Czasowy wymiar Odry jako granicy w sensie nie tylko fizycznym, ale i symbolicznym, jest doskonale widoczny w filmie Passendorfera. Ostrejko struga słupy graniczne, mówiąc: „My nad Odrę przyszli, nad nasze prastare piastowskie granice”. Ostrejko wykazuje się więc swoistym profetyzmem, wie, gdzie będzie przebiegać nowa polska granica. Obecne w scenopisie słowa: „Na niucha czujemy, że Odra blisko. Pierwsze polskie wojsko od czasów Chrobrego”⁸², nie mogły ostatecznie znaleźć się w filmie, ponieważ sugerowały, że od ponad 900 lat ziemia ta nie należała do Polski. Dumnie za to brzmiał napis na kartce, którą podpisują żołnierze: „My, żołnierze pierwszej kompanii pierwszego pułku piechoty doszedłszy do Odry, wbijamy ten słup graniczny, żeby wyznaczał tu granice Polski na wieki wieków!”. Taka scena mogła pojawić się w filmie, była wręcz pożądana, potwierdzała prawo do tych ziem. Rozmowa o granicy na Odrze i „oczekiwanym” przez Polaków przesunięciu granicy na Zachodzie pojawia się także w *Ostatnich dniach*. Od zaakcentowania wejścia przez polskich żołnierzy na piastowskie ziemie Pomorza Zachodniego zaczyna się także *Jarzębina czerwona*. Motyw ten wielokrotnie pojawiał się w filmie dokumentalnym. Zresztą, konieczność filmowego ukazania „zespolenia Ziemi Zachodnich z macierzą” była zaakcentowana w *Uchwale Sekretariatu KC...*⁸³.

⁸² Jerzy Passendorfer, *Kierunek Berlin...*, s. 55.

⁸³ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, s. 51.

Zbiorowe zapominanie ułatwia także tworzenie tożsamości narodowej, w której nie ma miejsca na elementy zakłócające funkcjonowanie wyobrażenia siebie samego. Związane jest to również z wartościującym i emocjonalnym postrzeganiem przeszłości i teraźniejszości. Autostereotyp Polaka jako nieskazitelnej moralnie ofiary wojny był niezwykle silny⁸⁴. Kiedy kino usiłowało wprowadzić treści zakłócające pamięć zbiorową, władze wysyłały filmy na półki. Dlatego też nie dopuszczono na ekrany ani *Przy torze kolejowym* Andrzeja Brzozowskiego, w którym to filmie Polak zabijał ranną Żydówkę, czy też *Długiej nocy* Janusza Nasfetera – także postawa bohaterów tego filmu wobec Żydów mogła budzić wątpliwość. *Na melinę* Stanisława Różewicza, film z cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy*, przez kilkadziesiąt lat nie mógł znaleźć się na ekranach między innymi ze względu na to, że nie mieścił się w utrwalonym przez inne przekazy micie partyzanckim, a co więcej – micie Polaka i polskiego żołnierza. Jan Józef Szczepański, autor scenariusza i pierwowzoru literackiego, i Stanisław Różewicz pokazali, że polski partyzant zabija i sprawia mu to przyjemność. Nie chodzi o to, że nie było takich świadectw historycznych. Rzecz w tym, że wizja przeszłości zaproponowana w filmie Szczepańskiego i Różewicza kłóciła się zarówno z oficjalną wersją historii (zwłaszcza w wydaniu środowisk kombatanckich), jak i z przekazami pamięci narodowej.

Przy torze kolejowym i *Na melinę* nie ukazały się na ekranach. Gdyby stało się inaczej, czy spotkałyby się z życzliwym przyjęciem krytyki i publiczności? Rzecz przecież nie tylko w tym, że filmy te nie pasowały do oficjalnej polityki władzy, ale nie mieściły się także w potocznych wyobrażeniach na temat wizerunku Polaka zarówno w kontekście II wojny światowej, jak i obrazu wykreowanego przez polską kulturę. Czy polski widz był gotowy na przyjęcie wizji partyzantki tak dalece odchodzącej od stereotypu? W jakiś sposób za odpowiedź na to pytanie można uznać choćby burzliwą recepcję zrealizowanej ponad 20 lat później przez Kazimierza Kutza telewizyjnej wersji sztuki Tadeusza Różewicza *Do piachu...* (1989).

Ludzie, którzy brali udział w procesach decyzyjnych związanych z poszczególnymi filmami, mieli świadomość zarówno wiedzy i pamięci społeczeństwa, jak i istniejących resentymentów. Pamięć instytucjonalna, zawarta między innymi w podręcznikach szkolnych, publicystyce, literaturze i filmach, nie spowodowała przecież zbiorowej amnezji. Owszem, kiedy w 1960 roku omawiano scenariusz *Dnia oczyszczenia* Jerzego Przeździeckiego i Andrzeja Wajdy, Aleksander Ścibor-Rylski mówił wówczas, że „[n]ie wolno pisać i robić filmów tylko o rzeczach, które akceptuje

⁸⁴ Por. przypis 9.

społeczeństwo⁸⁵. Ale nie przypadkiem projekt ten nie doczekał się wówczas realizacji. Dopiero pod koniec dekady powieść Przeździeckiego przeniesie na ekran Jerzy Passendorfer, a zawarte w jego filmie znaczenia będą już oczekiwania społeczeństwa uwzględniać.

6.

Zgodne z linią programową władzy filmy o wojnie odwoływały się do wiedzy potocznej wzmocnionej przez treści oferowane w programach szkolnych, podręcznikach, publicystyce i popularnych opracowaniach. Nie miały zamiaru burzyć funkcjonujących w zbiorowej świadomości stereotypów i autostereotypów. Fundamentalnymi kategoriami potwierdzającymi prawomocność (historyczność) przekazu były prawda i realizm. Oczywiście, w przypadku filmów sensacyjnych lub przygodowych, takich jak *Stawka większa niż życie*, zwracano uwagę, że mamy do czynienia z dziełem popularnym, skierowanym do masowego widza, i dopuszczano odrobinę nieprawdopodobieństwa⁸⁶. Film pełnił funkcje społeczne, miał być więc zrealizowany „w sposób czytelny, zrozumiały dla jak najszerszego kręgu odbiorców”⁸⁷. Od filmowców żądano więc, aby zrezygnowali z pustych poszukiwań formalnych i skoncentrowali się na treści. Nie powinno być „udziwnień”, eksperymentów z formą filmową, ponieważ najważniejsza miała być czytelność przekazu.

Trzeba [...] ustalić wyraźnie granice eksperymentów i nie wprowadzać zamętu, tam gdzie obowiązują prawa czytelności. Film fabularny kosztujący wiele milionów złotych i dla wielu milionów widzów tworzony musi być realizowany w pełnym poczuciu służebności społecznej – to znaczy w sposób czytelny, zrozumiały dla jak najszerszego kręgu odbiorców. Nie wolno nadużywać mandatu społecznego, jakim został obdarzony twórca filmowy, dla własnych kosztownych prób warsztatowych czy też dla snucia nie przemyślanych do końca osobistych refleksji na ekranie⁸⁸.

Grzegorz Lasota na początku lat 60. zarzucał polskiemu kinu, że zatraciło umiejętność prostego opowiadania. Jako przykład podawał *Noc Tadeusza Makarczyńskiego*

⁸⁵ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 24 maja 1960 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Dzień oczyszczenia”, autorzy J. Przeździecki i A. Wajda, Zespół „Kadr”, AFN, sygn. A-214, poz. 162, k. 18-19.*

⁸⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Telewizyjnych w dniu 12.IV.1968 r. Na porządku dziennym: omówienie następujących odcinków z serii telewizyjnej pt. „Stawka większa niż życie” – „Hotel Excelsior” i „Cafe Rose”, zrealizowanych przez reż. A. Konica w Zespole „Syrena”, AFN, sygn. A-346, poz. 3. W czasie innej kolaudacji tego serialu Tadeusz Konwicki mówił, że Kloss jest bliższy Bondom i Świętym, a przez to bliższy oczekiwaniom współczesnej widowni, niż starannie zrobione, ale nudny *Podziemny front*. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 17.X.1967 r. Na porządku dziennym: omówienie odcinków filmów telewizyjnych pt. „Wiem kim jesteś” i „Wielka wyspa” z serii „Kapitan Kloss”, AFN, sygn. A-216, poz. 147, k. 6.**

⁸⁷ Jerzy Toeplitz, *Uwagi o filmie polskim*, „Nowe Drogi” 1960, nr 6, s. 116.

⁸⁸ Tamże.

go, *Dziś w nocy umrze miasto* Jana Rybkowskiego oraz *Samsona* Andrzeja Wajdy, zarzucając im m.in. zły smak, pretensjonalność i tanią alegorię.

Problem środków stylistycznych zaczyna nabierać jeszcze większej wagi: tam gdzie tendencje uniwersalistyczne dominują, z całą ostrością pojawia się kryzys dotychczasowej formy, Makarczyńskiemu, Rybkowskiemu, Wajdzie (każdemu na swój sposób – gdyż są to artyści zupełnie odmiennych natur) nie wystarczy już prosta anegdota: pragną wielopłaszczyznowości snutej opowieści, dążą do wspaniałej syntezy.

Wtedy okazuje się, że nie mają wiele do opowiedzenia i zbierają rupiecie martwych poetyk, sugerując eschatologiczne głębie⁸⁹.

Ostateczna konkluzja Lasoty była pesymistyczna: „Film polski utracił zdolność prostej opowieści. Trzeba szybko wyrzucić proste rekwizyty i rupiecie poetyckie i złożyć tam, gdzie ich miejsce – do lamusa starych poetyk”⁹⁰. Przez kolejne lata to podejście nieustannie przypomniano. Niezależnie od powstających bądź co bądź filmów realizujących powyższe postulaty, pod koniec dekady wobec polskiego filmu ponownie pojawiły się zarzuty, że pokazując na ekranie lata wojny i okupacji, nie spełnił pokładanych nadziei, filmowcy podejmowali niewłaściwe tematy, a co gorsza szukali niepotrzebnie efektów „artystycznych”⁹¹. W takiej sytuacji trudno się dziwić, że opowiadając o II wojnie światowej ówczesne kino polskie rzadko próbowało szukać nowych środków wyrazu. Starano się raczej znaleźć kolejne sposoby uwiarygodnienia oferowanej przez siebie wizji przeszłości.

⁸⁹ Grzegorz Lasota, *Symbole czy rupiecie?*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 39, s. 6.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Adam Zarzycki, *Lata walki i zwycięstwa*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 35, s. 12.



Strategie uwiarygadniania

1.

Filmy nie istnieją w próżni. Na kino nowej pamięci składają się nie tylko one, ale również towarzyszące im recenzje oraz wydarzenia okołofilmowe, jak również tysiące tekstów kultury. Jak o relacjach filmu i pamięci pisała Magdalena Saryusz-Wolska,

fundamentalne znaczenie mają nie tylko same obrazy, lecz także towarzyszące im (para)teksty, do-
określające otaczającą film przestrzeń pamięci: dodatki na DVD, strony internetowe, recenzje, omó-
wienia, wydarzenia publiczne, dyskusje itp. One także aktywują naszą pamięć, kierują uwagę na
określone zjawiska w przestrzeni medialnej i historycznej oraz uzupełniają obrazy¹.

W latach 60. nie było płyt DVD ani stron internetowych, ale całą resztę można bez wahania przypisać ówczesnemu kinu. Film wojenny był obecny w przestrzeni publicznej na wiele różnych sposobów. Przynajmniej w kinach repertuarowych. Olbrzymią rolę odegrała telewizja. Motywy wojenne, związane z rocznicami, miejscami pamięci, bohaterami, pojawiały się także w kronikach filmowych. Ignorowanie tych (para)tekstów było prawie niemożliwe ze względu na ich ogromną ilość, co nie oznacza oczywiście, że wykluczało to inny rodzaj lektury. Nie dotyczył on jednak każdego odbiorcy.

Tematy podejmowane przez filmy pojawiały się również, co oczywiste, w literaturze. Warto zwrócić uwagę, jak wiele ówczesnych filmów o wojnie miało swoje literackie pierwowzory. Na tej liście znajdują się wybitni pisarze, sprawni rzemieślnicy, politycy: Tadeusz Borowski, Kazimierz Brandys, Roman Bratny, Andrzej Brycht, Józef Hen, Andrzej Kijowski, Waldemar Kotowicz, Leon Kruczkowski, Mieczysław Moczar, Zofia Nałkowska, Edmund Niziurski, Zofia Posmysz, Jerzy Przeździecki, Janusz Przymanowski, Adolf Rudnicki, Aleksander Ścibor-Rylski, Stanisław Wygodzki, Witold Zalewski, Wojciech Żukrowski. Rzecz jasna, książki tych autorów prezentowały bardzo

¹ Magdalena Saryusz-Wolska, *Parateksty pamięci*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty, kina, telewizji i nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2010, s. 353.

róznicowaną wartość, ale liczy się przede wszystkim ich obecność w świadomości czytelników. W latach 60. ukazało się ponad 200 tomików z popularnej serii „Żółtego Tygrysa”, ukazującej się nakładem Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej. Niewielkie objętościowo, przystępnie napisane, przybliżyły czytelnikowi wydarzenia II wojny światowej zgodnie ze stanowiskiem władz, a przede wszystkim armii. Generał Tadeusz Pietrzak, zwracając uwagę na westernowość formy *Barw walki*, przywoływał właśnie tę serię jako idealną dla młodzieży: bogatą w treści, a lekką w formie².

Widzowie *Barw walki* mogli czytać literacki pierwowzór, brać udział w szkolnych akademiach stawiących partyzantów. Wielkim i spektakularnym sukcesem propagandowym było odstonięcie pomnika w Polichnie (9 czerwca 1966), w czasie którego zaprezentowano widowisko *Ballada partyzancka*, będące adaptacją *Barw walki. Balladę...* wystawiano jeszcze kilka razy³. Silnym głosem uznanym za wypowiedź „moczarówców”⁴ stało się przedstawienie *Dziś do Ciebie przyjść nie mogą* Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego, które składało się z pieśni żołnierskich i partyzanckich. Śpiewano zarówno *Czerwone maki na Monte Cassino*, *Marsz Mokotowa*, jak i *Marsz Gwardii Ludowej* oraz *Okę*. Spektakl wystawiony początkowo w Warszawie (prapremiera w marcu 1967 roku), grany później w całym kraju zyskał w latach 1968-1970 półmilionową publiczność⁵. Także od 1967 roku odbywał się pod egidą Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego Festiwal Piosenki Żołnierskiej, najpierw w Połczynie, a od kolejnego roku w Kołobrzegu.

Wiele filmów o tematyce wojennej, również tych zrealizowanych w latach 50., pojawiało się w latach 60. w programie telewizyjnym, niektóre miały nawet po kilka emisji. Z kolei atrakcyjne filmy telewizyjne, takie jak *Stawka większa niż życie* oraz *Cztery pancerni i pies*, były wyświetlane w kinach⁶. Telewizja zamawiała zarówno seriale, jak i filmy dokumentalne. Dotyczyło to na przykład filmów montażowych⁷, takich jak szesnastoodcinkowy cykl *Chwila wspomnień* (1964); odcinek dotyczący lat 1944-1945 zrealizował Ludwik Perski. Należałoby zwrócić uwagę także na produkcje telewizyjne: *Śladami ucieczki* Wiśławy Karłowskiej i Zdzisława Marca, o pierwszej zbiorowej ucieczce więźniów kompanii karnej z Oświęcimia, *Znaleziony film* Romualda Dobrzyńskiego, *Ostatnie listy* Czesława Sandelewskiego, *Opowieści lasu kieleckiego* Stanisława Kaczmarek, *Zwyczajny obowiązek* Ludomira Motylskiego,

² *Barwy walki*, zapis dyskusji, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1965, nr 6, s. 8.

³ Krzysztof Lesiakowski, *Mieczysław Moczar „Mietek”. Biografia polityczna*, Warszawa 1998, s. 282.

⁴ Tamże, s. 283; Marta Fik, *Kultura polska po Jancie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 398.

⁵ Rafał Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, Warszawa 1994, s. 36.

⁶ *Pismo Wojewódzkiego Zarządu Kin w Lublinie do Naczelnego Zarządu Kinematografii Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów*, 18 kwietnia 1967, AFN, sygn. A-540, poz. 7, k. 13.

⁷ Zob. Lech Pijanowski, *Druza polska kinematografia*, „Kino” 1969, nr 11, s. 13-14.

Ostatni generał Marka Pisarskiego i Andrzeja Czałbowskiego, o generale Kleebergu⁸. Filmy dokumentalne i programy telewizyjne uzupełniały się, tworząc przestrzeń, która miała edukować młodego człowieka, również w perspektywie jego wiedzy o II wojnie światowej. Do telewizji zapraszano gości, którzy opowiadali o swoich wojennych przeżyciach. Transmitowano wydarzenia upamiętniające wojnę, np. apel poległych na placu Zwycięstwa w Warszawie⁹. Te same tematy pojawiały się w audycjach radiowych, choćby w słuchowiskach¹⁰.

Warto zwrócić uwagę także na ilustracje muzyczne zarówno filmów fabularnych, jak i dokumentalnych. Pojawiają się utwory nie tylko znane, ale funkcjonujące nieustannie w rozmaitych przestrzeniach, od różnych akademii i sal szkolnych poczynając. Czołówce *Kierunku Berlin* towarzyszyła doskonale znana *Oka* (która pojawiła się również na przykład w *Czterech pancernych i psie*), piosenka kojarzona z 1. Dywizją im. Tadeusza Kościuszki, jak również *Marsz Pierwszego Korpusu*; czołówce *Ostatnich dni – Serce w plecaku*. Jak pisze Iwona Sowińska,

Za sprawą Adama Wałacińskiego, który obsługiwał nową epikę wojenną jako kompozytor, w kinach znów zaczęły rozbrzmiewać kompozycje wywiedzione z (pieczołowicie wyselekcjonowanych) żołnierskich pieśni. Tematu wariacjom dostarczał m.in. *Marsz Pierwszego Korpusu (Skąpani w ogniu Jerzego Passendorfera, 1963* i tegoż *Barwy walki, 1964*) czy *Marsz Gwardii Ludowej (Barwy walki)*. Znowu można było usłyszeć wiązanki ładnych skądinąd melodii rosyjskich i radzieckich (*Skąpani w ogniu*) i już mniej ładne, bombastyczne i pretensjonalne ilustracje (*Barwy walki; Kierunek Berlin Passendorfera, 1968*)¹¹.

Ślady wojny były bardzo liczne. Działania wojenne upamiętniano na różne sposoby. Odświeżano między innymi liczne pomniki. W uroczystościach brały udział dziesiątki tysięcy osób, w tym przedstawiciele władz. Często łączono różne wydarzenia. Warto przywołać przykład Bydgoszczy. 3 września 1969 roku, w 30. rocznicę opisywanych w filmie wydarzeń, odbyła się uroczysta prapremiera *Sąsiadów* Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Dwa dni później na Starym Rynku, w miejscu masowych egzekucji we wrześniu 1939 roku, nastąpiło odświeżenie Pomnika Walki i Męczeństwa, które zgromadziło 50 tysięcy uczestników, a Pomnik stał się ważną przestrzenią symboliczną, wokół której odbywały się uroczystości związane nie tylko z upamiętnianiem II wojny światowej¹².

⁸ Grzegorz Dubowski, *O równą szansę filmu telewizyjnego*, „Ekran” 1968, nr 22, s. 11.

⁹ Wanda Krzemińska, „Zaszczytny opis i światło” – czyli o edukacji patriotycznej, „Ekran” 1968, nr 21, s. 11.

¹⁰ Michał Kaziów, *Tematy i problemy słuchowisk radiowych*, [w:] *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, red. Alicja Helman, Maryla Hopfinger, Maria Raczewa, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 175-182.

¹¹ Iwona Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006, s. 178-179.

¹² Pisałem o tym w: Piotr Zwierchowski, *Czy Sąsiedzi opowiadają o sąsiadach? Filmowa wizja bydgoskiego września 1939*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 50-51.



Barwy walki, reż. Jerzy Passendorfer

Na zdjęciu: Tadeusz Schmidt, Krzysztof Chamiec, Stanisław Mikulski

W praktyce odnoszącej się do „pamiętania wojny” kluczową rolę społeczną odgrywają pomniki, miejsca kultu zmarłych i poległych w czasie działań zbrojnych, muzea i izby pamięci z ich całym wyposażeniem materialno-ikonograficznym, czyli wszystko to, co Reinhart Koselleck nazywa formami politycznego kultu zmarłych¹³.

Robert Traba wymienia także inne nośniki pamięci zbiorowej, dotyczącej II wojny światowej: literaturę piękną, filmy, prasę. Rzecz jednak nie tyle w enumeratywnym ich wymienieniu, ale w spojrzeniu na nie jako na wspólną przestrzeń rekonstruowania, a przede wszystkim kształtowania pamięci. Widzowie konfrontowali obraz wojny przedstawiony w filmach z innymi przekazami. Uczyli się o wojnie w szkołach, czytali powieści i wspomnienia, oglądali felietony w *Polskiej Kronice Filmowej*, a także pomniki. W upamiętnianie wojny angażowały się różne organizacje, na przykład Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, Związek Harcerstwa Polskiego, Związek

¹³ Robert Traba, *Symbole pamięci: II wojna światowa w świadomości zbiorowej Polaków*. Szkic do tematu, „Przeгляд Zachodni” 2000, nr 1, s. 51-52. Autor powołuje się na pracę: *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, red. Reinhart Koselleck, Michael Jeismann, München 1994.

Bojowników o Wolność i Demokrację (ta organizacja, jak już wspominałem, miała szczególny wpływ na filmy o wojnie), ale także choćby Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze czy Liga Obrony Kraju¹⁴.

W październiku 1968 roku obchodzono uroczyste 25. rocznicę utworzenia Ludowego Wojska Polskiego. W te obchody włączyła się również kinematografia. Na ekranach ponownie pojawiło się 27 filmów pełnometrażowych (w tym 3 dokumentalne) ukazujące historię i współczesność wojska polskiego. W dziesiątkach miast organizowano przeglądy filmowe, w czasie których przypominano widzom zarówno fabularne, jak i dokumentalne, filmy o wojnie. Widz miał zatem do czynienia, używając poetyki militarnej, ze zmasowanym atakiem filmów o wojnie, nie tylko tych najnowszych. Sytuacja przeglądu (a były one specjalnie przygotowywane, istniały odpowiednie scenariusze) różniła się przecież od zwykłego programu kina repertuarowego. Dodatkowo zorganizowano konkursy. W pierwszym z nich chodziło o najlepszą imprezę związaną z przeglądem filmów o tematyce wojskowej. Mogły w nim brać udział np. DKF-y. Drugi, „Żołnierz Ludowego Wojska Polskiego w filmie”, skierowany był do uczniów. Chodziło zarówno o oglądanie filmów, ale także organizowanie spotkań z żołnierzami i kombatantami, przygotowywanie gazetek ściennych oraz przygotowanie prac pisemnych. Godny uwagi jest fakt, że chodziło o wspólne oglądanie filmów przez uczniów¹⁵.

Można podać inne ciekawe przykłady o masowej skali. W sierpniu 1967 roku redakcja „Sztandaru Młodych”, Centrala Wynajmu Filmów, przy współudziale Związku Bojowników o Wolność i Demokrację, ogłosiły konkurs dla młodzieży *Westerplatte w moich oczach*. Chodziło o zapis wrażeń młodych widzów z filmu Stanisława Różewicza. Efektem konkursu były liczne prace oraz niewielki tomik zawierający ich wybór, *Młodzi o Westerplatte*¹⁶. Jeszcze bardziej znaczącym i zapewne najbardziej znanym przykładem jest Klub Pancernych, zainicjowany przez Telewizję Polską, zorganizowany na fali popularności serialu *Cztery pancerni i pies*. W Klubie uczestniczyło ponad sto tysięcy dzieci i młodzieży. Członkowie otrzymywali zadania do wykonania, na przykład

znaleźć polskich czołgistów, którzy walczyli na frontach II wojny światowej; złożyć im wizytę; dowiedzieć się, gdzie walczyli; [...] znaleźć ludzi posiadających polskie odznaczenia bojowe nadane za udział w walce o wyzwolenie; dowiedzieć się, jakie odznaczenia posiadają, kiedy je otrzymali i za co;

¹⁴ Tamże, s. 60-62.

¹⁵ *Żołnierz Ludowego Wojska Polskiego w filmie*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 36, s. 2.

¹⁶ *Młodzi o Westerplatte*, wybór Jerzy Eljasiak, Warszawa 1969.

[...] ustalić, czy w rodzinnej miejscowości są nazwy związane z walką o wyzwolenie; czy są pomniki poświęcone walce o wyzwolenie [...]”¹⁷.

Nie jest więc tak, że kino, które starało się przekonać widzów do pewnej wizji wojny, trafiało do ludzi całkowicie do tego nieprzygotowanych, przywiązanych do zupełnie innej wersji historii. Funkcjonowanie kina w świecie innych tekstów miało znaczenie dla jego wiarygodności, dlatego że to często one stanowiły punkt odniesienia, zwłaszcza w sytuacji, gdy pamięć indywidualna zaczynała wtapiać się w pamięć zbiorową, przede wszystkim oficjalną. Pamiętajmy, że pamięć wojny produkują: państwo, stowarzyszenia społeczne (np. związki weteranów), sztuka i kultura masowa, zwłaszcza książki i filmy, oraz nauka, „która zarówno tworzy profesjonalny obraz historii dla środowiska akademickiego, jak i ma wpływ na programy szkolne i podręczniki”¹⁸. Wchodzą one ze sobą w różne relacje i strefy oddziaływań. Pisałem już o nich częściowo w rozdziale poświęconym kontekstom politycznym.

Dla opowiadającego o II wojnie światowej kina nowej pamięci, współtworzącego obraz przeszłości wraz z innymi narracjami, fundamentem miały stać się zarówno odpowiednio zinterpretowana historia, jak i pamięć zbiorowa. Relacje między nimi nie są wcale jednoznaczne. Jak stwierdza Barbara Szacka,

pamięć zbiorowa nie może się obyć bez wiedzy historycznej, którą się żywi, selektywnie wykorzystując ją jako tworzywo do budowania obrazów przeszłości według własnych zasad. [...] Postaci i wydarzenia historyczne zostają pozbawione wieloznaczności i przemienione w jednowymiarowe symbole wartości ważnych w życiu grupy, a chłodną relację o nich zastępuje nasycona emocjami opowieść¹⁹.

Podobnie pisze Marian Golka, według którego

pamięć społeczna poszerza się i uzupełnia o wiedzę historyczną, niekiedy wręcz karmi się historią. Inaczej mówiąc, historia jest jednym z wcieleń szeroko rozumianej pamięci społecznej, choć nie odnosi się do wszystkich jej przejawów, ani wszystkich zakresów²⁰.

Szacka zwraca uwagę również na brak wyraźnej granicy między wiedzą historyczną a pamięcią zbiorową. Sytuacja, kiedy historia jako nauka uwikłana jest w dyskurs pamięci zbiorowej, w którym jedną ze stron stanowi państwo bądź inna grupa dominująca, jest jeszcze bardziej skomplikowana. Państwo jako nadawca dokonuje

¹⁷ Marek Łazarz, *Cztery pancerni i pies. Przewodnik po serialu i okolicach*, Wrocław 2006, s. 204.

¹⁸ Joanna Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej 1949-1969*, Warszawa 2009, s. 29. Autorka powołuje się na pracę: Henry Rousso, *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*, trans. Arthur Goldhammer, Cambridge, Mass 1991, s. 219-221.

¹⁹ Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 24.

²⁰ Marian Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 45.

selekcji w oficjalnych przekazach, zgodnie z własnym interesem, swoistej selekcji jednak dokonują również odbiorcy. Barbara Szacka zauważa, że dla historii prawdziwa jest wiedza osiągnięta zgodnie z regułami nauki, „w pamięci zbiorowej natomiast za prawdziwą uznawana jest wiedza zgodna z aktualnymi odczuciami, sposobem wartościowania i postrzegania otaczającego świata”²¹.

Władza ma spore możliwości w kreowaniu zarówno wiedzy historycznej, jak i pamięci zbiorowej. Dla Pierre’a Nory historia i pamięć są czymś przeciwstawnym, podobnie jak dla Michela Foucaulta historia i przeciw-historia²². Pamięć i przeciw-historia mają rozbijać dyskurs władzy. Ale kontestacja oficjalnych wizerunków przeszłości była w kinie lat 60. niemożliwa do przeprowadzenia, ponieważ władza była jedynym właścicielem środków produkcji i dystrybucji. Filmy, które próbowały to robić (czy to przez treści, czy przez formę wypowiedzi), nawet jeśli zostały dopuszczone do realizacji, trafiały na półkę bądź były poddawane odpowiedniej interpretacji lub komentarzowi.

Zwłaszcza w drugiej połowie lat 60. historia, rozumiana jako poddany odpowiedniej interpretacji zapis konkretnych zjawisk i wydarzeń z przeszłości, jak również ich odpowiedni wybór, miała stać się punktem wyjścia dla filmów o II wojnie światowej nie tylko jako wynik decyzji i potrzeb twórców oraz widzów, ale z mocy oficjalnych założeń. Dotyczyło to zarówno doboru tematów, jak i sposobu ich ukazywania. W niedatowanym dokumencie poświęconym *Aktualnym zadaniom kinematografii* czytamy, że co prawda powstały już takie filmy, jak *Westerplatte* Stanisława Różewicza, *Stajnia na Salvatore* Pawła Komorowskiego czy *Kiedy miłość była zbrodnią* Jana Rybkowskiego, ale „Widzimy jednak potrzebę zrealizowania filmu fabularnego o znacznie szerszych aspektach – filmu, który na tle faktów i dokumentów (podkr. moje – PZ) opowie o wojnie narodu polskiego w 1945 roku, o wspólnym z armią radziecką dojściu do Odry i Bałtyku”²³. Kwestia postulowanych szczegółowych tematów jest w tym momencie mniej istotna. Rzecz w tym, że kino musiało być wiarygodne, a efekt ten miało zapewnić przede wszystkim odwołanie do oficjalnej historii.

Kino brało pod uwagę kwestie polityczne, ideologiczne, ale zwracało uwagę również na pamięć zbiorową, starając się nie naruszać jej dobrego samopoczucia. Przede wszystkim jednak miało na uwadze – używając pojęcia Roberta Traby – „pamięć

²¹ Barbara Szacka, *Czas przeszły...*, s. 29.

²² Por. Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, nr 2, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009; Michel Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976*, [w:] tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, tłum. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998. Zob. też Ewa Domańska, *Pamięć/przeciw-historia jako ideologia*. Pozytywy Zbigniewa Libery, [w:] tejsze, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 221-231.

²³ *Aktualne zadania kinematografii*, Archiwum FilMOTEKI Narodowej (dalej: AFN), sygn. A-540, poz. 3, k. 24.

zalegalizowaną”²⁴, a „[...] narzucona pamięć zostaje uzbrojona przez historię »autoryzowaną«, historię oficjalną, historię wyuczoną i publicznie celebrowaną”²⁵. Kino nowej pamięci, opowiadając o II wojnie światowej, nawiązywało zatem do oficjalnej historii, biorąc pod uwagę jej akcenty, przemilczenia i interpretacje, ale także, aby uwiarygodnić prezentowaną wizję przeszłości, próbowało ją wykorzystać do legitymizacji własnego przekazu.

2.

Niestety, nie jest dla nikogo tajemnicą, iż wyniki prac nauki historycznej nad dziejami polskimi w II wojnie światowej nie są dotychczas najlepsze. Ich znajomość wśród szerokich mas wydaje się być jeszcze gorsza. Solidne, udokumentowane opracowania dotyczące ostatniej wojny policzyć można na palcach jednej ręki. Ostatnie lata przyniosły wprawdzie pewną poprawę: wyszło trochę dokumentów, wiele pamiętników, szereg opracowań przyczynkarskich bądź o charakterze przeglądowym zamieścily periodyki historyczne: „Wojskowy Przegląd Historyczny”, „Najnowsze Dzieje Polski”. Jednakże nie przebadane, nie zanalizowane pozostają problemy kluczowe dla zrozumienia naszych dziejów w II wojnie światowej²⁶.

Tak na stan wiedzy historycznej dotyczącej II wojny światowej narzekał pułkownik Zbigniew Załuski w wydanej w 1961 roku, nakładem Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej, książce *Przepustka do historii*. Załuski ubolewał również, że nawet badania historyków są nieznanne i nie mogą kształtować „poglądów całości społeczeństwa”. Ponieważ historycy nie nadążają za potrzebami społeczeństwa, dla którego historia była zawsze „nauczycielką życia”, muszą odwoływać się do niej „politycy i artyści, publicyści i wychowawcy”. Nie zawsze jednak dysponują pełną i stosowną wiedzą, dochodzi więc do wielu przekłamań. Na skutek braku rzetelnych opracowań historycznych dominującą rolę w kształtowaniu świadomości społecznej zaczyna odgrywać literatura wojenna, pamiętnikarska i piękna, oraz film, które są „dosyć sugestywne, by te subiektywne, często żłudne elementy prawdy historycznej zgeneralizować, przedstawić jako istotny sens dziejów, ostateczne ich wytłumaczenie i ocenę”²⁷. Historyk bowiem zawsze przegrywa z artystą²⁸, to artyści, pisarze,

²⁴ Robert Traba, *Symbole pamięci...*, s. 60.

²⁵ Paul Ricoeur, *Ćwiczenie pamięci: używanie i nadużywanie*, [w:] tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2006, s. 113.

²⁶ Zbigniew Załuski, *Przepustka do historii. Szkice o żołnierskich drogach czasu II wojny światowej. Uwagi i polemiki*, Warszawa 1961, s. 7-8.

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ Tamże, s. 16.

uformowali nieprawdziwy obraz września 1939 roku czy też Armii Krajowej (jak np. Roman Bratny w *Kolumbach*).

Piszący czy realizujący filmy o II wojnie światowej i polskim wojsku muszą sięgnąć do archiwów, do wiedzy. Brak znajomości tematu nie jest dziś żadnym usprawiedliwieniem, twierdził Załuski²⁹. W książce wielokrotnie i dobitnie podkreślał, że pisarze i filmowcy powinni sięgać do historii, to historia bowiem uczy człowieka, dlatego też trzeba powrócić – Załuski powtarza to w niejednej pracy – do prawdy historycznej³⁰. Do historii również powinni sięgnąć artyści, ci „szyderycy”, jak ich nazywa autor. Należy zatem zachęcać artystów do podejmowania właściwych tematów, jak również odpowiedniej interpretacji.

Historia powinna znaleźć się u źródła pamięci narodowej. Dlaczego w takim razie nie poprzestać na przekazie historii, choćby przez takie środki przemocy symbolicznej, jak programy szkolne i podręczniki? Nie chodzi tylko o atrakcyjność widowiska, wizualnego spektaklu, co w przypadku kina o wojnie nie jest pozbawione znaczenia.

Nauka historyczna ocenia wydarzenia, działania, wyniki. Nauka wydaje „dyplom uznania”, wystawia wniosek o niepograżenie w zapomnieniu. Ale tylko literatura może zapewnić trwałe miejsce w pamięci narodowej, może wypisać tę „przepustkę do historii”³¹.

Kino miało o wiele większą szansę niż wiedza akademicka wpłynąć na pamięć zbiorową. Świadomość tego miał Zbigniew Załuski, ale też np. przedstawiciele Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego oraz Zarządu Głównego Związku Bojowników o Wolność i Demokrację, którzy starali się mieć coraz większy wpływ na kino. Historia miała zatem stać się fundamentem, na którym zostaną zbudowane również literackie i filmowe obrazy niedawnej przeszłości. „Będziemy nadal popierali takie propozycje, które pokażą nasz udział w rozgromieniu faszyzmu zgodnie z prawdą historyczną i odczuciem narodu”, mówił nadzorujący kinematografię wiceminister kultury i sztuki Czesław Wiśniewski³². Mocno i jednoznacznie brzmiały słowa Jana Gerharda: „W polskich filmach wyraża się [...] w pełni pamięć narodowa”³³, a zadaniem tych filmów miało być odtworzenie rzeczywistości historycznej.

Warto podkreślić, że oczekiwanie na film o II wojnie światowej odwołujący się przede wszystkim do wydarzeń historycznych nie było związane jedynie z polityką.

²⁹ Tamże, s. 82.

³⁰ Zbigniew Załuski, *Przeciwko szyderczo-pseudokrytycznemu bzdurzeniu*, [w:] tegoż, *Siedem polskich grzechów głównych i inne polemiki*, wyd. V, Warszawa 1973, s. 240-243.

³¹ Tenże, *Przepustka do historii...*, s. 132.

³² Czesław Wiśniewski, *W poszukiwaniu filmu współczesnego*, „Ekran” 1969, nr 20, s. 8.

³³ Jan Gerhard, *O fabularnym filmie wojennym*, „Ekran” 1969, nr 19, s. 10.

Już kilka lat przed tekstami Zbigniewa Zafuskiego pojawiały się głosy upominające się o filmy będące rekonstrukcjami historii i niekoniecznie czymkolwiek więcej. Zwracał na to uwagę np. Zbigniew Gawrak przy okazji premiery *Orła* Leonarda Buczkowskiego³⁴. Według recenzenta, w polskim kinie najpierw był socrealizm, później „bohaterowie mimo woli”, postacie „jakieś uduchowione, pęknięte, nadające się bardziej do powiastek filozoficznych niż do filmów osnutych w końcu na wydarzeniach autentycznych”, później znowu „westerny okupacyjne”, takie jak *Zamach* Jerzego Passendorfera czy *Pigułki dla Aurelii* Stanisława Lenartowicza. Gawrak uważał, że dopiero *Orła* można potraktować jako film historycznie prawdziwy.

W pierwszej chwili może dziwić obecność *Zamachu* wśród wymienionych przez krytyka filmów niespełniających według niego kryterium historycznej autentyczności. Dla widzów znających choćby w zarysie historię zamachu na Franza Kutscherę było oczywiste, że to o niej opowiada ten sprawnie zrealizowany film sensacyjny. Mógł on wówczas jednak jedynie sugerować związki z historyczną rekonstrukcją, natomiast krytyka nie chciała bądź nie mogła wyartykułować przyczyn takiego stanu rzeczy. *Zamach*, pisała Izabella Bielińska, to film niemający wiele wspólnego z prawdą, odwołujący się do reguł rządzących sensacją. Według recenzentki, w filmie zabrakło warszawskości tej opowieści, pejzażu, miejsc, a przecież nikt miał wątpliwości, o którym zamachu opowiada film³⁵. Czytelnik „Stolicy” pytał, dlaczego nie ma w *Zamachu* nazwisk bohaterów tych wydarzeń³⁶. Odpowiedź jest prosta. Filmowa rekonstrukcja zamachu na Franza Kutscherę nie mogła wprost odwoływać się do autentycznych wydarzeń, ponieważ akcję tę przeprowadziła Armia Krajowa, o której co prawda już w filmach mówiono, ale – co warto zauważyć – raczej ukazując jej niepowodzenia. Zdarzenia do rekonstrukcji wybierane były nader starannie, a następnie opatrywane odpowiednim komentarzem.

Przywołanie kontekstu historycznego miało zaświadczać nie tylko o prawdziwości przedstawianych wydarzeń, ale również o ich prawomocności. Filmy te potwierdzały wizję wydarzeń prezentowaną przez historię, co sprawiało, że były bardziej wiarygodne, ale również – legitymizowały historię. Przez zwizualizowanie – potwierdzały jej ważność. Film jest nośnikiem pamięci zbiorowej, podobnie jak literatura piękna, pomniki, programy szkolne. Czasami nawet filmowy obraz przeszłości zostaje uznany za autentyczny, czego przykładem może być szturm na Pałac Zimowy w *Październiku* Siergieja Eisensteina.

³⁴ Zbigniew Gawrak, *W poszukiwaniu ludzi prawdziwych. Na marginesie filmu „Orzeł”*, „Stolica” 1959, nr 9, s. 21.

³⁵ Izabella Bielińska, *Zamach na widza*, „Stolica” 1959, nr 3, s. 10.

³⁶ S. Wesółowski, *„Zamach” a prawda historyczna*, „Stolica” 1959, nr 15, s. 23.

Widać to znakomicie również w przypadku *Westerplatte*. Alina Madej zwraca uwagę, że ponieważ nie było polskich zdjęć z Westerplatte, a materiały niemieckie z założenia (i niebezpiecznie) traktowane były jako zmanipulowane, Westerplatte żyło przede wszystkim w legendzie. To film nadał historii wizualną formę. Ponieważ nie było innych obrazów, ten został uznany za prawdziwy, również przez byłych żołnierzy tej placówki³⁷. Film zyskał walor dokumentu, wypełniając tym samym miejsce dokumentów nieistniejących.

Na początku lutego 1969 roku tygodnik „Ekran” zamieścił rozmowę z pułkownikiem Zbigniewem Załuskim na temat filmu wojennego. Załuski komplementował *Westerplatte*, nazywając film Różewicza dziełem wybitnym. Mówił, że w kwestii rekonstrukcji faktów to nasze szczytowe osiągnięcie. Tym lepiej więc widać, że pójście dalej tą drogą jest niemożliwe. Wierna rekonstrukcja, która nie jest wsparta uogólnieniem, nie pomoże widzowi zrozumieć pełnej prawdy, wagi dramatu *Westerplatte*, która istniała – według Załuskiego – „poza półwyspem. Albo wewnątrz, w samym człowieku”³⁸.

Pomijam tu fakt interpretacji filmu Różewicza, w którym Załuski dostrzegł tylko to, co chciał, zresztą sformułowanie „w samym człowieku” też nie jest jasne. Autor *Przepustki do historii* uważa, że rekonstrukcja faktów jest drugorzędna wobec „prawdy idei, problemu”. Pojawia się tu pozorna sprzeczność w odniesieniu do przywołanych wcześniej słów, zgodnie z którymi to właśnie historia rozumiana jako wierna reprezentacja przeszłości jest najważniejsza, zapewniając polskim filmom argument rzetelności historycznej, która miała świadczyć za polskimi filmami i zawartymi w niej obrazami wojny. W gruncie rzeczy jednak sprzeczności tu nie ma. Czytając zarówno *Przepustkę do historii*, jak i kolejne książki Załuskiego, jak choćby *Siedem polskich grzechów głównych*, nie mamy wątpliwości, że w jego rozumieniu historia, zarówno jako wiedza o przeszłości, jak i nauka, połączona jest od razu z prawomocną interpretacją dziejów i jako taka miała stać się podstawą nieakademickich wizji minionego czasu. Co więcej, historia w tym rozumieniu sama w sobie była już interpretacją dziejów. Tak więc również w odniesieniu do filmów rekonstrukcja faktów nie mogła wystarczyć, musiała być połączona z interpretacją, komentarzem, które zapewniały zarówno wiedza pozafilmowa, filmy, jak i ich oficjalna recepcja, przekazywana od-

³⁷ Alina Madej, „Krwia spokojną krzepniemy w mur...”, [w:] *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*, red. Stefan Zabierowski, Katowice 1995, s. 113, 121-122. W pewnym sensie podobna sytuacja miała miejsce w *Requiem dla 500 tysięcy* Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka, w którym to filmie jako zdjęcia z powstania w getcie posłużyły niemieckie kroniki z powstania warszawskiego. Por. *Wypowiedź Włodzimierza Rektajtisa*, [w:] Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 97.

³⁸ *Film wojenny na zakręcie*, rozmowa z płk. Zbigniewem Załuskim, rozmawiał Konrad Eberhardt, „Ekran” 1969, nr 5, s. 3.

biorcy np. przez recenzje. Zaliczany do pisarzy partyjnych Wacław Sadkowski pisał o *Westerplatte*: „Prawda artystyczna tego filmu jest integralnie związana z jego mądrością i żywą prawdą historyczną”, dodawał wszakże, że

Sama jednak wierność prawdzie historycznej nie uczyniłaby jeszcze tego dzieła żywym i poruszającym dzisiejszego widza; ten walor osiągnął film Różewicza dopiero poprzez umiejętność spojrzenia na walkę o Westerplatte, umiejętność jej zrozumienia i oceny z dojrzałej perspektywy, poprzez pryzmat historycznych doświadczeń drugiej wojny światowej³⁹.



Sąsiedzi, reż. Aleksander Ścibor-Rylski

Ówczesne kino wykorzystywało proces pisania pamięci i historii dla nadania sensowności polskiej przeszłości i teraźniejszości. Coraz większą rolę zaczęło odgrywać pojęcie „prawdy historycznej”. Warto wskazać tu np. na wypowiedzi z okazji pojawienia się na ekranach filmu *Sąsiedzi* Aleksandra Ścibora-Rylskiego. W marcu 1969

³⁹ Wacław Sadkowski, *Westerplatte*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 242 (1 września), s. 6. Autor pisał także: „Westerplatte nie stało się nową „Redutą Ordona” (a powszechnie dziś wiadomo, o ile w gruncie rzeczy piękniejszy był rzeczywisty żywot obrońcy Woli, który po upadku powstania listopadowego przez wiele lat jeszcze walczył na różnych frontach przeciw tyranii i niedoli) – i film Różewicza tłumaczy, dlaczego się nie stało, co nie tylko nie pomniejsza rangi bohaterstwa jego obrońców, ale czyni ich walkę jednym z najcenniejszych doświadczeń w dziejach dramatycznych, zakończonych historycznym zwycięstwem zmagających z najazdem hitlerowskim”. Widoczny jest tu sprzeciw wobec tradycji romantycznej.

roku ukazało się wydanie specjalne „Filmu”, w którym czytamy: „Film Ścibor-Rylskiego przedstawi te wydarzenia zgodnie z prawdą historyczną (podkr. moje – PZ), przyczyniając się do obalenia do dziś jeszcze żywego w NRF mitu hitlerowskiej propagandy, głoszącego, że w dniach 3 i 4 września Polacy urządzili w Bydgoszczy pogrom ludności niemieckiego pochodzenia”⁴⁰. W podobny sposób swoje intencje podkreślał reżyser: „Jedno wydaje mi się jednak bezsporne: *odpowiedzieliśmy tym filmem na zalew kłamstw, produkowanych od trzydziestu lat przez wrogie nam ośrodki propagandy niemieckiej – najpierw hitlerowskiej, potem rewizjonistycznej, dziś otwarcie neonazistowskiej*”⁴¹.

Na problem prawdy historycznej wskazywał także sam początek filmu. Narrator podpowiadał widzom sposób czytania filmu:

Rok 1939, Bydgoszcz. 82 kilometry dzieli miasto od granicy niemieckiej na północnym wschodzie, 71 od granicy na północnym zachodzie. Jutro III Rzesza rozpocznie wojnę przeciw Polsce. Dwa dni później uzbrojone grupy miejscowych hitlerowców zaatakują bezbronne miasto. Mniejszość niemiecka, stanowiąca 7 procent mieszkańców, podejmie krwawą próbę dywersji na tyłach polskiego frontu. Bydgoszcz odpowiedziała na ten atak spontaniczną samoobroną i w toku dwudniowych walk zdławiła dywersję własnymi rękami. W tych walkach Niemcy stracili stu ludzi. Miasto za swój bohaterski zryw zapłaciło 36 tysiącami ofiar zamordowanych przez okupanta. Tragiczne wydarzenia bydgoskiego września posłużyły propagandzie hitlerowskiej dla stworzenia mitu „krwawej niedzieli”. Mitu rzeźkowej rzezi, jaką Polacy mieli urządzić spokojnym bydgoskim Niemcom. Ten mit jest w Zachodnich Niemczech żywy do dziś. Zobaczmy więc, jak to było naprawdę (podkr. moje – PZ). Jest czwartek, 31 sierpnia, godzina czwarta rano.

Wątpliwości w odczytaniu tego przekazu nie mieli krytycy. Jacek Fuksiewicz pisał, że

dziś stare goebbelsowskie oszczerstwa odgrzebywane są przez propagandę rewizjonistyczną i, jak wynika z doniesień, „bydgoska niedziela” została dołączona do rejestru tzw. „zbrodni przeciwko narodowi niemieckiemu”! Dobrze więc, że powstał film będący nie tylko hołdem dla bohaterskich bydgoszczan, ale również rekonstrukcją prawdy historycznej (podkr. moje – PZ)⁴².

Potwierdzenie filmowej interpretacji przez odwołanie do historii, „jedynej i prawdziwej”, miało znaczenie nie tylko dla postrzegania świata przedstawionego, ale rów-

⁴⁰ „Sąsiedzi”. Wydanie specjalne tygodnika „Film”, marzec 1969.

⁴¹ *Bydgoski lipiec, bydgoski sierpień... Wypowiedź Aleksandra Ścibora-Rylskiego dla czytelników „Gazety”*. „Gazeta Pomorska” 1969, nr 210, s. 3.

⁴² Jacek Fuksiewicz, „Sąsiedzi”, „Kultura” 1969, nr 36, s. 11.

niez pozwalało wykorzystać film fabularny dla celów propagandowych, jednocześnie sugerując, że cel propagandowy jest wtórny wobec etycznego i naukowego. Te z kolei pozwalają bronić się przed obcą propagandą.

Odwotymano się do badań historycznych, by w ten sposób potwierdzić ważność przedstawień, ale rekonstrukcja wydarzeń z przeszłości była zazwyczaj podporządkowana zbiorowej pamięci. W gruncie rzeczy chodziło więc o stanowienie przeszłości i pamięci. Ważne było bowiem nie to, co faktycznie się wydarzyło, ale to, co pamiętamy. Nie zmienia to faktu, że przede wszystkim nieustannie podkreślano autentyczność i historyczną wiarygodność przedstawień. Należy jednak pamiętać, że było to w tym czasie zjawisko o bardzo szerokim zasięgu.

Filmowe legitymacje wiarygodności zdają się wskazywać na horyzont oczekiwań widowni. Zwraca uwagę fakt, że począwszy od wczesnych lat sześćdziesiątych – a więc w dobie rozszerzonego przez kulturę masową obiegu informacji – wielka filmowa beletrystyka wojenna najchętniej eksponuje swój rodowód faktograficzny. Nie ma społecznie akceptowanej fabuły, która chciałaby obyć się bez konsultacji historycznej⁴³.

Nie można zatem kojarzyć wykorzystywania faktów i historycznej legitymizacji jedynie z polską kinematografią, choć zjawisko to spełniało w niej fundamentalną rolę. Przy realizacji wielu filmów (*Westerplatte*, *Kierunek Berlin*, *Ostatnie dni*, *Sąsiedzi*) szczególnie mocno podkreślano nie tylko autentyzm obrazu, ale także zwracano uwagę na rodzaj źródeł stanowiących podstawę faktograficzną: opierano się na badaniach historyków, dokumentach, wspomnieniach. W czołówce *Spojrzenia na wrzesień* Macieja Sieńskiego pojawiają się nazwy siedemnastu zbiorów archiwalnych z różnych krajów oraz informacja, że wykorzystane zostały również zbiory prywatne. Znamienny sygnał otrzymywał także widz *Kierunku Berlin*. Zaraz po tytule filmu oraz informacji o autorach scenariusza pojawia się napis: „Przy opracowaniu scenariusza korzystano z materiałów archiwalnych, dokumentów, wspomnień, pamiętników oraz pewnych motywów z nowel Czesława Leżeńskiego i Ryszarda Liskowackiego”. Mimo iż mamy do czynienia z filmem fabularnym, widz nie ma wątpliwości, że wiarygodność historyczna tego przekazu jest bardzo wysoka. Co więcej, w zdaniu tym została podkreślona różnorodność źródeł. Są to zarówno materiały archiwalne, jak pamiętniki i wspomnienia, czyli dokumenty osobiste, potwierdzające nie tylko zgodność z oficjalną wizją historii, ale i prywatną, jednostkową. Niejednokrotnie filmowcy apelowali do Polaków, którzy posiadali

⁴³ Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 395.

jakieś materiały, aby je udostępnił⁴⁴. Autentyzm, obok siły wyrazu i argumentu prawdy, miał też zdjąć z filmu niepewność dwuznaczności.

Konsekwencją przywiązywania bardzo dużego znaczenia do warstwy faktograficznej było pojawienie się licznych konsultantów. Dotyczyło to zarówno filmu fabularnego, jak i dokumentalnego. Nierzadko były to osoby ze stopniami i tytułami naukowymi, co w oczywisty sposób przydawało im wiarygodności, jednak uwagę zwraca przede wszystkim bardzo duża reprezentacja byłych i obecnych żołnierzy. Oprócz często pojawiającego się w różnych kontekstach Zbigniewa Żafuskiego, wspomnieć można choćby Stanisława Komornickiego, wówczas pułkownika, który walczył w powstaniu warszawskim w Armii Krajowej (w kompanii wywodzącej się z lewicującego Związku Syndykalistów Polskich), później został wcielony do I Armii Wojska Polskiego, walczył o Kołobrzeg, po wojnie studiował na Wydziale Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Komornicki był konsultantem takich filmów, jak: *Generał Walter* Wincentego Ronisza, *63 dni* Romana Wionczka, *Ostatni akord* i *Finale* Mariana Duszyńskiego, *Cytadela* Huberta Drapelli, jak również *Jarzębiny czerwonej* Ewy i Czesława Petelskich oraz *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dni* Jerzego Passendorfera.

Pisałem już o politycznym kontekście *Barw walki* Jerzego Passendorfera, warto jednak podkreślić, że jest to także jeden z najciekawszych przykładów próby pisania historii i konstruowania pamięci o II wojnie światowej w kinie polskim lat 60. Sygnowany przez generała Mieczysława Moczara pierwowzór literacki filmu oraz wydany kilka lat wcześniej tom *Ludzie, fakty, refleksje*⁴⁵, zawierający zapis rozmów z bliskimi Moczarowi żołnierzami Armii Ludowej i Gwardii Ludowej, miały stanowić „przepustkę do historii”, by użyć słów związanego z tym środowiskiem Zbigniewa Żafuskiego, dla formacji „partyzantów”. Obie te prace, dzięki wspomnieniowemu charakterowi, uwiarygadniały zawarty w nich przekaz. Odwoływały się przecież do historii, podobnie jak książki Żafuskiego.

Także film Passendorfera miał być obrazem wojny takiej, jaką była naprawdę. Nie tylko odwoływał się do historii, ale także do książki Moczara, przez co o autentyczności przedstawianych wydarzeń miała zaświadczać także wiarygodność literackiego pierwowzoru. Mieczysław Moczar był nie tylko autorem książki (pomijam w tej chwili problem, czy tak było rzeczywiście), ale także uczestnikiem wydarzeń wojennych⁴⁶.

⁴⁴ Por. Kalina Gawęcka, *Przeciw zagładzie*, „Ekran” 1968, nr 23, s. 14; „Ekran” rozmawia z Jerzym Ziarnikiem i Włodzimierzem Stępińskim, rozm. Alicja Iskierko, „Ekran” 1968, nr 21, s. 2.

⁴⁵ *Ludzie, fakty, refleksje*, rozmowy przeprowadzili i opracowali Walery Namiotkiewicz i Bohdan Rostropowicz, Warszawa 1961.

⁴⁶ Passendorfer wykorzystał również wspomnienia innych dowódców, na przykład pułkownika Tadeusza Maja, byłego dowódcę II Brygady Armii Ludowej, który był też konsultantem filmu.

Uzyskaniu wrażenia wiarygodności służyła również forma filmu. Zwracał na to uwagę Ireneusz Siwiński:

Barwy walki są z pewnością filmem realistycznym, zgodnie z potocznie rozumianym systemem konwencji przedstawiania, „zerowością stylu”, linearną, przyczynowo-skutkową, ugruntowaną na reprezentacji analogicznej, klasyczną narracją – może niezbyt błyskotliwą (w porównaniu z tym, co uważa się za wzorzec „przezroczyściego” montażu), bez wątpienia jednak pozbawioną stylistycznych „udziwnień”, do jakich przyzwyczała widownię większość dokonań „szkoły polskiej”. *Barwy walki* charakteryzują się niewymuszoną prostotą, kronikarską rzeczowością, zamierzoną nie odczyt-walnością (mówiąc w uproszczeniu: forma jest zasadniczo podporządkowana treści, pełni wobec niej służebną funkcję) [...]47.

Barwy walki cieszyły się sporym powodzeniem, osiągając od dnia premiery (luty 1965) do 30 czerwca 1966 roku prawie dwa miliony widzów (1 894 931)⁴⁸, ustępując jedynie *Krzyżakom*, *Faraonowi* i *Popiołom*. Dobry wynik nie mógł być jedynie skutkiem popularności powieści czy zaprowadzania szkół do kin, aczkolwiek fakt, iż książka, która stanowiła dla niego punkt wyjścia, znajdowała się na liście lektur szkolnych, nie był bez znaczenia. Film Passendorfera jest bardzo sprawnie zrealizowany, posiada wyrazistych bohaterów i wartką akcję. Co ważne, pisał Siwiński, heroizacja tych działań, nacisk na przygodę, nawiązanie do tradycji sienkiewiczowskiej, przestania prawie całkowicie polityczne podporządkowanie oddziału Polskiej Partii Robotniczej. Wiarygodności i sugestywności *Barw walki* sprzyjało także wykorzystanie ikonograficznych stereotypów związanych z walką i życiem codziennym partyzantów, jak również silnie obecnych w ówczesnej kulturze audialnej na przykład *Marszu Gwardii Ludowej* oraz *Marszu Pierwszego Korpusu*. W filmie chodziło bowiem raczej o odwołania do obowiązujących wówczas wyobrażeń rzeczywistości partyzanckiej, a więc tak naprawdę mowa jest o tworzeniu tej rzeczywistości w pamięci zbiorowej.

Barwy walki – reprodukując przez blisko dwie dekady wykreowany obraz rzeczywistych zdarzeń (zagadką pozostanie: z jakim skutkiem?) – spełniały funkcję spektaklu przypomnienia (w sensie: „obraz rzeczywistości partyzanckiej, jak winien wyglądać”, zastąpił – na prawach wyłączości „rzeczywistość zdarzeń”), przepoczwarczając się stopniowo z filmu fabularnego w rodzaj dokumentu, z właściwym temu gatunkowi kryterium prawdziwości⁴⁹.

⁴⁷ Ireneusz Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994, s. 128-129. Pominięto odwołania do literatury.

⁴⁸ *Rozpowszechnianie filmów polskich w latach 1965-1966*, AFN, sygn. A-540, poz. 4, k. 4. Dokument ten określa *Barwy walki* jako film o szczególnie dużej wartości artystycznej.

⁴⁹ Ireneusz Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą..., s. 128-129. Pominięto odwołania do literatury.

Wizja historii wydaje nam się bowiem realna w sytuacji, kiedy film odwołuje się do znanych formuł i wzorów.

Popularne wzory pamięci formują się dzisiaj przede wszystkim w oparciu o unaocznione wydarzenia przeszłości. [...] Właściwa kinu widowiskowość sprawia [...], że dzięki powtarzalnym obrazom rozpoznajemy historię w istocie nigdy dotąd przez nas nie rozpoznaną, że sami podejmujemy uczestnictwo w realnych zdarzeniach, zapominając o filmowo zaaranżowanej fikcji⁵⁰.

Nic więc dziwnego, że kino nowej pamięci tak chętnie wykorzystywało konwencje gatunkowe i brało pod uwagę przyzwyczajenia oraz kompetencje odbiorcze widowni. Zgodność z nimi, w połączeniu z historycznym *imprimatur*, miała gwarantować autentyzm. Przedstawiona na ekranie rzeczywistość konfrontowana była bowiem zazwyczaj z pamięcią zbiorową, a zatem również z obecnymi (bądź nieobecnymi) w tekstach kultury obrazami przeszłości, które powstawały i były odczytywane w różnych i zmieniających się kontekstach. W te zjawiska wpisywał się kontekst historycznej wiarygodności.

Aby potwierdzić, że dzieła o charakterze fikcyjnym ukazują rzeczywistość „jak było”, sięgano po środki kojarzące się raczej z innym rodzajem filmu. Przykładem może być początek *Ostatnich dni*, który przypomina najbardziej popularną odmianę ówczesnego kina dokumentalnego opowiadającego o działaniach militarnych. Mapki pokazują obecność wojsk polskich na różnych frontach (I Brygada Pancerna generała Maczka, 2 Korpus Polski we Włoszech), by następnie wskazać na najważniejszy, zgodnie ze słowami komentarza, front wschodni, i ruchy I i II Armii Wojska Polskiego. Z kolei w połowie filmu nagle pojawiają się zdjęcia archiwalne i głos narratora, który ze swojskiej opowieści sowizdrzalskiej przenosi nagle widza w wymiar historycznego dokumentu. Stanisław Ozimek pisał o wykorzystywaniu fragmentów filmów dokumentalnych w fabule, że są one rodzajem „poświadczenia empirycznej wierności i dosłowności, uwierzytelnienia i przedstawienia akcji w konkretnym czasie historycznym”⁵¹. Trudno się z tym nie zgodzić, ale w odniesieniu do kina nowej pamięci na pierwszym miejscu wskazałbym na legitymizacyjną funkcję historii i jej faktograficznych przedstawień.

⁵⁰ Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia...*, s. 390.

⁵¹ Stanisław Ozimek, *Filmowy kształt pamięci*, [w:] *Pamięć wojny w sztuce*, red. Janusz Maciej Michałowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 55. Ciekawe zderzenie fikcji i autentyczności można zaobserwować w *Berlinerstrasse* Janusza Chodnikiewicza. Wśród dekoracji do *Ostatnich dni* Jerzego Passendorfera i serialu telewizyjnego *Cztery pancerni i pies*, kamera filmuje weteranów szturmujących na Berlin, którzy 1 maja 1945 roku zdobywali Politechnikę.

3.

Zbigniew Zatuski pisał, że

czasem legendą zastępujemy „brakującą”, nie zbadaną jeszcze prawdę historyczną – bez potrzeby, gdyż owa prawda lepiej wspiera doraźny cel polityczny czy wychowawczy niż legenda na ten użytek specjalnie stworzona⁵².

Westerplatte miało być – w opiniach ówczesnych odbiorców – zaprzeczeniem dotychczasowych legend i nawiązaniem do prawdy historycznej. Kontekst historyczny, powoływanie się na fakty, narzucały sposób lektury filmu. „Przykład *Westerplatte* nie uczy nas „sztuki umierania”, uczy godności. Ten film – wbrew różnym *Lotnym* i *Don Gabrielom* – słusznie zaprzecza fałszywej legendzie”⁵³. W świadomości wielu recenzentów piszących o filmie istniały echa książek pułkownika Zbigniewa Zatuskiego⁵⁴. Nazwisko autora *Siedmiu polskich grzechów głównych* było zresztą przywoływane *expressis verbis*. „Przede wszystkim obalona została fałszywa legenda o bohaterskich straceńcach, którą już w pierwszych dniach września ukuł Gałczyński”, pisał Bogdan Zagroba, wspominając jednocześnie o uczestnikach jednego z konkursów, że nie tylko znakomicie orientują się w historii września 1939 roku, ale co najważniejsze – nie uważają tego momentu za chwilę hańby, ale początku zwycięstwa. „Może być dumny ze swych wychowanków pułkownik Zbigniew Zatuski, gorący obrońca wysiłków polskich żołnierzy, oficerów i ludności cywilnej we wrześniu 1939 r., bez którego znakomitej *Przepustki do historii*, być może, film *Westerplatte* nie przybrałby tak skończonego kształtu”⁵⁵.

Westerplatte jawiło się jako symbol mądrego, racjonalnego bohaterstwa. Takie założenie towarzyszyło również Różewiczowi⁵⁶. Film miał, według części krytyków, kończyć legendę, której częstym punktem odniesienia był słynny wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Zaprzeczenie legendzie, że „prosto do nieba czwórkami szli” widoczne jest także choćby w nakręconych w tym samym czasie *Czterech pancernych i psie*, kiedy w jednym z odcinków biorący udział w tym starciu ojciec Janka Kosa z niechęcią odnosi się do wiersza. W obronie *Westerplatte* widziano

⁵² Zbigniew Zatuski, *Przepustka do historii...*, s. 202.

⁵³ Andrzej Szomański, *Westerplatte – koniec legendy*, „Za i Przeciw” 1967, nr 41, s. 12.

⁵⁴ Zob. np. Wiesław Nodzyński, *Rzecz o bohaterstwie*, „Nadodrże” 1967, nr 19, s. 12; ZeD, *Westerplatte*, „Trybuna Robotnicza” 1967, nr 214, s. 3.

⁵⁵ Bogdan Zagroba, *Westerplatte. O potrzebie narodowej legendy*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 41, s. 2.

⁵⁶ *Westerplatte – legenda i prawda. Rozmowa z reżyserem Stanisławem Różewiczem i operatorem Jerzym Wójcikiem*, rozmawiała Krystyna Garbień, „Film” 1967, nr 36, s. 6. Warto jednak dodać, że reżyser zwracał uwagę nie tylko na wyszkolenie polskiego żołnierza i dobre dowodzenie: „Biliśmy hitlerowców, racje moralne były po naszej stronie i dlatego zadaliśmy tak duże straty ich wkraczającym oddziałom”.

przede wszystkim zwycięstwo Polaków. Powstrzymywanie przez czas o wiele dłuższy od zakładanego przeważających sił wroga musiał być zwycięstwem, niezależnie od ostatecznego rezultatu. Nie chodzi, pisano, o kolejne czczenie klęski i zabitych⁵⁷. W niektórych recenzjach przeciwstawiano wręcz *Westerplatte* filmom szkoły polskiej, podkreślając, że film ten odrzuca fatalizm na rzecz racjonalnej analizy warunków bojowych. Odczytywano je przede wszystkim jako film o zwycięstwie, zresztą wielokrotnie porównywano je z *Barwami walki*, uważając, że są to filmy o identycznej wymowie ideowej⁵⁸. Dalsze lata wojny i to wszystko, co działo się nie tylko w naszej części Europy, miało potwierdzić słuszność decyzji zarówno o podjęciu walki, jak i jej zaprzestaniu w odpowiednim momencie.



Westerplatte, reż. Stanisław Różewicz
Na zdjęciu: Arkadiusz Bazak, Zygmunt Hübner

Dla pułkownika Zbigniewa Żatuskiego najważniejszą kwestią był spór między majorem Henrykiem Sucharskim a kapitanem Franciszkiem Dąbrowskim. Według autora *Siedmiu polskich grzechów głównych* każdy z nich miał swoje racje, choć postrzegane z odmiennych perspektyw. Niemniej jednak, zakończenie musi jednoznacznie wskazywać, że warto było walczyć. Wątpliwości związane z zakończeniem filmu miał

⁵⁷ Na interesującą rzecz zwróciła uwagę Anna Tatarkiewicz w liście do „Polityki”. Otóż pisze ona o zakończeniu *Westerplatte*, że stanowi swoistą polemikę z zakończeniem *Pana Wołodyjowskiego* (autorka zastanawia się, czy film Różewicza wytrzyma konkurencję z realizowanym wówczas filmem Jerzego Hoffmana). Anna Tatarkiewicz, *Wrzesień na Westerplatte*, „Polityka” 1967, nr 38, s. 4.

⁵⁸ Zob. np. Kazimierz Młynarz, *Westerplatte*, „Nurt” 1967, nr 9, s. 4; Janusz Gazda, *Siedem bohaterskich dni*, „Głos Pracy” 1967, nr 210, s. 4.

Wincenty Kraśko. Chodziło o finałowe milczenie majora Sucharskiego w odpowiedzi na pytanie niemieckiego oficera, czy warto było się bronić. Kraśko odczytywał to milczenie jako wątpliwości majora, który inaczej „zareagowałby chyba po męsku, powiedziałby, czy uczyniłby gest, przemawiający bez wątpienia za tym, że warto”⁵⁹. Kraśko sądził, że ta sprawa wywoła dyskusję w narodzie. „Cały rozwój późniejszych wydarzeń przemawia absolutnie za tym, że mieliśmy rację. Takie jest przekonanie w naszym narodzie, potwierdzone przez nasze kierownictwo”⁶⁰. Historia ma więc potwierdzić przekonanie o współczesnej ocenie poszczególnych wydarzeń II wojny światowej.

Odnioł się do tego Ludwik Starski, według którego milczenie Sucharskiego jest całkowicie jednoznaczne i potwierdza przekonanie, że warto było walczyć. Postawienie kropki nad i byłoby niepotrzebne⁶¹. Zresztą, przekonanie to wynikało również z wypowiedzi reżysera i scenarzysty. W czasie kolaudacji Stanisław Różewicz przyznał, że ma nakręcony fragment sceny, w której Sucharski reaguje zgodnie z postulatami części zebranych. Major Sucharski, usłyszawszy słowa niemieckiego oficera, pytającego, czy warto było walczyć, ogląda się, a to spojrzenie miało wszystko tłumaczyć⁶². Różewicz nie uważał jednak, aby było to dobre rozwiązanie. W każdym razie Jerzy Bossak zgadzał się, że zakończenie filmu może być dwuznaczne, ale „dyskusję nad nim można, nad odpowiedzią majora Sucharskiego można pokierować, można poprowadzić, chociażby przez odpowiednie sugestie przekazane na łamy prasy. Można to zrobić za pomocą wywiadu, wypowiedzi”⁶³.

Inną sprawą związaną z postrzeganiem i interpretowaniem historycznych wydarzeń była sprawa niemiecka, rozpatrywana na poziomie zarówno ogólnym, jak i szczegółowym. *Westerplatte* traktowano jako odpowiedź na głosy chcące przeinaczyć historię II wojny światowej, co zresztą było dość charakterystyczne dla recepcji realizowanych wówczas filmów wojennych. Chodzi tu głównie o kwestię początku wojny. Wincenty Kraśko mówił: „Na świecie są poglądy, wyrażane przez wielu, że wojna światowa zaczęła się 22 czerwca 1941 roku, z momentem napaści Hitlera na Związek Radziecki, a nie 1 września 1939 roku”⁶⁴. Prolog z *Westerplatte* jednoznacznie podkreśla, że „Westerplatte stało się pierwszą zaporą na drodze zaborczego

⁵⁹ Protokół z kolaudacji filmu fabularnego „WESTERPLATTE” odbytej 4 lutego 1967 roku, AFN, sygn. A-216, poz. 123, k. 9.

⁶⁰ Tamże, k. 10.

⁶¹ Tamże, k. 11.

⁶² Tamże, k. 54.

⁶³ Tamże, k. 33.

⁶⁴ Tamże, k. 8.

pochodu Hitlera przez Europę. Tu padły pierwsze strzały II wojny światowej”. Warto przypomnieć w tym kontekście opinie głoszone podczas późniejszej o kilka lat kolaudacji filmu *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Tadeusza Chmielewskiego. Minister Kraśko zastanawiał się wówczas, czy nie należałoby wrócić do tytułu literackiego pierwowzoru, *Przygody kanoniera Dolasa*, ponieważ *Jak rozpętałem...* może sugerować polskie przyznanie się do winy. Sprawa z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się być dość absurda, dobrze jednak oddaje ówczesną atmosferę.

Nie było przecież wątpliwości, jaką rolę w opisywanych w *Westerplatte* wydarzeniach odegrały wojska niemieckie. Chodziło jednak także o sposób ich ukazywania. Rekonstrukcja faktów, według uczestników kolaudacji, musiała zostać wzbogacona o komentarz. Film miał pozwolić zaktualizować historię, odnieść ją do współczesności. Nikt nie miał wątpliwości co do oceny Niemców, niepokój wzbudzały sceny, osłabiające te wrażenie. Podkreślali to liczni dyskutanci, np. Zbigniew Flisowski podkreślał, że film zawiera niepotrzebną wstawkę ze szlachetnymi Niemcami⁶⁵. Ludwik Starski uważał, że pobrzmiwająca w końcowych fragmentach melodia *Horst Wessel Lied* jest zbyt triumfalna⁶⁶, a Niemcy zbyt szlachetni: „Trzeba było pokazać coś, co powinno budzić odrazę, taką odrazę, jaką ludzie rzeczywiście w stosunku do Niemców odczuwali [...]”⁶⁷. Do zakończenia zastrzeżenia miał też Jan Alfred Szczepański. Uważał on, że Niemcy pokazani są za dobrze, że zakończenie jakby ich usprawiedliwiało, co zbliżone jest do niemieckiego punktu widzenia⁶⁸. Podkreślał, że nie wiadomo, jak to zostanie odebrane za granicą⁶⁹. W takim kontekście Stanisław Trepczyński wyraźnie wskazywał, że film Różewicza będzie stanowił znakomity oręż w walce propagandowej:

Zarzuca nam się z niejednych stron, że jesteśmy uparci w stawianiu spraw niemieckich w określony sposób. I właśnie ten film jest odpowiedzią najlepszą, odpowiedzią w formie artystycznej dlaczego tacy jesteśmy⁷⁰. [...]

My byliśmy pierwszą ofiarą wojny i to jest nasza racja. To jest nasze moralne stanowisko wobec całej polityki niemieckiej⁷¹.

W większości wypowiedzi, zarówno kolaudacyjnych, jak i prasowych, jednym z naczelnych argumentów przemawiających na korzyść *Westerplatte* jest rzetelność histo-

⁶⁵ Tamże, k. 4.

⁶⁶ Tamże, k. 11.

⁶⁷ Tamże, k. 12.

⁶⁸ Tamże, k. 15.

⁶⁹ Tamże, k. 13.

⁷⁰ Tamże, k. 5.

⁷¹ Tamże, k. 6.

ryczna. Bardzo często wartość filmu utożsamiana jest z wiernym odzwierciedleniem ówczesnych działań: *Westerplatte* jest więc postrzegane jako niepodważalny dowód historyczny, wzmocniony przez głosy historyków, a przede wszystkim kombatantów – uczestników walk. W licznych recenzjach podkreślano, jako jeden z największych walorów filmu, realizm i wierne odzwierciedlenie faktów, kronikarską wręcz wierność⁷². Zwracali na to uwagę również byli uczestnicy walk. Prawda historyczna miała być piękniejsza niż najwspanialsza nawet legenda, pisał Zbigniew Szymański, powołując się przy tym na Zbigniewa Zatuskiego⁷³. To historia decydowała o wartości filmu.

W cytowanej wcześniej wypowiedzi Ludwik Starski nie zaprzecza, że szlachetność Niemców, która nakazuje zwrócić majorowi jego osobiste rzeczy, może należeć do prawdy historycznej, może do zwyczajów wojskowych, ale rażą go jako kogoś, kto przeżył wojnę⁷⁴. A zatem to zgodność ze społecznym doświadczeniem, pamięcią zbiorową (narodową) decyduje tak naprawdę o uznaniu prawomocności poszczególnych fragmentów *Westerplatte* (nie neguję przy tym wiarygodności filmu, chcę tylko zwrócić uwagę na pewne mechanizmy).



Westerplatte, reż. Stanisław Różewicz

Na zdjęciu: Andrzej Krasicki, Mieczysław Kalenik, Janusz Paluszkiwicz,
Zygmunt Hübner

⁷² Można jednak odnaleźć w ówczesnej prasie ślady odmiennej refleksji. Celne wydają się słowa Konrada Eberhardta, który pisał przy okazji *Westerplatte*, że prawda, w szerszym rozumieniu, i rekonstrukcja faktów nie muszą być tym samym, po drugie, niekoniecznie prawda ma dla człowieka, zwłaszcza uczestnika tamtych wydarzeń, największe znaczenie: „Lękam się utworów nazbyt wiernych, nazbyt dokładnych. Jest w nich coś zimnego, sprzecznego z głęboko w nas zakorzenioną świadomością działania czasu, który oddala rzeczy, zmienia proporcje. Utwory takie dokonują gwałtu na naturze czasu, tak jak zwolnione zdjęcia gwałcą naturę ruchu”. Konrad Eberhardt, *Pamięć i czas*, „Ekran” 1968, nr 49, s. 7. Zob. też Piotr Zwierzchowski, *W iluzjonie Konrada Eberhardta*, [w:] *Konrad Eberhardt*, red. Barbara Giza i Piotr Zwierzchowski, Warszawa 2013, s. 146.

⁷³ Zbigniew Szymański, *Na placówce „Przystań”*, „Gazeta Poznańska” 1967, nr 215, s. 4-5.

⁷⁴ *Protokół z kolaudacji filmu fabularnego „WESTERPLATTE”...*, k. 12.

Jan Gerhard przyznawał, że może sceny te są zgodne z prawdą historyczną, zastanawiał się jednak, czy są one w tej formie potrzebne⁷⁵? Nie można przecież rozgrzeszać Niemców, ponieważ oni tego oczekują (inni dyskutanci zwracali uwagę, że Niemcy na początku wojny zachowywali się inaczej). Należy być ostrożnym, mówił Gerhard, z przedstawianiem szlachetności niemieckiej nie tylko ze względu na potencjalną reakcję zagranicy, ale także biorąc pod uwagę postawy i stan świadomości polskiej młodzieży, która wojny już nie pamięta: „Przecież to nasza młodzież na spotkaniach również pyta, czy na Ziemiach Odzyskanych przebywamy prawnie”⁷⁶. Nie warto więc pokazywać niemieckiej szlachetności, ponieważ pomoże to w późniejszej kampanii i dyskusji propagandowej⁷⁷.

W praktyce więc nierzadko, wbrew licznym deklaracjom, z pełną świadomością rezygnowano z argumentu historyczności jako obiektywnego przekazu naukowego. Twórcy i oficjalni odbiorcy filmowej ekranizacji *Barw walki* Jerzego Passendorfera, powołując się nieustannie na prawdę historyczną, mieli świadomość, że budują legendę:

film ten jest – mówił Stanisław Trepczyński, kierownik kancelarii sekretariatu KC PZPR – właściwie dobrym przykładem legendy, jak jest tworzona przez twórców o tamtych czasach i wydarzeniach. I to dobrej legendy, przekazującej te wydarzenia w sposób atrakcyjny zarówno dla widza młodego, jak i dla widza starszego, ale nam głównie chodzi w tym wypadku o młodzież⁷⁸.

Chodziło więc o to, żeby film stał się ważnym narzędziem służącym przekazywaniu młodzieży właściwej wizji historii. Tego samego sformułowania użył wiceminister kultury i sztuki Czesław Wiśniewski podczas kolaudacji *Dnia oczyszczenia*, również w reżyserii Passendorfera: „W filmie jest mowa o tworzeniu się przyjaźni polsko-radzieckiej, film tworzy pozytywną legendę, która jest nam bardzo potrzebna [...]”⁷⁹.

Intencje Szczepańskiego i Różewicza szły przede wszystkim w kierunku, jak pisze Alina Madej, „urealnienia legendy”. Reżyser wyraźnie podkreślał, że nakręcił ten film „w imię prawdy historycznej”⁸⁰. Historia wyznacza bieg wydarzeń, to za historią kryje się scenarzysta. Postawienie w centrum rekonstrukcji wydarzeń nadaje też sens filmowi. Realizm filmu, ukazujący działania wojenne na poziomie „zwykłych” działań wojennych, a nie „filmowych” kulminacji, zmuszał odbiorcę do zmierzenia się z le-

⁷⁵ Tamże, k. 45.

⁷⁶ Tamże, k. 48.

⁷⁷ Tamże, k. 48-49.

⁷⁸ *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. „Barwy walki” w dniu 3.XII.1964 r.*, AFN, sygn. A-216, poz. 39, k. 5.

⁷⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 6.IX.1969 r. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Dzień oczyszczenia” – zrealizowanego przez reż. J. Passendorfera*, AFN A-344, poz. 468, k. 20.

⁸⁰ *Westerplatte – legenda i prawda...*, s. 6.

gendą Westerplatte. Recepcja filmu wskazywała jednak na inne rozumienie relacji między kinem, historią i pamięcią zbiorową. W konsekwencji *Westerplatte* stało się argumentem w dyskusji służącej ocenie historii.

4.

Niejednokrotnie obecna w tekstach kultury pamięć oficjalna, zadekretowana przez decydentów i rządzących, okazywała się być zbieżna z pamięcią indywidualną, nadającą sens tożsamości wielu osób. Pamięć II wojny światowej zawarta w filmach była przede wszystkim pamięcią artykułowaną przez instytucje. Czy oznacza to jednak, że nie było w niej obecnych elementów pamięci prywatnej? Wojenne doświadczenia twórców, niekiedy deklaracje, świadczyłyby o czymś innym. Ważne było, że ta pamięć prywatna mogła stać się częścią oficjalnego, zaakceptowanego przez grupy rządzące, przekazu pamięci zbiorowej tylko w sytuacji, kiedy jeden z tych przekazów nie zakłócał drugiego. Tak było na przykład w przypadku twórczości Ewy i Czesława Petelskich, na którą wpływ wywarły w istotny sposób ich wojenne przeżycia⁸¹. Obraz wojny w *Córeczce*, *Butach*, *Naganiaczu* czy *Jarzębinie czerwonej*, był zgodny z ich wspomnieniami lub też oceną działań i wydarzeń. Nie można więc pozostać przy prostym określeniu ich postawy jako koniunkturalnej. Mamy natomiast do czynienia z interesującą relacją między pierwszym a trzecim podmiotem pamięci według klasyfikacji Marka Ziółkowskiego.

Autobiograficzny charakter filmu był zazwyczaj elementem potwierdzającym ważność i wiarygodność przedstawianych historii. W poświęconych wojnie i jej skutkom filmach Jana Rybkowskiego, Ewy Petelskiej, Janusza Nasfetera, Janusza Morgensterna i Zbigniewa Safjana⁸², a należałoby tu dopisać także inne nazwiska, choćby scenarzystów bądź autorów literackich pierwowzorów, można odczytać również ich osobiste doświadczenia. Zresztą także uczestnicy posiedzeń kolaudacyjnych oceniając filmy poświęcone wojnie, odwoływali się niejednokrotnie do własnej pamięci⁸³. Stanowiła ona nierzadko punkt odniesienia na równi z zawartością pamięci zbiorowej oraz oficjalną wersją historii.

Wpływ wojennych przeżyć Józefa Hena, autora scenariusza, widać w *Nieznanym* Witolda Lesiewicza. Swoje obozowe doświadczenia w *Końcu naszego świata* opisał

⁸¹ Krzysztof Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudziński, Kraków 2007, s. 44-45.

⁸² W *Potem nastąpi cisza* Janusza Morgensterna można odnaleźć echo wojennych przeżyć zarówno scenarzysty, Zbigniewa Safjana, jak i reżysera. Zob. Marek Hendrykowski, *Morgenstern*, Poznań 2012, s. 100-102.

⁸³ Zob. np. *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. „ECHO” reżyserii St. Różewicza, Zespołu Rytm* [dopisana data 31.I.64 r.], AFN, sygn. A-216, poz. 16; *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 5.III.66 r.* [dotyczyło *Don Gabriela* – PZ], AFN, sygn. A-216, poz. 75b.

Tadeusz Hołuj, a ekranizację tej powieści przygotowała Wanda Jakubowska, także była więźniarka obozu koncentracyjnego. Możemy zastanawiać się nad wiarygodnością tego przedstawienia, przyjętymi przez autorów strategiami, nie zmienia to jednak faktu, że kontekst autobiograficzny, nawet jeżeli nie był wyartykułowany wprost, wzmacniał uprawomocnienie prezentowanej na ekranie wizji świata. Wanda Jakubowska przekonana do swojej wizji Auschwitz uważała, że jako jedyny filmowiec, który spędził okupację za drutami Oświęcimia, potrafi spojrzeć na ten temat w sposób prawdziwy, jak również, że tylko ten, kto przeżył Oświęcim, ma prawo o nim mówić, ponieważ było to coś nieporównywalnego z niczym innym. Inaczej pojawia się fałsz:

W *Pasażerce* [...] połączenie prawdy – dokumentalnej prawdy – obserwacji z wyobrazeniem reżysera (a mogę zapewnić, że cała historia Elzy i Marty jest może nie tyle wytworem fantazji, ile czymś całkowicie wyizolowanym z autentycznych okoliczności, upoetyzowanym, opracowanym literacko) to połączenie, powtarzam – daje w sumie fałsz. I mogę zapewnić, że Munk zdawał sobie z tego sprawę i bardzo się tym martwił⁸⁴.

Jakubowska stawiała się zatem, podobnie jak czyniła to przy *Ostatnim etapie*, w pozycji wiarygodnego świadka, kogoś, kto doświadczył obrazowanej teraz rzeczywistości i dlatego ma szczególne prawo, by o tym mówić⁸⁵. Z dzisiejszego punktu widzenia nie ulega wątpliwości, że realizm *Końca naszego świata* nie był niczym więcej jak konwencją. To inny tekst kultury stanowił podstawowy punkt odniesienia. Wiarygodność filmu Jakubowskiej była potwierdzana nie tylko dzięki jej życiorysowi, ale także przez analogię do *Ostatniego etapu*, powieści Tadeusza Hołuja oraz dzieł innych dzieł literackich, opisów prasowych, wspomnień itd.

Co ciekawe, nie ma w tych filmach mowy o pierwszoosobowej narracji (jak choćby w *Jak być kochaną*). Byłby to bowiem zabieg stawiający pamięć jednostkową ponad zbiorową, a więc poddający w wątpliwość obowiązującą moc tej ostatniej. Do tego kino nowej pamięci nie miało zamiaru dopuścić. Widać to bardzo wyraźnie w losach *Dziś w nocy umrze miasto* Jana Rybkowskiego, ale też w innych jego filmach. To bez wątpienia jeden z najbardziej płodnych reżyserów w tej dekadzie. Zrealizował wówczas 11 filmów, kinowych i telewizyjnych, w tym kilka poświęconych II wojnie światowej i jej skutkom (do tej tematyki sięgał już w poprzednich latach). Jego twórczość stanowi jeden ze znamienych dla lat 60. przykładów z jednej strony wykorzystania elementów własnych doświadczeń, z drugiej jednak – konieczności

⁸⁴ Ten temat pozostanie... „Magazyn Filmowy” rozmawia z Wandą Jakubowską, rozmawiał Oskar Sobański, „Magazyn Filmowy” 1968 nr 13, s. 2.

⁸⁵ Por. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000, s. 75-82.

ich zmarginalizowania w imię dominującej pamięci zbiorowej, oficjalnej wersji historii i bieżących problemów politycznych.

Jan Rybkowski w czasie wojny znalazł się w Niemczech, w lutym 1945 roku był świadkiem bombardowania Drezna przez lotnictwo alianckie. Już w 1959 roku przygotował projekt *Dziś w nocy umrze miasto*. Wówczas jednak jego realizacja była niemożliwa z powodu niewłaściwego politycznego naświetlenia problemu. Czy mógł powstać film, który byłby niemalże intymnym sprawozdaniem z wędrówki przez piekło? Przypomina się sytuacja z *Robinsonem warszawskim*. W drugiej połowie lat 40. scenariusz Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego, napisany na podstawie wspomnień Władysława Szpilmana, uległ daleko idącym zmianom, których najważniejszą konsekwencją było zastąpienie indywidualnego doświadczenia przez skrajnie zideologizowaną wersję dziejów najnowszych. Wejście w 1950 roku na ekrany *Miasta nieujarzmionego*, bo taki tytuł nadano ostatecznej wersji filmu Jerzego Zarzyckiego, było jednym z otwarć wprowadzanego właśnie do polskiej kultury realizmu socjalistycznego jako obowiązującej metody twórczej. Na przełomie lat 50. i 60. realizm socjalistyczny był częścią zamkniętej już przeszłości. Powrót do socrealistycznej tematyki, sposobu realizacji, ani politycznej atmosfery był niemożliwy. Kiedy jednak patrzy się na zmiany, które zachodziły w kolejnych projektach autora *Godzin nadziei*, nie sposób uniknąć skojarzeń.

Pewien wgląd w oryginalną koncepcję Rybkowskiego dają wcześniejsze wersje scenariusza. Narracja jest w nich prowadzona w pierwszej osobie. Dzięki temu na pierwszy plan wysuwa się doświadczenie jednostki, osadzone w konkretnym miejscu i czasie. Piotr wędruje przez Drezno, scenariusz koncentruje się cały czas na nim⁸⁶, nie ma dialogów, innych bohaterów, liczą się tylko wspomnienie i trauma⁸⁷. Intymność tego tekstu jest wręcz dojmująca, nie liczy się nic prócz Piotra i Drezna. Podczas dyskusji nad scenariuszem, zresztą bardzo wysoko ocenionym, pojawiły się jednak liczne zastrzeżenia, natury politycznej. Co prawda Antoni Bohdziewicz podkreślał, że Rybkowski tam był, przeżył to wszystko, należy więc zaufać jego odczuciom⁸⁸, ale doświadczenie wojny nie mogło być sprawą dotyczącą tylko jednostki. Cały czas widać więc negację doświadczenia indywidualnego, którego nie można wpisać w społeczny, zbiorowy, a przynajmniej za taki wówczas uważany, obraz wojny. Przywołam raz jeszcze słowa Tadeusza Lubelskiego o *Pierwszym dniu wolności*

⁸⁶ Jan Rybkowski, *Dziś w nocy umrze miasto*, Scenariusz, AFN, sygn. S-2328.

⁸⁷ Tenże, *Zagłada miasta Drezna*, nowela, AFN, sygn. S-2328.

⁸⁸ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 19 września 1959 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Dziś w nocy umrze miasto” autor J. Rybkowski*, AFN, sygn. A-214, poz. 137, k. 6.

Aleksandra Forda, którego finał ustanawiał „odmiennie niż czyniły to filmy Szkoły Polskiej – nieodwołalny prymat więzi narodowych ponad emocjami i indywidualnymi postawami jednostek”⁸⁹.

Ludwik Starski miał wątpliwości, czy widz nie odniesie wrażenie, że w Dreźnie giną tylko dobrzy Niemcy; jeśli już więc pokazywać niszczone miasto, nie powinno być to Drezno, ale Warszawa⁹⁰. Nie zagłada miasta, kultury, cywilizacji, apokaliptyczne doświadczenie jednostki mają zatem stać się dominantą filmu, lecz ocena przeszłości z punktu widzenia interesu politycznego. Dlatego też dyskusja przeradza się w debatę nad problemem niemieckim. Pojawia się pytanie, czy film nie będzie niewłaściwy politycznie, a wraz z nim propozycja umiędzynarodowienia Drezna. Rzecz w tym, aby „Niemcy nie byli na pierwszym planie, a żeby było pokazane bombardowane bezbronne miasto”⁹¹.



Dziś w nocy umrze miasto, reż. Jan Rybkowski

⁸⁹ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 237.

⁹⁰ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 19 września 1959 r...*, k. 5.

⁹¹ Tamże, k. 9. Wypowiedź Ludwika Starskiego. Ciekawie brzmi w tym kontekście uwaga Krzysztofa Teodora Toeplitza, że to pierwszy polski film o wojnie, który traci charakter narodowy (KTT porównuje to zresztą do wydarzeń na arenie międzynarodowej, do rozmów Chruszczowa w USA). Tamże, k. 10.

W kolejnej wersji scenariusza jest już dużo więcej bohaterów, następuje większe różnicowanie narodowościowe, losy Piotra zostają wpisane w doświadczenie innych osób przebywających w Dreźnie⁹². Sam Rybkowski podczas realizacji wypowiedział się już zgodnie z ówczesną polityką, że chciał pokazać, iż „nie można być neutralnym”, traktując to jako nawiązanie do aktualnej sytuacji⁹³. Filmowi przypisano jeszcze jedno zadanie, które nie miało nic wspólnego z wojennymi losami i przeżyciami reżysera. *Dziś w nocy umrze miasto* miało stać się kolejną przeciwwagą do filmów szkoły polskiej. Leon Kruczkowski pisał:

Na tle sytuacji, jaką mamy w polskiej produkcji filmowej ostatnich lat, tak ambitne pod względem ideowym i artystycznym zamierzenie nabiera szczególnej wagi. Daje nam ono możliwość wyjścia z „bagienka” *Niewinnych czarodziejów* i z zakłętego kręgu tematyki „akowskiej”, „Kanałowej”. Może to być nareszcie film o szerokim oddechu, może on dodać naszym uzdolnionym twórcom odwagi do wyzwolenia się z własnoręcznie narzuconych sobie ograniczeń, kompleksów i zabiłkań⁹⁴.

Reżyser, korzystając ze swojej biografii, próbował spojrzeć na dramat wojny przez pryzmat jednostki. Ostatecznie jednak nie przekroczył granicy akceptowalnych wówczas wyobrażeń wojny, zarówno politycznych, jak i obyczajowych, rezygnując z przedstawienia własnej wizji historii na rzecz istniejących konwencji opowiadania o wojnie. Podobny mechanizm można zauważyć w jego zmaganiach z filmem *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande*. W pierwszej wersji scenariusza⁹⁵, którą przedstawił Komisji Ocen Scenariuszy w 1964 roku, mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową, tak jak w pierwotnym projekcie *Dziś w nocy umrze miasto*. Nie bez znaczenia jest również fakt, że „opowiadający zajmuje w nim uprzywilejowaną pozycję”⁹⁶. W kolejnej wersji, zaprezentowanej dwa lata później, Rybkowski zrezygnował z tej formy narracji. Czy była to tylko jego decyzja? Wygląda na to, że przyjęty entuzjastycznie przez Komisję w 1964 roku scenariusz, chwalony za osobisty ton, został jednak odrzucony przez władze kinematografii. Ale Alina Madej zwraca uwagę, że Rybkowski zarówno w *Dziś w nocy umrze miasto*, jak i późniejszym *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* (1967), zrezygnował z własnych wiedzy, przeżyć i doświadczeń, a kolejne wersje tego drugiego projektu

⁹² Jan Rybkowski, *Dziś w nocy umrze miasto*, Scenariusz [wersja ostateczna z dn. 20.II.60 r.] AFN, sygn. S-2328.

⁹³ Jerzy Peltz, *Człowiek w obliczu kataklizmu*. „*Dziś w nocy umrze miasto*” w realizacji, „Film” 1960, nr 48, s. 11.

⁹⁴ Ocena Leona Kruczkowskiego dołączona do: Jan Rybkowski, *Dziś w nocy umrze miasto*, Scenariusz [wersja ostateczna z dn. 20.II.60 r.], AFN, sygn. S-2328.

⁹⁵ Jan Rybkowski, *Rassenschande*. Scenariusz filmowy, 1964, AFN, sygn. S-3331.

⁹⁶ Alina Madej, „Wszystko odbyło się nagle i przerażająco zwyczajnie...”, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, s. 168.

ujawniają przede wszystkim strach przed eksplozją historii wpisanej w konkretną biografię; historii tak przecież odbiegającej od upowszechnianych jej przebiegów i obrazów. W *Rassenschande* miejsce autentycznej historii stopniowo zajmuje ogólnie przyjęty sposób myślenia o niej; bezduszne funkcjonowanie przerażających praw zamienia się w spóźniony sąd nad ich twórcami i egzekutorami; przejmująca opowieść ustępuje miejsca banalnej i nierzadko martwej egzemplaryce⁹⁷.

Wiarygodność filmowego przedstawienia nie miała polegać na autentyczności indywidualnych przeżyć, ale na odwołaniu do znanych i akceptowanych sposobów narracji o wojnie. Wyraźnie widać to w *Albumie polskim*, zrealizowanym w roku 1970. Krzysztof Kornacki napisał o *Jarzębinie czerwonej*, że była ona swoistym aneksem do samokrytyki, jaką Czesław Petelski złożył w 1968 roku na zebraniu Podstawowej Organizacji Partyjnej działającej przy Zespołach Filmowych⁹⁸. Nie inaczej można potraktować *Album polski*. Reżyser naraził się władzy już w 1967 roku, kiedy po postulowanych po ataku Władysława Gomułki na mniejszość żydowską rozmowach z członkami partii, odmówił spotkania z Komitetem Dzielnicowym Warszawa-Mokotów. Podobnie sytuacja wyglądała w kolejnym roku, zwłaszcza w kontekście wydarzeń marcowych. Na zorganizowanym 30 kwietnia 1968 roku zebraniu Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych, której pierwszym sekretarzem był Rybkowski, został on zaatakowany między innymi za realizację *Rassenschande* wspólnie z Niemcami. Zaliczono go również do grupy „baronów” polskiego kina, na których miała spaść odpowiedzialność za stan kinematografii. Rybkowski złożył podczas zebrania samokrytykę, otrzymał również naganę z ostrzeżeniem. Pracował w tym czasie nad *Wniebowstąpieniem*, którego temat: Holocaust i relacje polsko-żydowskie, był wówczas wyjątkowo drażliwy. Po licznych dyskusjach, mimo wprowadzenia postulowanych zmian, premiera została wstrzymana⁹⁹. Trudno się więc dziwić, że Rybkowski dokonał swoistej pokuty, realizując wielki fresk, idealnie wpisujący się w kino nowej pamięci, będący wręcz dla niego dziełem wzorcowym.

Mamy w *Albumie polskim* do czynienia ze swoistym katalogiem wątków wojennych: rozstrzeliwanie więźniów obozu koncentracyjnego, śmierć niemieckiego komunisty, ofensywa wojsk radzieckich, Ślżak – dezerterski z wojsk niemieckich, nieufność wobec Rosjan, którzy jednak dobrze Niemca biją, Ziemia Odzyskana (Wrocław,

⁹⁷ Tamże, s. 175-176.

⁹⁸ Krzysztof Kornacki, *Kino generałów. Przypadek Jarzębiny czerwonej*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 81.

⁹⁹ O szczegółach tej sytuacji piszę w rozdziale *Zagłada Żydów i martyrologia Polaków. O Wniebowstąpieniu Jana Rybkowskiego*.

Szczecin), śmierć milicjanta w walce z „bandami” zaraz po wojnie, działacze PPR, rozwożący po kraju Manifest Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, osadnicy z kresów¹⁰⁰, wiejski nauczyciel, który stracił rękę w partyzantce, walki z Wehrwolfem, oddział Narodowych Sił Zbrojnych, którego dowódca został ukazany jako człowiek wyjątkowo prymitywny (ale – co ciekawe – objęty później amnestią), fałszywa wiadomość o śmierci ukochanego na froncie, I Armia Wojska Polskiego zdobywająca Wał Pomorski, stawianie słupów granicznych i forsowanie Odry, żołnierze siejący zboże. Wygląda, jakby w jednym filmie znalazło się streszczenie kilkudziesięciu innych. Najważniejsze jest społeczeństwo jako wspólnota, nie ma miejsca na prezentację indywidualnych przeżyć, czemu sprzyja przyjęta przez reżysera formuła epopei narodowej. W *Albumie polskim* proces dezindywidualizacji w wojennych filmach Rybkowskiego osiąga apogeum.



Album polski, reż. Jan Rybkowski
Na zdjęciu (od prawej): Witold Sobociński, Jan Rybkowski,
Jarosław Kuszewski

¹⁰⁰ Co ciekawe, kojarzący się z takimi rolami Wacław Kowalski, pamiętny Pawlak z *Samych swoich* Sylwestra Chęcińskiego, zagrał tym razem Mazura, natomiast w roli kresowianki wystąpił Bolesław Płotnicki, który w *Samych swoich* dubbingował Władysława Hańcę.

Można by rzec, że świadkowie historii potwierdzali jej prawomocność przez fakt swojego istnienia, natomiast sens swoich wspomnień mogli ujawnić jedynie w sytuacji, kiedy były one zgodne z pamięcią oficjalną. Same wspomnienia jednak – te, które stały się przedmiotem filmowej rejestracji – traktowane były jako obiektywny zapis rzeczywistości. Stanowiły przecież relacje naocznych świadków. Dlatego też niejednokrotnie pojawiały się zwłaszcza w filmie dokumentalnym. Na pograniczu tych dwóch rodzajów filmowych, fabuły i dokumentu, znajdował się *Epilog norymberski* (1970) Jerzego Antczaka, będący filmową wersją zrealizowanego rok wcześniej spektaklu Teatru Telewizji. Już ten ostatni fakt zaważył na formie filmu, który powstał na podstawie materiałów ze słynnego procesu hitlerowców w Norymberdze. Do tego dochodził jednak jeszcze jeden element, ostatecznie potwierdzający wiarygodność świata przedstawionego. Była to postać Karola Małcużyńskiego, korespondenta w czasie procesu, który w filmie zagrał samego siebie, komentując ponadto ekranowe wydarzenia. Aczkolwiek mogłoby się wydawać, że jego pojawianie się rozbija realizm filmu, to o wiele większe znaczenie miała rola naocznego świadka.

Nierzadko jednak granica między pamięcią jednostkową a „zalegalizowaną” bywa niemalże nieuchwytna. Znamiennym przykładem może być *Wspomnienie o bitwie* (1967) Tadeusza Worontkiewicza. Film jest zapisem rozmowy z generałem Zygmuntem Berlingiem, dowódcą I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, przeprowadzonej przez reportera Krzysztofa Kąkolewskiego. Generał opowiada o przebiegu bitwy pod Lenino, która stała się mitem założycielskim I Armii Wojska Polskiego. Podkreśla przede wszystkim odwagę żołnierzy. Wspomina, że żołnierze szli wyprostowani, nikt się kładł, a artylerzyści radzieccy, oglądając polskie natarcie, rzucali czapki w górę i krzyczeli „Niech żyją Polacy”. Ujęcia przedstawiające żołnierzy idących w bój, nieco zamglone, przesłonięte dymami, z towarzyszeniem *Etiudy rewolucyjnej*, wzmocnione komentarzem Berlinga, dają wrażenie mitycznej opowieści o bohaterach (to oczywiście inscenizacja, dokonana przez Stanisława Wohla i Władysława Forberta). Przedstawiony obraz jest statyczny i nie przypomina ognia walki, ale najbardziej istotne jest to, że „nasi chłopcy szli, szli do Warszawy”.

Oczywiście, bardzo mocno był podkreślany sojusz polsko-radziecki. Zmontowane na przemian ujęcia przedstawiające polskich i radzieckich żołnierzy wydających rozkaz ostrzału. Towarzyszy temu komentarz, że każdy z takich rozkazów wzmacniał sojusz między zaprzyjaźnionymi armiami. „[...] z krwi tych 600 ludzi, którzy polegli pod Lenino, zrodziło się zaufanie i szacunek wzajemny między nami i naszym sojusznikiem. Na tej krwi wyrósł fundament tego sojuszu, który do dziś jest kamieniem węgielnym naszego państwowego bytu”. Śmierć żołnierzy miała być więc aktem za-

tożycielskim nowej Polski, dla której najważniejsza jest przyjaźń ze ZSRR. Film zdaje się mówić, że to był podstawowy sens bitwy. Nie słyszymy bowiem ani słowa na temat militarno-strategiczny. Z historycznej perspektywy wiadomo zresztą, że bitwa takiego sensu nie miała.

Z punktu widzenia emocji przekazywanych przez film nie to jednak jest najważniejsze. Tym razem zdjęcia archiwalne stanowią tylko część przekazu. Jego wiarygodność ma zwiększyć sam generał Berling, jako pierwszoplanowa postać bitwy, a jednocześnie bohater PRL-owski. Nie chodzi jedynie o walor poznawczy. Według ówczesnej wiedzy historycznej bitwa pod Lenino była jednym z najważniejszych starć militarnych II wojny światowej, opisanym niejednokrotnie w książkach historycznych oraz podręcznikach. Ale jak sugeruje sam tytuł, w filmie Worontkiewicza liczy się wspomnienie. Widzimy generała oglądającego zdjęcia siebie samego z czasów bitwy. Zbliżenie jego twarzy – wspomnienia, pojawia się łąca. Berling jest narratorem podwójnie wiarygodnym, raz – jako uczestnik tych wydarzeń, dwa – jako uczciwy człowiek, który wspomina¹⁰¹. Nie mamy powodów, by wątpić, że Berling wierzy w to, co mówi, nie jesteśmy w stanie wyznaczyć granicy między pamięcią jednostkową a oficjalną.

5.

Ponieważ wiarygodność historyczna i realistyczne przedstawienie rzeczywistości miały być fundamentalnym elementem strategii przedstawiania wojny w filmie polskim lat 60., z tego choćby powodu nastąpił gwałtowny rozwój filmu dokumentalnego o tej tematyce. Oczywiście, dokumenty związane z wojną były realizowane już podczas jej trwania. Siłą rzeczy dominowały materiały odnoszące się do wydarzeń z pól bitewnych i skutków wojny. Wystarczy wspomnieć słynny film Aleksandra Forda *Majdanek – cmentarzysko Europy* z 1944 roku. W drugiej połowie lat 40. znaczącą grupę stanowiły filmy poświęcone odbudowie kraju. W nich często pojawiają się informacje o skutkach wojny, oskarżenie nazizmu, materiały z procesów¹⁰². Podobnie jest w pierwszej połowie lat 50., choć w mniejszym stopniu, ponieważ kino dokumentalne koncentrowało się na tematyce współczesnej. W drugiej połowie dekady II wojna światowa stała się dominującym tematem w filmie fabularnym, jednak w dokumencie była nieco słabiej reprezentowana. Pojawiały się oczywiście interesujące filmy, w których wątki wojenne odgrywały ważną rolę: *Pod jednym niebem* (1955)

¹⁰¹ Na uczciwość generała wobec samego siebie zwrócić uwagę Daniel Bargiełowski po telewizyjnej emisji filmu w Discovery Historia w 2008 roku.

¹⁰² Małgorzata Hendrykowska, *Wojna w rekonstrukcji dokumentalnej*, [w:] tejsze, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011, s. 165.

Kurta Webera, poświęcony losom Żydów, czy też eksperymentalne *Życie jest piękne* (1957) Tadeusza Makarczyńskiego, ale dokument lat 60. wyróżnia się jednak na tym tle zdecydowanie, zarówno pod względem ilościowym, jak i merytorycznym. Powstało wówczas około 150 filmów dokumentalnych poświęconych różnym aspektom II wojny światowej. Do tego należy doliczyć felietony, które ukazywały się w Polskiej Kronice Filmowej. Większość tych filmów powstała pod koniec dekady, co było związane ze zwiększoną aktywnością Wytwórni „Czołówka”, obchodami 30. rocznicy wybuchu wojny i 25. rocznicy powstania Ludowego Wojska Polskiego.

Filmowy dokument miał być więc obiektywny, oparty na źródłach archiwalnych i materiałach ikonograficznych, ponieważ dzięki temu mógł przedstawić prawdę (w rozumieniu zgodności z pamięcią oficjalną), która miała stanowić oręż w walce politycznej, zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Dokumentowi stawiano jednoznaczne zadania. Roman Wionczek podkreślał wprost publicystyczność swoich filmów poświęconych przeszłości¹⁰³. Miały one zabierać głos w określonej sprawie. Wskazywał na to Jerzy Toeplitz w opublikowanym w „Nowych Drogach” artykule mającym przybliżyć tezy zawarte w *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*:

Interwencyjność stanowiąca cechę kroniki filmowej stanowi również podstawowy element *filmu dokumentalnego*. Dobry film dokumentalny jest filmem walczącym i mobilizującym. Musi mieć publicystyczną ostrość, a nie ograniczać się tylko do relacjonowania. Pokazanie jakiegoś zjawiska nie wystarcza. Trzeba wyjaśnić, jak doszło do jego powstania i jakie są dalsze perspektywy rozwoju¹⁰⁴.

Sięgnięcie po materiały archiwalne miało zapewnić tak pożądany obiektywizm. Wielokrotnie podkreślano, że zapisy wojny ocalałe na taśmie filmowej, które stają się podstawą filmów dokumentalnych, pochodzą z różnych źródeł: archiwów polskich i radzieckich, ale też niemieckich. Często zresztą w napisach początkowych lub końcowych filmu jest to wyraźnie zaznaczone. Warto też zauważyć, że spora część materiałów była eksploatowana wielokrotnie. Niektóre znane były także z wcześniejszych filmów, sprzed 1960 roku. Niejednokrotnie pojawiały się fragmenty słynnego hitlerowskiego filmu Fritza Hipplera *Kampania w Polsce (Feldzug in Polen)*, zrealizowanego w 1939 roku, jak również materiały nakręcone przez amerykańskiego korespondenta Juliana Bryana. Czasem też w filmach opowiadających o poszczególnych wydarzeniach umieszczano kadry i ujęcia z innych bitew czy miejsc. Można by odnieść wrażenie, że nie było starcia zbrojnego, któremu by nie towarzyszyły kamery.

¹⁰³ Roman Wionczek, „*Interesuje mnie los człowieka uwikłanego w historię*”, „Ekran” 1969, nr 35, s. 3.

¹⁰⁴ Jerzy Toeplitz, *Uwagi o filmie polskim*, „Nowe Drogi” 1960, nr 6, s. 108.

W *Od Wersalu do Westerplatte* widzimy podobny zabieg jak w *Albercie Forsterze* Roberta Stando, kiedy triumf hitlerowskiego Gdańska został skonfrontowany ze zdjęciami uciekających Niemców lub zniszczonego miasta. Zresztą identyczne zdjęcia i rozwiązania dramaturgiczne można znaleźć w filmie *Straż nad Bałtykiem* z 1949 roku, który zrealizował Jerzy Bossak, a montował Wacław Kaźmierczak¹⁰⁵. Z kolei w *Od Wersalu do Westerplatte* wykorzystane zostały niektóre ujęcia z tego filmu. Te same zdjęcia dzieci znajdują się w *Dzieciach z rampy* Andrzeja Piekutowskiego i *Dzieciom...* Jana Łomnickiego. Jeden film uwiarygadniał drugi: we *Wspomnieniu o bitwie* Tadeusza Worontkiewicza generał Zygmunt Berling i rozmawiający z nim Krzysztof Kąkolewski oglądają film *Idziem do Ciebie, Ziemi, Matko nasza*, pierwszą kronikę frontową z roku 1943. Takich przykładów, wskazujących na powtarzalność niektórych motywów, rozwiązań, fragmentów filmowych, materiałów ikonograficznych czy wreszcie interpretacji historycznych wydarzeń, można znaleźć więcej. W takiej sytuacji wszakże fakty miały znaczenie drugorzędne wobec emocjonalnego oddziaływania na widza. Ponadto przez powtarzalność nie tylko schematów narracyjnych, konstrukcji postaci (a dotyczy to w równym stopniu filmu fabularnego), ale także konkretnych obrazów, tworzono wrażenie obrazu całkowicie kompletnego i przekonywającego.

Nic więc dziwnego, że najważniejszą formą dokumentu dotyczącego II wojny światowej stał się film montażowy¹⁰⁶. Zakłada on bowiem, podobnie jak film ikonograficzny (postępujący się nieruchomym materiałem, np. fotografią), wykorzystanie istniejących zdjęć jako materiału nie ostatecznego, ale wyjściowego do przedstawienia nowej konstrukcji logicznej. „Wyjęte z danego filmu, wpisane w kontekst nowej konstrukcji montażowej fragmenty tracą swoją dotychczasową tożsamość i zyskują nowy sens”¹⁰⁷. Film montażowy staje się przez to gatunkiem retorycznym nastawionym na przekonywanie odbiorcy do postawionej tezy, a nie dążenie do prawdy, choć takie wrażenie chce budzić dzięki sięgnięciu po materiał archiwalny. Zauważył to już André Bazin, który pisząc o filmie Franka Capry *Dlaczego walczymy?*, dostrzegł w nim cechy „dokumentu ideologicznego opartego na montażu”¹⁰⁸.

Zadaniem montażu nie jest prezentowanie zdjęć, lecz dowiedzenie czegoś przy ich pomocy. Są to filmy abstrakcyjne, czysto logiczne, które w sposób paradoksalny posłużyły się najbardziej historycznym

¹⁰⁵ Jako ciekawostkę można podać fakt, iż kiedy narrator mówi o zatrzymaniach i egzekucjach w Gdańsku, na ekranie widzimy niemieckie kroniki z Bydgoszczy z września 1939 roku.

¹⁰⁶ Nie był on oczywiście wynalazkiem lat 60., w polskim kinie funkcjonował z powodzeniem już od pierwszych lat powojennych. Najczęściej jednak, choćby w socrealizmie, odnosił się do tematyki współczesnej.

¹⁰⁷ Marek Hendrykowski, *Film montażowy*, [w:] tegoż, *Film jako źródło historyczne...*, 2000, s. 64.

¹⁰⁸ André Bazin, *Na marginesie Dlaczego walczymy*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, przekład i postowie Bolesław Michalek, Warszawa 1963, s. 21.

i najbardziej konkretnym dokumentem: kroniką filmową. [...] Najlepsze zrealizowane dotąd montażowe filmy dokumentalne były tylko opowiadaniem; te zaś stanowią wykład¹⁰⁹.

Zasada tego rodzaju filmów dokumentalnych polega w istocie na tym, że zdjęciom nadaje się strukturę logiczną wykładu, a wykładowi – wiarygodność i oczywistość obrazu fotograficznego. Widz ma złudzenie, że przedstawia mu się wizualny dowód, gdy w istocie jest to tylko szereg niejednoznacznych faktów, scementowanych jedynie słowami towarzyszącymi obrazowi¹¹⁰.

Zdjęciom ukazującym historyczne wydarzenia nadajemy sens. Bardzo często narracja chronologiczna zostaje zastąpiona porządkiem retorycznym. Filmy dokumentalne wykorzystują nasze zaufanie do ukazywanego w nich obrazu, traktowanego jako prawdziwy. W *Requiem dla 500 tysięcy* Jerzy Bossak i Wacław Kaźmierczak opierając się na dowodzie wizualnego świadectwa, przekonali widzów, że ukazują autentyczne zdjęcia filmowe z powstania w getcie, choć w rzeczywistości były to zapisy z powstania warszawskiego. Skoro – idąc dalej tym tropem rozumowania – walor wiarygodności i obiektywizmu można przypisać poszczególnym kadrom, to samo dotyczy ich zestawienia. Dla filmów dokumentalnych należących do kina nowej pamięci charakterystyczny jest tryb objaśniający. Obrazy są więc podporządkowane słownemu komentarzowi, który decyduje o logice całości, sugerując również obiektywizm. Zarówno komentarz, jak i montaż, służą argumentacji¹¹¹.

Wszystkie te filmy wychodziły od zapisu faktów. Małgorzata Hendrykowska zwraca uwagę na tytuł *Wrzesień (tak było...)*, nazywając przy tym film Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka „montażowym freskiem historycznym”¹¹². Tytuł ten przekonuje, że oto widzowie zobaczą wierną rekonstrukcję wydarzeń, jak również jedyną możliwą interpretację zarówno tego, co doprowadziło do wojny, jak i jej przebiegu¹¹³. W filmie tym czytamy: „Film ten opiera się wyłącznie na materiałach historycznych. W kronikach z lat 1938-1939 wykorzystano teksty w brzmieniu oryginalnym”. Z jednej strony to kolejne potwierdzenie wiarygodności przedstawianego materiału, ale, co ważniejsze, prezentowanej wizji historii. Z drugiej – zabezpieczenie się przed zarzutami o manipulowanie wizją przedwojennej Polski. Warto jednak zwrócić uwagę na sposób organizacji tego materiału. Twórcy filmu wykorzystują przedwojenne kroniki filmowe: polskie, czechosłowackie i niemieckie. Można odnieść wrażenie, że należą do jednego wydania, tymczasem są poukładane achronologicznie.

¹⁰⁹ Tamże, s. 22.

¹¹⁰ Tamże, s. 23.

¹¹¹ Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. Dagmara Rode, Marta Heberle, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2013, s. 19-22.

¹¹² Małgorzata Hendrykowska, *Wojna w rekonstrukcji dokumentalnej...*, s. 166.

¹¹³ Tamże, s. 168.

Tworzą opowieść o sytuacji tuż przed II wojną światową, z której wynika, że polskie władze, upajając się przekonaniem o własnej sile, dały się wmanewrować Hitlerowi w układy polityczne, udział w rozbiórce Czechosłowacji. Świadczy to w najgorszym razie o złych intencjach władzy, w najlepszym – o daleko posuniętej naiwności. Tak czy inaczej, konstrukcja filmu niejednoznacznie wskazuje na przedwojenną polską politykę jako najważniejszą przyczynę porażki. Sojusz z Hitlerem? Lewica ostrzegała. Nikt nie spodziewał się wojny. Odrzucono propozycję pomocy wojskowej ZSRR – informuje narrator.

Ten obraz Września 1939 roku, w który wpisana była negatywna ocena Polski przedwrześniowej, pojawiał się w polskim dokumencie montażowym nie po raz pierwszy. Jeszcze bardziej dosadny komentarz do archiwalnych zdjęć ukazujących początek wojny znalazł się w filmie *Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia, odbudowy* Ludwika Perskiego, na podstawie scenariusza Stanisława Jankowskiego i Karola Małcużyńskiego¹¹⁴, nakręcony w 1952 roku (z dokrętką w roku 1954)¹¹⁵. W latach 60. w *Od Wersalu do Westerplatte* Roberta Stando i Wacława Kaźmierczaka zawarte były niedwuznaczne sugestie o dobrych relacjach Niemców z sanacją. Bardzo krytyczna ocena władz przedwrześniowej Polski znajduje się także w *Ślubuję Ci, Morze* (1968) Leonarda Ordo¹¹⁶, który to film opowiada o prawie Polski do dostępu do Bałtyku, a rozpoczyna się w momencie tworzenia polskiej floty po I wojnie światowej. *Przerwana podróż* (1966) zrealizowana przez Wincentego Ronisza, przy współpracy m.in. Zbigniewa Załuskiego, to portret generała Władysława Sikorskiego, przeciwstawiony władzy sanacyjnej. Film jednoznacznie, zarówno przez komentarz, jak i konstrukcję, porównuje śmierć Sikorskiego z zamachem na Gabriela Narutowicza. Zawiera także krytykę emigracji: endeków i piłsudczyków, którzy kiedyś zawiedli, a dziś odsądzają Sikorskiego od czci i wiary za układ z ZSRR.

Podobnie jak w filmie fabularnym *Album polski*, tak w dokumencie za swoiste podsumowanie wizerunków wojny w latach 60., można uznać *Spojrzenie na wrzesień* Macieja Sieńskiego z roku 1970. Składa się on z trzech części: *Drogi izolacji*, *Samotnej walki*, *Konfrontacji*. Tytuły te mają charakter nie tylko opisowy, ale również komentujący. Pierwsza część wskazuje na błędy i odpowiedzialność polskich władz, które – według autorów filmu – same wybrały „drogę izolacji”, decydując się na sojusze z Francją i Anglią, odrzucając natomiast możliwość współpracy ze Związkiem Ra-

¹¹⁴ Małcużyński był autorem komentarza także do *Września (tak było...)*.

¹¹⁵ Zob. Tadeusz Lubelski, *Obraz Września w filmie dokumentalnym*, [w:] *Pamięć Września*, „Biuletyn Polonistyczny” 1990, zeszyt 3-4, red. Alina Brodzka, Warszawa 1990, s. 68-70.

¹¹⁶ W kolejnych latach Ordo kontynuował tematykę morską i wojenną.

dzieckim. Dlatego też, w wyniku zdrady obu sojuszników, skazane były na „samotną walkę”. Taki zresztą jest punkt wyjścia tego filmu. Już w pierwszych minutach dowiadujemy się, że „Rządząca krajem ekipa, wsparta na siłach burżuazyjno-robotniczych” źle wybrała sojusznika. „Nie ze wschodu bowiem miało przyjść zagrożenie”.

W filmie mamy także do czynienia z negatywną oceną przedwojennej gospodarki (podkreślenie roli monopolu i zagranicznego kapitału), porównaniem siły militarnej, uzbrojenia (jakości i ilości) oraz wyszkolenia polskiego żołnierza z niemieckim oraz kilka razy powtórzonym oskarżeniem marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego. W *Spojrzeniu na wrzesień* autorzy przywołują także pancerno-motorową 10. Brygadę Kawalerii Zmotoryzowanej pułkownika (wkrótce generała) Stanisława Maczka, która przedostała się na Węgry. Podają ją jako przykład, jak mógłby bronić się polski żołnierz, gdyby posiadał odpowiedni sprzęt: „błędy sanacyjnej polityki zagranicznej i wewnętrznej, złe przygotowanie obronne i nierealne sojusze. Zawiodło w polu walki naczelne dowództwo [warto jednak zauważyć, że w filmie kilka razy zostali wysoko ocenieni poszczególnie dowódcy, choćby generałowie Franciszek Kleeberg czy Wiktor Thommée]. Żołnierz nie zawiódł”.

Tadeusz Lubelski, podkreślając niewątpliwie propagandowy charakter *Spojrzenia...*, pisał o różnicach między nim a poprzednimi filmami o Wrześniu. Zwracał przy tym uwagę na mniej ironiczny komentarz, z czym należy się zgodzić, oraz na przynajmniej zrównanie perswazyjnej publicystyki historycznym wykładem. Sądzę jednak, że dzieło Sieńskiego ma taki sam charakter jak inne poświęcone tej tematyce, a sposób przedstawienia polityki zagranicznej i sytuacji międzynarodowej Polski, jak również zróżnicowanego obrazu polskiej armii – Lubelski podkreśla, że elementy te pozytywnie wyróżniają ten film¹¹⁷ – doskonale wpisują się w założenia kina nowej pamięci. *Spojrzenie na wrzesień* można potraktować jako spełnienie postulatów ówczesnego szefa kinematografii Czesława Wiśniewskiego, który oczekiwał syntezy o Wrześniu: „Naród nasz czeka na taki film, który ukazałby ten temat w naszej historii jako klęskę polityki przedwrześniowej i jednocześnie wielkie bohaterstwo żołnierza polskiego w dniach kampanii wrześniowej”¹¹⁸. Jak wspominałem, pod tym względem film Sieńskiego nie różnił się w znaczący sposób od dokumentów nakręconych wcześniej, wypowiedź wiceministra można potraktować jako element rytuału i mowy magicznej. Z drugiej strony, potwierdzeniem tezy Lubelskiego może być fakt, że w 1970

¹¹⁷ Tadeusz Lubelski, *Obraz Września...*, s. 73-75.

¹¹⁸ Czesław Wiśniewski, *O nowy kształt filmu fabularnego. Referat wygłoszony na naradzie w dn. 13 kwietnia 1969 r.*, „Kino” 1969, nr 6, s. VII.

roku na polecenie tegoż Czesława Wiśniewskiego *Spojrzenie na wrzesień* wycofano z eksploatacji¹¹⁹.

Skoro już jednak mowa o przedstawieniu międzynarodowej sytuacji Polski, warto zwrócić uwagę na pewien interesujący szczegół. Otóż autorzy *Spojrzenia na wrzesień* przywołują słowa niemieckich dowódców i historyków, by wskazać na nierzetelnych sojuszników, jak również wyrazić uznanie dla Polaków. Niemieckie źródła uprawomocniają polską wizję historii. Podobnie czyniono również w innych filmach. Na końcu *Requiem dla 500 tysięcy* pojawia się napis informujący, że film ten powstał na podstawie materiałów niemieckich. W ten sposób, oddając poniekąd głos przeciwnikom, zostaje poświadczona wiarygodność obrazu. Z drugiej strony jednak, paradoksalnie, chcąc nie chcąc w jakiejś mierze przejmuje się pewien sposób mówienia. Tomasz Łysak, pisząc o filmach o getcie warszawskim i przywołując *Requiem...*, zwraca uwagę, że „poleganie wyłącznie na niemieckim materiale archiwalnym zakłada konieczność wprowadzenie komentarza z offu”¹²⁰. Tylko w ten sposób bowiem można wprowadzić nowe znaczenia. W *Requiem...* oglądamy na przykład bawiące się dzieci, co z założenia miało pokazywać beztroskę życia w getcie. Kontrast do tego obrazu stanowi komentarz mówiący o konieczności uchronienia najmłodszych przed głodem. Wykorzystując także niemiecki materiał wizualny twórcy zdają się dodatkowo potwierdzać obiektywizm obrazu, ale wprowadzając montaż i komentarz, kładą nacisk na przekaz retoryczny.

Album zbrodni (1966) Grzegorza Dubowskiego, *Ostpost 1942-4* (1965) Bohdana Kosińskiego, *Wyrok na miasto* (1969) Janusza Chodnikiewicza, *Zgodnie z rozkazem* i *Przypis* (oba 1970) Kazimierza Karabasza łączy spojrzenie niemieckie¹²¹, czy to dzięki fotografiom, czy też listom lub wspomnieniom. Paradoksalnie, po latach polscy filmowcy mogli wykorzystać zamiłowanie Niemców do fotografowania¹²². Warto jednak zaznaczyć, że ów niemiecki punkt widzenia jest w gruncie rzeczy punktem wyjścia do przedstawienia stanowiska polskiego nadawcy komunikatu. Nie inaczej było w dwóch filmach należących do najbardziej znanych, cenionych i nagradzanych dokumentów o II wojnie światowej, zrealizowanych dzięki wykorzystaniu zdjęć zrobionych

¹¹⁹ [gen.] Zbigniew Szydłowski, *Notatka służbowa*, [w:] *Filmy dokumentalne. Plany produkcji, scenariusze. Zezwolenia na realizację. Notatki korespondencja 1964-1969*, Archiwum Akt Nowych, zesp. Naczelny Zarząd Kineematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/4, k. 192.

¹²⁰ Tomasz Łysak, *Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim*, „Kwartalnik Filmowy”, 2006, nr 54-55, s. 167-168.

¹²¹ Mikołaj Jazdon, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 216.

¹²² Por. Małgorzata Hendrykowska, *Wojna w rekonstrukcji dokumentalnej...*, s. 181; Janusz Majewski, *Retrospektywa*, Warszawa 2001, s. 231; Henryk Latoś, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa 1985, s. 274.

przez niemieckich funkcjonariuszy: *Albumie Fleischera* (1962) Janusza Majewskiego oraz *Powszednim dniu gestapowca Schmidta* (1963) Jerzego Ziarnika¹²³.

Fleischer i Schmidt to dwaj różni bohaterowie: pierwszy z nich był, jak pisał o nim Majewski, „szarym, bezradnym człowiekiem, wplątany w tę zbrodnię i wojnę”¹²⁴, natomiast drugi bezdusznym wykonawcą nazistowskich zbrodni¹²⁵. Z drugiej strony, wrażenie to może być wywołane także różnicami w konstrukcji obu filmów. Mikołaj Jazdon zauważa, że te dwa filmy tylko pozornie są takie same. W gruncie rzeczy jednak wspólny jest tylko punkt wyjścia – wykorzystanie fotografii zrobionych przez Niemców – oraz przyjęcie formuły filmu ikonograficznego. Krzysztof Kąkolewski, autor scenariusza, i Janusz Majewski posłużyli się własnym komentarzem, próbując odtworzyć sposób myślenia Fleischera. Uznali, że

najciekawsze w tym materiale są domniemane motywacje i emocje towarzyszące Fleischerowi, kiedy fotografował, i nasze zadanie polega na ciągu hipotez szukających odpowiedzi na pytanie: dlaczego to sfotografował?, dlaczego tu skierował swój obiektyw?, co myślał i czuł, robiąc te zdjęcia?¹²⁶.

Znaczenie ma więc postawa autorów filmu, którzy chcieli przede wszystkim zrozumieć bohatera swojego filmu, a nie oskarżać go o udział w zbrodniach. Nie sposób jednak pominąć sarkastycznych komentarzy: „Pan Fleischer zwiedza Francję”, „Turysta zaczyna dostrzegać tubylców”, „Osobliwe biuro turystyczne Wehrmacht”, ironicznym kontrapunktem do materiału ikonograficznego była także ilustracja muzyczna, znane niemieckie melodie. W *Powszednim dniu...* postawa fotografa wydaje się o wiele bardziej jednoznaczna¹²⁷. Jerzy Ziarnik zrezygnował nie tylko z muzyki, ale również prawie całkowicie (oprócz początku i końca filmu) z odautorskiego komentarza, wykorzystał jedynie podpisy spod zdjęć. Pozostając bardziej chłodny i zdystansowany, dał widzowi szansę własnej interpretacji¹²⁸, aczkolwiek ostatnie słowa lektora, dotyczące potencjalnych dalszych losów Schmidta, jednoznacznie wpisują film w ówczesne schematy i narzucają sposób odczytania.

¹²³ Co ciekawe, oba te filmy znajdują się w programie kina w Wilczym Szańcu w filmie *Dancing w kwaterze Hitlera*, dzięki czemu następuje podwojenie procesu uwiarygadniania obrazu.

¹²⁴ Janusz Majewski, *Retrospektywka...*, s. 233.

¹²⁵ Mikołaj Jazdon, *Fotografie w roli głównej...*, s. 214.

¹²⁶ Janusz Majewski, *Retrospektywka...*, s. 232. Warto dodać, że Januszowi Majewskiemu i Krzysztofowi Kąkolewskiemu udało się spotkać z Fleischerm: „Wypytywany przez nas Fleischer przeważnie potwierdzał nasze domniemania, wyraźnie odpowiadał mu taki zbudowany przez nas wizerunek. My z kolei odpędziliśmy od siebie wrażenie, że on się nas boi, bo stąd byłoby już blisko do podejrzenia, że ma coś na sumieniu”. Tamże, s. 234. Majewski planował nawet zrobienie dalszego ciągu tego filmu, ale nie udało się zdobyć funduszy.

¹²⁷ Zob. tamże, s. 234.

¹²⁸ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 276.

Czy można więc powiedzieć, że zarówno *Album Fleischera*, jak i *Powszedni dzień gestapowca Schmidta*, wykorzystujące niemiecki materiał ikonograficzny, uprawomocniają w ten sposób polski punkt widzenia? Moim zdaniem, nie ma co do tego wątpliwości. Niezależnie bowiem od intencji przypisywanych autorom, fotografie z obu albumów potwierdzały winę Niemców, stanowiły specyficzną formę samooskarżenia. Dostarczały wiedzy o faktach, natomiast interpretacja zdjęć nie musiała być zawarta w filmie *expressis verbis*. Nie można bowiem czytać tych filmów poza kontekstami, w których funkcjonowały. Istniał przecież komentarz zewnętrzny w stosunku do filmu – budowana również przez filmy wiedza o II wojnie światowej oraz stosunek do Niemców i ich zbrodni. Widz wpisywał bohaterów w znane mu schematy poznawcze. Niemieckie zdjęcia po raz kolejny potwierdzały polską wizję historii.

Z czasem opinie na temat filmu montażowego stawały się coraz gorsze. Ta forma przedstawiania przeszłości przestała satysfakcjonować przedstawicieli kina nowej pamięci, nie wspominając o młodych twórcach, którzy chcieli opowiadać zupełnie inaczej. Podawane były więc różne przyczyny odchodzenia od tego gatunku. Zbigniew Żatuski nie oceniał go negatywnie, ale stwierdzał, że główną przyczyną odchodzenia od niego jest wyczerpanie się materiałów filmowych¹²⁹. Zaczęto także pisać o fałszywych koncepcjach (lansowanych w Wytwórni Filmów Dokumentalnych), że tylko materiał archiwalny może być podstawą kina dokumentalnego poświęconego II wojnie, wskazywano na wartość wypowiedzi do kamery¹³⁰. Z kolei Stanisław Komornicki zwracał uwagę, że „filmowe materiały dokumentalne są tylko pretekstem dla natrętnego komentarza”. Pisał dalej, że wrywa się je z kontekstu, tnie na kawałki, traktuje jako źródło cytatów, co jest niezgodne z zasadami archiwistyki. Według niego nadszedł już czas końca filmu montażowego. Powinno prezentować się materiały niepoddane żadnym ingerencjom. Pozytywnie oceniał w tym kontekście film Romana Wionczka *63 dni*, przy którym wszakże był konsultantem¹³¹. Konrad Eberhardt przywołując – i oceniając pozytywnie – ten sam film również dochodził do konstatacji, że czas wielkich filmów montażowych przemija¹³². Autentyzm nie jest już oczywistym argumentem, zwłaszcza że obraz staje się coraz mniej czytelny dla nowych odbiorców i nie wywołuje takich emocji.

Kiedy podczas dyskusji przeprowadzonej w redakcji „Ekranu” z okazji 25 rocznicy zakończenia wojny Konrad Eberhardt pytał, czy należy odejść od tego typu dokumen-

¹²⁹ Zbigniew Żatuski, „Jestem za wykorzystaniem w filmie najrozmaitszych elementów”, „Ekran” 1969, nr 35, s. 5.

¹³⁰ J.G. [Janusz Gazda], „V-2”. „Polacy na frontach II wojny światowej”, „Ekran” 1969, nr 7, s. 21.

¹³¹ Stanisław Komornicki, „Dokumenty filmowe domagają się ochrony”, „Ekran” 1969, nr 35, s. 4-5.

¹³² Konrad Eberhardt, *Odtwarzać czy zmyślać?*, „Ekran” 1969, nr 37, s. 4.

tu, czy może pozostaje tylko inscenizacja¹³³, Grzegorz Królikiewicz mówi wprost, że film montażowy, niejako siłą rzeczy, niesie olbrzymie niebezpieczeństwo manipulacji, nie tylko logicznej, ale również emocjonalnej¹³⁴. Wskazywano także na fakt, że wielokrotne przemontowywanie tych samych materiałów archiwalnych, służących dokumentowaniu określonych tez, po prostu nie zdaje już egzaminu. Warto podkreślić, że w debacie wzięli udział młodzi twórcy, którzy już wkrótce mieli zmienić polskie kino, nie tylko dokumentalne, oprócz Królikiewicza byli to Krzysztof Kieślowski i Wojciech Marczewski.

Opinie te były więc związane nie tylko z coraz wyraźniej kontestowanym oficjalnym obrazem wojny, ale także ze zmianami dokonującymi się w polskim filmie dokumentalnym. Nachodziła „nowa zmiana”, a jej przedstawiciele nie mieli zamiaru wpisywać się w bezautorskie rekonstruowanie ciągle tych samych materiałów, co więcej – coraz mniej interesowała ich tematyka historyczna. Mirosław Przyłipiak pisał o polskich filmach z przełomu lat 60. i 70., że były

reakcją na oschłą formułę „czystego” dokumentalizmu, a także reportażu tv, nastawionych w głównej mierze na relację i rekonstrukcję, poruszających się przede wszystkim w obrębie warstwy słownej. [...] Odnaczają się śmielszym stosunkiem do formy filmowej, są skierowane wyraźnie na interpretację ukazywanej rzeczywistości. Traktują gatunek dokumentalny jako pełnoprawny środek indywidualnej, autorskiej wypowiedzi¹³⁵.

Te zmiany są widoczne choćby w dwóch filmach nakręconych przez uczestników dyskusji w redakcji „Ekranu” – Grzegorza Królikiewicza i Krzysztofa Kieślowskiego. Bardzo znamieną jest *Wierność* (1970) Królikiewicza¹³⁶, który zaprosił uczestników bitwy pod Wizną na miejsce dawnych walki. Padają niewypowiedziane pytania, pozornie obecne w filmach całej dekady, ale jednak zadane zupełnie inaczej: Na czym polegał heroizm, wierność? 9 września kapitan Władysław Raginis (Królikiewicz jest z nim spokrewniony) i porucznik Stanisław Brykalski przysięgają, że „nie opuszczą tego miejsca aż do zwycięstwa”. Brykalski kilka godzin później zginął, „obryzgał swoim mózgiem mój mundur”. Opowiada to zdyszany weteran. Żołnierze nie mogą zapo-

¹³³ Na przełomie lat 50. i 60. inscenizacja była uważana za metodę kontrowersyjną. Przykładem może być *Akcja na Kutschere* (1958) Włodzimierza Borowika. Por. Bogumił Drozdowski, Zbigniew Klaczyński, *Polska w filmie dokumentalnym 1960-1973. Przewodnik – informator*, Warszawa 1975, s. 8.

¹³⁴ *Jak mówić o wojnie do pokolenia, które jej nie przeżyło? Dyskusja w redakcji „Ekranu”*, „Ekran” 1970, nr 19, s. 15.

¹³⁵ Mirosław Przyłipiak, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych*, [w:] *Szkice o filmie polskim*, red. Bronisława Stolarska, Łódź 1985, s. 167.

¹³⁶ Wcześniej, w 1969 roku, Królikiewicz nakręcił *Mężczyzn*, film o współczesnym wojsku, który trafił na kilkanaście lat na półkę, a następnie kolejne dwa dokumenty o tej samej problematyce, *Szeffa* (1970) i *Nie płacz* (1972).

mnieć o kapitanie Raginisie, swoim dowódcy. Niemcy zażądali kapitulacji, grożąc zabiciem jeńców. 10 września Raginis nakazał swoim żołnierzom poddanie się, a sam, wierny przysiędze, rozerwał się granatem. Film ten doskonale pasował do ówczesnej wykładni żołnierskiej ofiary¹³⁷, ale kłócić się też chociażby z głosami pojawiającymi się przy okazji premiery *Westerplatte*, które wskazywały na racjonalność walki jako wartość nie do przecenienia. Film Różewicza, przypomnę, traktowano jako polemikę z zakończeniem Sienkiewiczowskiego *Pana Wołodyjowskiego*¹³⁸, można się natomiast zastanawiać, ile w dowódcach znad Wizny jest z broniących Kamieńca Podolskiego Wołodyjowskiego i Ketlinga (notabene *Pan Wołodyjowski* Jerzego Hoffmana wszedł na ekrany rok wcześniej).

W *Wierności* nie ma mowy o rekonstrukcji w dotychczasowym znaczeniu. Fakty są podporządkowane emocjom. Starszy mężczyzna śpiewa w umocnieniach patriotyczno-bohaterską pieśń *Walka w obronie Wizny*, która stanie się kłamrą filmu. Uczestnicy bitwy mówią o sposobie prowadzenia walki. Uderzając o metal najpierw pięściami, a później kamieniami i konarami, odtwarzają wstrzeliwanie się przeciwnika. Chaotyczna kamera i łoskot zdają się odtwarzać bitewne emocje. Opowieść, także dzięki montażowi, staje się coraz bardziej dynamiczna. Weterani przeżywają tamte wydarzenia na nowo. Ta rozmowa zamienia się w szczególną psychodramę. Niemal namacalnie można odczuć panikę (uciekające konie, zasłonięte twarze, ciężkie oddechy). Autentyzm tych przeżyć jest niekwestionowany, świadczą o nim materiały archiwalne i ich montażowe uporządkowanie, nie wypowiedzi z dystansu, ale właśnie emocjonalna psychodrama. Jeden z mężczyzn opowiada, w dość naturalistyczny sposób, o psie, który w czasie walki „zesrał się ze strachu”. Widać tu znaczny kontrast z innymi filmami, np. wspomnieniem generała Berlinga o żołnierzach, którzy szli do boju i żaden się nie położył (*Opowieść o bitwie*).

Kieślowski, wraz z Andrzejem Titkowem, w roku 1970 zrealizowali film *Byłem żołnierzem*¹³⁹, daleki od kombatanckiej chwały portret ociemniałych żołnierzy¹⁴⁰. Trudno nawet, z kilkoma wyjątkami, zorientować się, gdzie walczyli. Kieślowski i Titkow opowiadali o ludziach, którzy wojna okaleczyła. W latach 60. żołnierze przedstawiani byli głównie jako zwycięzcy, a jeśli byli pokonani, byli moralnymi zwycięzcami. Jeśli ginęli, swoją śmiercią świadczyli o heroizmie bądź cierpieniu narodu. Bohaterowie *Byłem żołnierzem* mówią krótko o swojej walce, a później o doświadczeniach związanych

¹³⁷ Iwona Kurz, *Królikiewicz – artysta jako zbawiciel i bandyta*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1720-krolikiewicz-artysta-jako-zbawiciel-i-bandyta.html>, dostęp 30 sierpnia 2011.

¹³⁸ Anna Tatarkiewicz, *Wrzesień na Westerplatte...*

¹³⁹ Film, co ciekawe, otrzymał nagrodę „Żołnierza Polskiego” oraz Ministra Obrony Narodowej.

¹⁴⁰ Por. Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002, s. 69-70.

z utratą wzroku. Mówią, że trzeba było się bić, ludzie się bili, o Polskę, niezależnie od tego, gdzie walczyli. Chwilę później zapada jednak cisza. Mówią o pogodzeniu się z losem. Nie oceniają wojny pod kątem politycznym czy narodowościowym, traktują ją po prostu jako zło.

Pozornie film ten nie różni się od wielu innych realizowanych w kończącej się dekadzie. Weterani rozmawiają o swoim wojennym doświadczeniu. Nie mówią jednak o zwycięstwie czy przegranej narodu, nie rozprawiają o taktyce czy strategii. Narracji nie przerywają sceny wojenne, nie ma ikonograficznych wstawek. Kieślowski i Titkow dają się wypowiedzieć swoim bohaterom, wykorzystują zbliżenie, twarze, mówią ludzi, nie bezosobowy narrator. Kamera nie narzuca się ze swoją obecnością. *Byłem żołnierzem* proponuje inne tempo, bez zgiełku wojennego, bez gwałtownych słów. Okazuje się bowiem, że to nie wojna jest głównym bohaterem filmu, ale ludzie, nie pamięć oficjalna, ale jednostkowa.

■ |

Przygody Franka Dolasa albo co Giuseppe robił w Warszawie

1.

Zważywszy na częstość pojawiania się tematu II wojny światowej w polskiej kinematografii, komedia wojenna jest reprezentowana w niewielkim stopniu¹. Olbrzymim powodzeniem wśród publiczności cieszyły się zwłaszcza trzy filmy: *Giuseppe w Warszawie* (1963) Stanisława Lenartowicza, *Gdzie jest generał...* (1963) oraz *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969) Tadeusza Chmielewskiego. Do tego zestawu można jeszcze dołączyć *Cafe „Pod minogą”* (1959) Bronisława Broka. O wiele mniej znane – i mniej udane – są *Zwariowana noc* (1967) Zbigniewa Kuźmińskiego, *Misja specjalna* (1987) Janusza Rzeszewskiego i *Złoto dezertów* (1998) Janusza Majewskiego.

Nie przypadkiem najbardziej znane polskie komedie wojenne powstały w ciągu 10 lat, między 1959 a 1969 rokiem. Kino lat 60. zrehabilitowało gatunki filmowe i kino popularne. Czas, który minął od zakończenia wojny, i chęć odreagowania publiczności po filmach pokazujących wojnę w sposób skomplikowany i nawiązujący do polskich kompleksów i ran, dopuściły świadomość myślenia o wojnie również przez pryzmat komedii. W 1964 roku Roman Zimand pisał, iż akceptacja *Gdzie jest generał...* stanowi świadectwo przemian świadomości narodowej Polaków, ponieważ jeszcze kilka lat temu film ten, postawiony obok *Kanatu* czy *Eroiki*, byłby nie do zaakceptowania².

Problem wykorzystania komediowej formuły, czy choćby jej elementów, w opowiadaniu o wojnie pojawił się tuż po jej zakończeniu³. *Zakazane piosenki* Leonarda

¹ Por. Iwona Rammel, „Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...” *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994, s. 74. W przeciwieństwie do Iwony Rammel nie biorę pod uwagę filmu Hieronima Przybyła *Rzeczpospolita babska* (1969), ponieważ jest to raczej specyficzna odmiana komedii koszarowej niż wojennej.

² Hiv. [Roman Zimand], *Film niespodzianka*, „Argumenty” 1964, nr 3, s. 12.

³ Pierwszą komedią opowiadającą o okupowanej Polsce był amerykański film Ernsta Lubitscha *Być albo nie być* (*To Be or Not to Be*), nakręcony już w 1942 roku. Film ten pojawił się na polskich ekranach 20 lat później.

Buczkowskiego (1946, premiera pierwszej wersji – 1947, drugiej – 1948)⁴, stanowiące później swoisty punkt odniesienia dla komedii wojennej lat 60., początkowo miały być średniometrażowym filmem paradokumentalnym, zapisem okupacyjnego humoru i folkloru. Tymczasem pod wpływem presji na „Film Polski”, od którego domagano się wreszcie pełnometrażowego filmu fabularnego, do pierwotnego scenariusza dopisano wątpliwą ramę fabularną. Konsekwencją połączenia dramatycznej fabuły z piosenkami o wymowie satyrycznej była

trudna do zatuszowania niespójność. Formalna struktura filmu przywołała na myśl przedwojenne farsy i komedie muzyczne – tyle tylko, że jej właściwym punktem odniesienia nie był w pełni skonwencjonalizowany świat ekranowych przedstawień, lecz tragiczna rzeczywistość, znana w dodatku ówczesnym widzom z autopsji⁵.

Zakazane piosenki zdjęto z ekranów, a w poprawionej wersji filmu, która pojawiła się w 1948 roku, zniknął obraz Niemca – dającego się oszukać głupca; zastąpił go wizerunek hitlerowskiego zbrodniarza. Do humorystycznego wyobrażenia Niemców powrócono dopiero w nakręconej w 1959 roku *Cafe „Pod minogą”*. Warto jednak wyraźnie zaznaczyć, że emocji nie budziły komedie opowiadające o wojnie i okupacji poza Polską. W polskiej prasie znakomicie zostały przyjęte komedie wojenne nakręcone w innych krajach i o nich opowiadające: czechosłowackie *Nikt nic nie wie* (*Nikdo nic neví*, 1947) Josefa Macha⁶ i francuska *Babette idzie na wojnę* (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1959) Christiana-Jaque'a⁷.

Nawet kiedy wątpliwości, czy można śmiać się z wojny, zdawały się wyjaśnione, pozostawał problem tematów tabu. Kiedy na ekrany miał wejść *Giuseppe w Warszawie*, pojawiły się wątpliwości, co też będzie przedmiotem komedii poświęconej wojnie, czy w ogóle jest to temat na komedię. Dobrze, że nie chodzi o powstanie warszawskie, pisano⁸. Z kolei w wywiadzie udzielonym Oskarowi Sobańskiemu w 1968 roku Wanda Jakubowska mówiła:

Chciałabym zrobić film ukazujący rzeczywistość obozową od strony, od której nikt jej dotąd nie osmielił się pokazać: od strony groteskowej. To zupełnie możliwe! W tym irracjonalnym świecie

Towarzyszilo mu krótkie wystąpienie Kazimierza Rudzkiego, tłumaczącego widzom intencje twórcy, aby „uniknąć posądzenia o propagandę hitlerowską i lekceważenie uczuć Polaków”. Zob. Monika Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007, s. 76.

⁴ Zob. Alina Madej, *Szkopskie lata na filmowym ekranie*, [w:] tejsze, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002.

⁵ Tamże, s. 122.

⁶ August Rewere [Andrzej Szczypiorski], *Nikt nic nie wie, czyli całe miasto mówi o tym*, „Film” 1948, nr 22, s. 7.

⁷ Konrad Eberhardt, *13.13. wojuje*, „Film” 1961, nr 20, s. 4.

⁸ H.B. *Walki naszych ojców... na wesole*, „Za i Przeciw” 1964, nr 35, s. 15.

były elementy wręcz humorystyczne. Czy jednak do takiego filmu dojrzelіśmy, widzowie i ja sama? Nie wiem⁹.

Trudno powiedzieć, czy Wanda Jakubowska rzeczywiście była gotowa podjąć się karkołomnego zadania. Pewne jest jednak, że o ile komedia o wojnie została jako taka zaakceptowana, to istniała sfera tabu, której nie można było naruszyć. Polska komedia opowiadająca o II wojnie światowej była bezpieczna, unikała jakichkolwiek kontrowersji i dostosowywała się do istniejących stereotypów i autostereotypów. Było to oczywiste już dla części ówczesnych krytyków:

Wbrew temu, co piszą niektórzy krytycy, nie sędzę, by obraz Warszawy w tym filmie [*Giuseppe w Warszawie* – PZ] tak zasadniczo odbiegał od stereotypu naszych narodowych wyobrażeń o okupacji. Rzecz w tym, że istnieją właściwie dwa najpopularniejsze stereotypy: martyrologiczno-heroiczny i cwaniacki. Według tego drugiego – a powstanie jego było naturalnym odruchem samoobrony psychologicznej – Niemcy byli kupą durniów, których jeśli nie każdy Polak, to na pewno każdy warszawiak z łatwością wyprowadzał w pole¹⁰.

Andrzej Werner pisał, że *Giuseppe w Warszawie* i *Gdzie jest generał...* prezentowały śmiech pełniący funkcje katartyczne i oswajający rzeczywistość.

Najlepszy dowód, że nikt nie poczuł się urażony, mimo iż w obu filmach obecne są, różne zresztą, motywy, które mogłyby okazać się drażliwe – zarówno w oficjalnym, jak i całkiem nieoficjalnym odbiorze¹¹.

Werner ma na myśli komediowy obraz „szaleństwa konspiracyjnego”, koszarowy humor, schematyzację postaci Polaka i Rosjanki. Iwona Rammel, odnosząc się do tych słów, twierdzi, że o jakichkolwiek wątkach drażliwych w gruncie rzeczy nie możemy mówić¹². Nie chodzi o to, że film został zrealizowany w sposób na tyle subtelny i delikatny, iż mimo podjęcia drażliwych tematów nikogo nie uraził. Rzecz polega na tym, że były one tak zrealizowane, iż nie miały prawa nikogo urazić. Odwoływały się bowiem do dobrze znanych stereotypów, akceptowanych w społeczeństwie i konwencji gatunkowych, przede wszystkim farsy¹³. Ta zaś była gatunkiem szcze-

⁹ *Ten temat pozostanie...* „Magazyn Filmowy” rozmawia z Wandą Jakubowską, rozmawiał Oskar Sobański, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 13, s. 2.

¹⁰ Hiv. (Roman Zimand), *Sezon na komedie (I)*, „Argumenty” 1964, nr 36, s. 12.

¹¹ Andrzej Werner, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. V, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1985, s. 54.

¹² Iwona Rammel, „*Dobranoc, ojczyzno kochana...*”, s. 74-77.

¹³ Co ciekawe, farsowość komedii wojennych jest niepodważalna, ale jednocześnie starano się uwiarygodnić ich świat przedstawiony, wskazując na jego realistyczny charakter.

gólnie pasującym do sytuacji, w której odrzuca się pamięć wojny, pisze ją na nowo, zapomina o poczuciu klęski, pozwala cieszyć się zwycięstwem. Wizja świata, wojny i polskiego w niej udziału była zgodna z potocznym wyobrażeniem. Pasowała także do oficjalnych wizerunków wojny, postulowanych przez władze w mniej lub bardziej wyraźny sposób.

2.

W wizerunkach II wojny światowej zaproponowanych przez polską szkołę filmową nie było zbyt wiele miejsca na śmiech, nie oznacza to jednak, że nie było go wcale. Świadomość, że „nie ma dramatu, czy głębokiego przeżycia bez śmiechu”¹⁴, miał Andrzej Munk, który mówił o *Zezowatym szczęściu*:

Chciałem tu wywołać osobiste zawstydyzenie, że możemy się śmiać, kiedy właściwie mamy do czynienia z przejawami bardzo tragicznych zjawisk¹⁵.

Realizując *Zezowate szczęście*, Andrzej Munk przyjął strategię błazna¹⁶, widać ją również, choć w nieco mniejszym stopniu, w *Eroice*. Polega ona nie na odrzuceniu tego, co stałe i ważne w kulturze, ale na wezwaniu do ponownej refleksji nad pewnymi wyobrażeniami. Nie o szyderstwo tu chodzi, lecz o wezwanie do myślenia, niepoddawanie się istniejącym stereotypom, mitom i przesądom. Pierwsza nowela *Eroiki, Scherzo alla Polacca*, oraz rozgrywające się podczas wojny fragmenty *Zezowatego szczęścia*, bawiły, nie rezygnując z filozoficznego namysłu nad tożsamością człowieka czy narodowymi mitami. Do tych ostatnich odwoływały się również komedie wojenne lat 60., ale raczej do nich nawiązywały niż podejmowały dyskusje. Zresztą, pisząc o tradycji, do której nawiązywały polskie komedie wojenne w latach 60., częściej wymieniano *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego niż *Eroikę* i *Zezowate szczęście*. Najbliższy filmom Munka był może *Giuseppe w Warszawie*, dostrzegając w wojnie elementy groteski i absurdu, choć odsuwając na dalszy plan tragiczność tego doświadczenia.

Po kilkunastu latach od zakończenia wojny nadszedł czas na komedie wojenne. („Po ciężkich, przynębiających rozważaniach antybohaterskich, taka dawka kpiny z wojny, obojętnie w jakim opakowaniu, jest potrzebna”, pisał Janusz Skwara¹⁷). O ile

¹⁴ Andrzej Munk, [w:] Stanisław Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 59. Reżyser zwracał uwagę na wykorzystanie zderzenia śmiechu z dramatem w scenie poprzedzającej śmierć porucznika Zaka w drugiej noweli *Eroiki*. Rzecz jasna, trudno *Ostinato-lugubre*, w przeciwieństwie choćby do pierwszej noweli, *Scherzo alla Polacca*, nazwać komedią.

¹⁵ Tamże, s. 60.

¹⁶ Zob. Piotr Zwierchowski, *Zezowate szczęście*, Poznań 2006, rozdz. „Strategia błazna”.

¹⁷ Janusz Skwara, „*Giuseppe w Warszawie*”, „Poglądy” 1964, nr 19, s. 15.

pierwsza nowela *Eroiki* i *Zezowate szczęście*, podobnie jak inne filmy polskiej szkoły filmowej, ukazywały zmagania z pamięcią, współdecydującą o tożsamości, komedie lat 60. kreowały pamięć i tożsamość zgodnie z potocznym wyobrażeniem, nawiązując do stereotypów i autostereotypów. Komedie wojenne miały w założeniu posiadać walory terapeutyczne. Tadeusz Płużański pytał, czy

nadszedł czas, kiedy możemy się śmiać z pokonanych hitlerowców, dostrzegając ich napuszoną i pompatyczne zakłamanie, obnażając ich słabości w zestawieniu z siłą moralną i materialną zwyciężczych armii?¹⁸

Jeśli *Giuseppe w Warszawie* i *Gdzie jest generał...* uznamy za filmy podejmujące zbiorową terapię w odniesieniu do postrzegania Niemców, to w równie dużym stopniu będzie ona miała znaczenie dla widzenia polskich postaw. Paradoksalnie, dobrze rozumiał to pułkownik Zbigniew Załuski, który, broniąc się przed – jak ich nazywał – „szydercami”, pisał:

Nie kwestionuję bynajmniej przydatności, a także zasadności używania również kpiny z tych czy innych zjawisk w naszej przeszłości dla doraźnych celów wychowawczych. Sam w sobie nie jest to środek zły, a jak wiemy, jest to również środek skuteczny¹⁹.

Historycy kina zastanawiali się, czy komedie wojenne z lat 60. są „refleksem” polskiej szkoły filmowej, na ile się do niej odnoszą, na ile ją w jakiś sposób kontestują. Filmy te doskonale pasują do wizerunku Polaka uwikłanego w historię i Historię. Po prostu bohaterowie są tym razem górą. Stąd też może brała się tak duża popularność filmów Tadeusza Chmielewskiego. Przynajmniej tym razem naszym chłopakom udało się wygrać, nie ponosząc przy tym większych strat. Franek Dolas dotarł do swoich, a Wacław Orzeszko, który był czarną owcą w oddziale, zdobył się na bohaterski czyn i w nagrodę otrzymał miłość pięknej dziewczyny.

Aby porównać komedie wojenne z filmami szkoły polskiej weźmy pod uwagę trzy pary bohaterów: Orzeszko z *Gdzie jest generał...* i kapral Socha z *Krzyża Walecznych* Kazimierza Kutza (obie role zagrał Jerzy Turek), Staszek z *Giuseppe w Warszawie* i Maciek Chełmicki z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy (w obu rolach wystąpił Zbigniew Cybulski) oraz Franek Dolas (Marian Kociniak) z *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* i Jan Piszczyk (Bogumił Kobiela) z *Zezowatego szczęścia* Andrzeja Munka.

¹⁸ Tadeusz Płużański, *Gdzie jest generał...*, „Trybuna Mazowiecka” 1963, nr 306-308, s. 5.

¹⁹ Zbigniew Załuski, *Ostatnie słowo oskarżonego*, [w:] tegoż, *Siedem polskich grzechów głównych i inne polemiki*, wyd. V, Warszawa 1973, s. 272.

Postać grana przez Jerzego Turka w pierwszej noweli *Krzyża Walecznych* ma wiele wspólnego z kreacją tego samego aktora w *Gdzie jest generał...* Nie sposób jednak nie zauważyć fundamentalnych różnic między Sochą a Orzeszką. Ten drugi nie zderza się z okrucieństwem wojny, nie pogrąża się w letargu, przestając widzieć sens jakichkolwiek działań. Orzeszce, po pewnej fazie bierności, związanej raczej z relacjami damsko-męskimi, przypisane jest działanie i zwycięstwo. Orzeszko okaże się prawdziwym mężczyzną i zdobędzie kobietę, zauroczoną właśnie jego męskością, a świat wróci na swoje miejsce²⁰.

Uważany za ofermę Orzeszko nie tylko bierze do niewoli niemieckiego generała, ale w nagrodę otrzymuje też miłość pięknej sojuszniczki. Dokonuje czynu bohaterskiego, podobnie jak Socha w *Krzyżu Walecznych*, zupełnie inne jest za to zakończenie. Orzeszko nie wraca, jak Socha, do rodzinnej wioski, by pochwalić się swoim sukcesem i nie znajduje tam pustki oraz zniszczenia. Dzielny chłopek-roztropek pokonał smoka i chociaż nie otrzymał pół królestwa, to ręka księżniczki jak najbardziej mu się należała. Nie wiemy, co dalej będzie z Orzeszką i Marusią, ale film kończy się według najlepszych komediowych i romansowych reguł: pocałunkiem, który wieszczy, że żyli długo i szczęśliwie (podobnie jak sojusz polsko-radziecki).



Gdzie jest generał..., reż. Tadeusz Chmielewski
Na zdjęciu: Elżbieta Czyżewska, Jerzy Turek

Wojna skazuje Polaka na czynne uczestnictwo i na bohaterstwo. Komedie z lat 60. kontynuują pytanie o istotę bohaterstwa, które zadawał Munk w *Eroice*,

²⁰ Iwona Rammel, „Dobranoc, ojczyzno kochana...”, s. 77.

a później w *Zezowatym szczęściu*, choć, rzecz jasna, udzielają innych odpowiedzi. Piszczyk usiłował, wbrew własnym predyspozycjom,

dorosnąć do własnych i społecznych wyobrażeń o bohaterze czasu wojny, ale jego próby skazane są na porażkę. Nie każda jednostka nadaje się na herosa godnego miejsca w narodowym panteonie²¹.

Bohaterowie komedii posiadają odmienne przekonanie. Jak mówi Orzeszko, „Jesteśmy najlepszymi żołnierzami na świecie. Polak rodzi się już bohaterem. Nawet jeżeli by nie chciał, to i tak nim zostanie”. Przykłady Wacława Orzeszki, Staszka i Franka Dolasa udowadniają, że przekonanie o wyjątkowym heroizmie Polaków, są silnie obecne i w kulturze narodowej, i w społecznych wyobrażeniach. Iwona Kurz podkreśla pewną dwuznaczność w *Giuseppe w Warszawie*. Z jednej strony mamy do czynienia z drwiną z martyrologii i polskiej mitologii narodowej (zesłanie na Sybir jako okazja do zwiedzenia świata, odwrócenie ról kobiety i mężczyzny), z drugiej jednak – z niewątpliwym nawiązaniem do kanonu wartości narodowych, z którymi starała się wchodzić w polemikę szkoła polska. „Zawsze i wszędzie zwycięski na płaszczyźnie narracji okazywał się »los Polaka zanurzonego w historii«”²². Bohaterowie traktowani są, jak na komedię przystało, z przymrużeniem oka. Twórcy w mniej lub bardziej łagodny sposób wykpiwają narodowe przywary. Od owego zanurzenia w historię nie są jednak w stanie – zresztą wcale tego nie chcą – uciec. To cecha wspólna *Scherzo alla Polacca*, *Zezowatego szczęścia*, *Cafe „Pod minogą”*, *Gdzie jest generał...*, *Giuseppe w Warszawie*, *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*.

Munk w *Zezowatym szczęściu* pytał też o prawo do tchórzostwa, do pozostawiania poza czynnym udziałem w konspiracji. Polskie mity narodowe nie tolerowały tego typu zachowań. W *Giuseppe...* Staszek pragnie pozostawać poza wojną, mieć po prostu święty spokój, nie będzie jednak mu dane go zaznać. „Chciałem być od tego z daleka i nie dałem rady”, mówi (warto tu wspomnieć, że Zbigniew Cybulski w roli Staszka konsekwentnie burzy mit Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu*²³). Męskość Staszka poddawana jest w wątpliwość („Bądź choć raz w życiu mężczyzną”, mówi do niego „bawiąca się” w konspirację siostra, która nieustannie zsyła go do kuchni), podobnie jak w przypadku Orzeszki. Ostatecznie jednak Polacy są skazani na heroizm. Nie mogą uciec od historii, a wezwani przez nią stają na wysokości zadania. Może nie zawsze ich czyny zapowiadają się heroicznie, nie można jednak mieć wątpliwości, że w razie potrzeby staną się bohaterami.

²¹ Piotr Zwierzchowski, *Zezowate szczęście...*, s. 81.

²² Iwona Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Izabelin 2005, s. 140.

²³ Janusz Gazda, „*Giuseppe w Warszawie*”, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1964, nr 33, s. 16.



Giuseppe w Warszawie, reż. Stanisław Lenartowicz

Na zdjęciu: Antonio Cifariello (pierwszy z lewej), Ludomir Olszewski (trzeci z lewej),
Elżbieta Czyżewska, Zbigniew Cybulski

Silna w Polsce obecność „kultury bohaterskiej” determinowała postępowanie Dziadusia Górkiewicza i w jakiś sposób wpływała na Piszczyka. Nie miał z nią żadnych problemów Franek Dolas, bliższy postaciom z *Eroiki* i *Zezowatego szczęścia* był natomiast Staszek. Bohater *Zezowatego szczęścia* także, jak Franek Dolas, wędrował „za bronią”, ale jego dążenie do walki zakończyło się kompromitacją. Piszczyk przyjmował różne oblicza, maski, naśladował innych, tymczasem Franek Dolas, niezależnie od noszonego akurat stroju, zawsze jest sobą. Posiada potężną broń: zdrowy rozsądek połączony z ułańską fantazją i – mimo rzekomego pecha – niewiarygodnym szczęściem, które pozwala mu wyjść cało z najgorszych opresji. Piszczyk nie wie, kim jest, dlatego zakłada maski. Postaci z komedii wojennych nie mają tego typu problemów. Inaczej niż u Piszczyka, tożsamość Franka Dolasa nawet przez moment nie jest zagrożona. Piszczyk musiał zmagać się ze swoją pamięcią, również tą związaną z II wojną światową, jak czyniły to filmy szkoły polskiej. W pamięci Franka Dolasa nie ma niczego, co mogłoby mu zakłócić doskonałe samopoczucie. Dolas jest może pechowcem, ale innego rodzaju niż Piszczyk.

W gruncie rzeczy bowiem owo „zanurzenie Polaka w historii” było jedynie punktem wyjścia, z którego komedie wojenne podążały już w inną stronę niż filmy szkoły polskiej. Biorąc pod uwagę kontekst lat 60., wizja świata zawarta w realizowanych wówczas komediach, wcale tak bardzo nie odstawała od tej, która była zawarta w książkach pułkownika Zbigniewa Załuskiego. W wydanych w 1962 roku *Siedmiu*

polских grzechach głównych Zatuski atakował tych wszystkich, których określał mianem szyderców, odrzucających tradycyjne wartości polskiej kultury:

Biedny Piszczyk, nawet ten żałośnie mały (w sensie moralnym, nie chaplinowskim) Piszczyk, któremu nic się w życiu nie udało, który zawsze chciał być w pierwszym szeregu i któremu przecież zawsze czegoś (ściślej – właśnie ideowości i charakteru) do tego brakło, Piszczyk pokazujący dowodnie, że polskiego losu i polskiego bohaterstwa nie można udawać, nie można po prostu „odegrać” tanim kosztem, tylko trzeba je przeżyć naprawdę i umieć zapłacić pełną cenę – ten Piszczyk w antybohaterskim zacierzewieniu naszych szyderców stał się dla nich ucieleśnieniem polskiej postawy wobec życia, społecznej aktywności i bohaterstwa²⁴.

Zatuski „bronii” *Zezowatego szczęścia* przed krytykami, którzy według niego przekraczają ideę Munka. Sam dokonywał nadinterpretacji, która umożliwiła mu przeprowadzenie krytyki postaw szyderców. W kolejnym fragmencie stynnej książki *Siedem polskich grzechów głównych*, pisanym na przełomie lat 60. i 70., Zatuski kategorycznie stwierdzał, że nie wolno ogłupiać ludzi, drwić z historii narodu, kpić z postaw heroicznych, ofiarności, odpowiedzialności, bohaterstwa i woli walki²⁵. O ile można było postawić takie zarzuty, z jego punktu widzenia, *Zezowatemu szczęściu* czy *Eroice*, to w przypadku komedii wojennych lat 60. nie znajdą one zastosowania. Akurat polski los i bohaterstwo komedie wojenne traktowały z wielką powagą.

3.

Komedia wojenna lat 60. (z wyjątkiem *Zwariowanej nocy*) podobnie jak polska szkoła filmowa podejmowała problem polskiej tożsamości. Wychodząc z tego samego punktu, zadając podobne pytania, komedia udzielała zupełnie innych, a przede wszystkim dość jednoznacznych odpowiedzi. U podstaw takiego stanu rzeczy stały w znacznej mierze względy polityczne i ideologiczne, w tym m.in. dyskurs nacjonalistyczny. Lata 60. to przecież czas pisania na nowo polskiej pamięci i tożsamości narodowej. W ówczesnej kulturze popularnej odpowiedzi na pytanie o „bycie Polakiem” unikały kontrowersji, starały się pomijać sprawy nieprzyjemne, stanowiące zdrę w pamięci narodowej. Komplikacje związane z polskim losem musiały ustąpić miejsca wyobrażeniom zawartym w autostereotypach:

Opresje, biedy i poniżenia zwały się na Franusia jakby z zewnątrz, pozostawiały go w dobrym psychicznym zdrowiu, z nie nadwątlonym nigdy morale. Poczucie, że nieszczęście zawinione przez przypadek zniknie niebawem wolą opatrnościowego trafu, od dawna cechowało rodzimą mentalność.

²⁴ Zbigniew Zatuski, *Historiozofowie pokątni i hasło „śmierć frajerom”*, [w:] tegoż, *Siedem polskich...*, s. 221-222.

²⁵ Tenże, *Przeciwko szyderczo-pseudokrytycznemu bzdurzeniu*, [w:] tegoż, *Siedem polskich...*, s. 233 i n.

Kompleks niższości wobec potężniejszej nacji komedia Chmielewskiego przełamująca konfrontując polską fantazję i inteligencję ze stereotypami niemieckiego ograniczenia, angielskiego konserwatyizmu [...], francuskiej retoryki. Widownia wynosiła z filmu przekonanie, że choć tamci – obcy dysponują siłą i techniką, my – Polacy ratujemy się zdrowym rozsądkiem²⁶.

Jak zatem prezentował się wizerunek Polaka zawarty w polskich komediach wojennych lat 60.? Małgorzata Karbowiak wskazywała, że fakt, iż Franek Dolas posiada cechy

typowo polskie, znamienne dla postawy ludowego bohatera urodzonego gdzieś nad Wisłą, radzącego sobie w życiu przede wszystkim dzięki sprytowi, obdarzonego silnym poczuciem humoru i pasją ryzyka nadaje postaci Dolasa wymiar pewnego uogólnienia, czyni zeń postać w jakiś sposób typową²⁷.

W latach 60. mówiono sporo o ludowości komedii wojennych, odnosząc to pojęcie do sfery ideologicznej. Ludowość tych filmów, ich plebejskość, tak naprawdę wyrażała się jednak nie w biografii bohaterów, ale w konstrukcji tekstu. Rację miał Aleksander Jackiewicz, który nawiązując do wypowiedzi reżysera pisał, iż ludowość bohatera filmu jest trochę w stylu przedwojennych filmów z Adolfem Dymszą²⁸. Warto jednak zwrócić uwagę, w jaki sposób Tadeusz Chmielewski zmienił bohatera książki Kazimierza Sławińskiego. Kanonier Adolf Dolas, doktor historii sztuki, który „[z]nał świetnie niemiecki, angielski i francuski, uczył się włoskiego i hiszpańskiego”²⁹, stał się strzelcem Frankiem Dolasem, warszawskim cwaniakiem.

Bohaterami są zarówno żołnierze I Armii, jak i partyzanci. Franek Dolas jest patriotą, który nie zważa na rozmaite podziały. „O jaką Polskę chcesz walczyć?” – pyta sierżant Kiedros z Legii Cudzoziemskiej. Franek nie rozumie tego pytania: „O jaką Polskę? Przecież Polska jest tylko jedna.” Pojawiają się tu refleksy filmów partyzanckich, zwłaszcza *Barw walki* Jerzego Passendorfera, w których tak ważną rolę odgrywało budowanie więzi i jedności narodowej (z drugiej strony, kiedy w filmie realizowanym w roku 1969 słyszymy taki dialog, chcąc nie chcąc nasuwają się skojarzenia z sytuacją pomarcową).

Patriotyzm i tożsamość narodowa potwierdzane są m.in. przez prezentację krajobrazu³⁰. Podróże Franka związane są z egzotyką, ale także z obcością. Kiedy Dolas przemierza Austrię, Jugosławię, Afrykę, Włochy, oglądamy „nie nasze” góry, morza, pustynie. Zbigniew Klaczyński zwrócił uwagę, że film staje się „zbyt ładny w tej części

²⁶ Rafał Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994, s. 146.

²⁷ Małgorzata Karbowiak, „*Jak rozpętałem II wojnę światową*”, „Głos Robotniczy” 1970, nr 90, s. 5.

²⁸ Aleksander Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 291.

²⁹ Kazimierz Sławiński, *Przygody kanoniera Dolasa*, Warszawa 1967, s. 11.

³⁰ Tim Edensor, *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*, [w:] tegoż, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Kraków 2004, passim.

polskiej”, ponieważ udało się pokazać urodę polskiej ziemi³¹. Sam Dolas wprowadza do cudzej przestrzeni odrobinę swojskości, ale nawet jeśli dobrze się bawi, czuje, że nie jest to jego miejsce. Ciągnie go do Polski nie tylko chęć walki z Niemcami. Najważniejsze jest, aby być „wśród swoich”. Nie przypadkiem taki właśnie tytuł nosi ostatnia część tryptyku.

Przestrzeń oswojona, dobrze znana, umożliwia poczucie identyfikacji. Odwołanie do narodu wywołuje skojarzenia z określoną przestrzenią wiejską³². Wiejska sceneria kojarzy się w naturalny sposób z polsnością, z jej kwintesencją. Kiedy w ostatniej części przygód Dolasa styszmy jego pełne zachwytu słowa: „Polska! Najprawdziwsza Polska!”, widzimy zaraz na ekranie Franka biegnącego przez łąki zbóż. Nawet niemiecki mundur nie zmienia poczucia radości z powodu ponownego połączenia się z krajem (ale jest też i drugie znaczenie: z najprawdziwszą Polską kojarzy się nieodległy Lublin; „Polska lubelska”).



Jak rozpętałem drugą wojnę światową, reż. Tadeusz Chmielewski
Na zdjęciu: Marian Kociniak

³¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 17.X.69 r. Na porządku dziennym omówienie II i III części serii pt. „Jak rozpętałem II wojnę światową” (odcinek drugi „Za bronią”, odcinek trzeci „Wśród swoich”) – zrealizowanych przez reż. Tadeusza Chmielewskiego, Archiwum Filmoteki Narodowej (dalej: AFN), sygn. A-344, poz. 472, k. 2.

³² Tim Edensor, *Tożsamość narodowa...*, s. 58 i n.

Charakter narodowy Polaków jest w komediach wojennych opisany jednoznacznie. „Nie nas Polaków brać na zakazy”, mówi Orzeszko. „Polak głodny, to zły.” Z kolei Marusia, stwierdzając, że „Trzeba się urodzić Polakiem, żeby być takim wariatem”, składa mimowolny hołd naszej fantazji. Orzeszko i Dolas potrafią spać w czasie największej zawieruchy. Polak może naciągnąć przepisy, jeśli później odniesie sukces, jest optymistą przekonanym, że nie ma takiej zawieruchy dziejowej, z którą nie potrafiłby dać sobie rady. Polacy stają w obronie swoich. I co najważniejsze, „Chce walczyć z Hitlerem, to na pewno Polak”, uznaje kapitan francuskiego statku w *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*.

W charakterystyce Dolasa dopatrywano się cech przypisywanych Polakom. Franek w ten sposób odróżniał się od postaci należących do innych nacji. O ile w czasie dyskusji nad filmem *Gdzie jest generał...* pojawiły się uwagi, że mamy do czynienia z polskim Szwejkiem³³, to podczas kolaudacji *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* kilka osób mówiło wręcz, że główna postać jest antytezą Szwejka³⁴, ponieważ nieustannie podąża za bronią, szuka walki. Miała to więc być cecha typowo polska. Podczas kolaudacji kolejnych części Wincenty Kraśko, podkreślając walory filmu, fakt, iż udało się zrealizować dobrą komedię, mówi też o szczególnej satysfakcji dla polskiego widza,

bo tam są wydobyte cechy nie tylko polskiego cwaniaczka, ale przedstawiciele innych narodów, Francuzów, Anglików i mamy satysfakcję, że ten nasz cwaniaczek nie unika wojny, że jest człowiekiem działającym [...] ³⁵.

Gdy dokładnie przyjrzymy się wszystkim przygodom Franka Dolasa, okaże się, że tylko w polskim wojsku, polskiej partyzantce (jak można się domyślać – Armii Ludowej), miał okazję walczyć z Niemcami. Anglicy czy Francuzi zajmują się różnymi, mało ważnymi sprawami.

Franek jest warszawskim cwaniakiem, to „swój chłopt”, żyje chwilą, bez wielkich planów, bez patosu. Według Rafała Marszałka film odpowiada na pytanie, dlaczego udało się nam przetrwać wojnę:

³³ Postawa i mentalność Orzeszki budziła pewne wątpliwości. Podczas posiedzenia komisji kolaudacyjnej Jan Zbigniew Pastuszko mówił: „Obawiam się, że takie ustawienie postaci bohatera może przyczynić się do pogłębienia kompleksów, bo to jest Szweik, ale jeszcze pogłębiony, a to jest niestuszne”. Także inni dyskutanci podkreślali, że przedstawienie Polaka może wzbudzić u widza niewłaściwe emocje: „[...] jak Polak, to idiota”, denerwował się minister kultury i sztuki Tadeusz Galiński, który wcześniej mówił, iż „film ma za zadanie rozładowywanie kompleksów, a nie jeszcze ich pogłębianie”. *Protokół z kolaudacji filmu pt. „Gdzie jest generał?”, 27.VII.1963 r., AFN, sygn. A-216, poz. 3, k. 8-10. Por. np. Janusz Skwara, „Giuseppe w Warszawie”....*

³⁴ Podobieństwom tym zaprzeczał także Tadeusz Chmielewski. Zob. Jan Olszewski, *Długa droga Franka Dolasa. O nowym filmie Tadeusza Chmielewskiego*, „Film” 1968, nr 50-51, s. 14.

³⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 17.X.69 r...*, k. 7.

Tytuł filmu Chmielewskiego przyciąga właśnie również jako zapowiedź sytuacji wolnej od patosu, spoufalonej z historią, utożsamiającej makrokosmos z Frankowo-Dolasowym mikrokosmosem. I to się liczy, to przybliża się do potocznej świadomości współczesnej, która już nic wspólnego nie ma z duchem czasów Artura Grottera³⁶.

W filmie nieustannie widzimy praktycyzm Franka. Dolas wie – albo wydaje mu się, że wie – jak powinien postąpić w danej sytuacji, aby wyjść na swoje. Czasem jednak jakby twórcy przestraszyli się tego dwuznacznego charakteru bohatera i wówczas w jego działaniach pojawia się heroizm.

W innych wypowiedziach ta dwuznaczność postrzegana jest jako zarzut wobec filmu i konstrukcji głównego bohatera. Zdecydowany odpór filmowi Chmielewskiego daje recenzentka „Żołnierza Wolności”, a więc pisma wydawanego przez armię, drugiego obok „Trybuny Ludu” oficjalnego głosu władzy:

Spyt, cwaniactwo, tuł szczęścia, cechy niezawodnie sprawdzające się w komedii potraktowanej uniwersalnie, w tym przypadku, umieszczone w określonym kontekście społeczno-politycznym, nie mogły dać przekonywającego wizerunku żołnierza-patrioty, który to wizerunek nie sprowadza się do skądinąd sympatycznych cech cwaniaka i obieżyświata. Oczywiście cwaniactwo Franka Dolasa nie obrazi niczyich uczuć patriotycznych, jednak chodzi o to, że jego cechy charakteru, jego postawa nie mają w sumie pewnego, mocnego punktu odniesienia do realiów tamtych lat³⁷.

Można by rzec, że to spóźniona próba nawiązania do poetyki Zbigniewa Żafuskiego. Halina Szypulska pisała dalej, że Dolas wplątywany jest mimo woli w różne wydarzenia wojenne, radzi sobie z nimi dzięki sprytowi i fantazji, nie może być więc mowy o uogólnieniu polskiego losu, „bo wojak mimo woli i żołnierz-tułacz to jednak nie to samo”. Warto wszakże zauważyć, że mamy tu do czynienia z nawiązaniem do innej tradycji. Franek Dolas to nie żołnierz-tułacz, ale raczej żołnierz-chwał, sowi-zdrzał, samochwał³⁸. W postaci Franka dostrzegano jednak przede wszystkim tradycję polskiego żołnierza, który chciał się bić zawsze i wszędzie, nawet jeśli czasem los mu nie sprzyjał.

³⁶ Rafał Marszałek, *Tramwajem do Tobruku*, „Współczesność” 1970, nr 10, s. 12.

³⁷ Halina Szypulska, *Wojak mimo woli*, „Żołnierz Wolności” 1970, nr 86, s. 5. Por. też Jacek Fuksiewicz, *Sen trzynastoletka o drace*, „Kultura” 1970, nr 17, s. 10.

³⁸ Dolas miał zresztą poprzedników. Por. Jerzy Peltz, *Z humorem w plecaku*, „Film” 1970, nr 15, s. 4. Czy aż tak daleko Dolasowi do ogniomistrza Kalenia? Krzysztof Kornacki tak pisał o bohaterze filmu Ewy i Czesława Petelskich: „To jeden z »samych swoich«, wojak o plebejskim rodowodzie, łączący ludową witalność, tężyzną fizyczną, jurność [...], specyficzne poczucie humoru, zamiłowanie do uciech życia, spryt, dzięki któremu ratuje skórę w najbardziej dramatycznych okolicznościach” (zaznaczając również, że w postaci Kalenia odnajdziemy i Dyla Sowizdrzała, i Kmicica). Oczywiście, postaciom tym przypisano inne funkcje, Kaleń musiał być jeszcze bohaterem tragicznym. Krzysztof Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, [w:] *Autorzy polskiego kina*, t. 2, red. Grażyna Stachówna i Bogusław Zmudziński, Kraków 2007, s. 54.

4.

Tytułowy Giuseppe z filmu Stanisława Lenartowicza nie znalazł się w Warszawie przypadkiem. Rafał Marszałek zwracał uwagę, że autorzy filmu

po to wprowadzają uciekiniera z włoskiej armii w obręb warszawskiej rzeczywistości okupacyjnej, żeby wzbogacić komediową konwencję efektem obcości. Ów „efekt obcości” okazuje się jednak w istocie dokładną repetycją stereotypu „Włoch w oczach Polaka”³⁹.

W *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Anglicy są flegmatyczni, Włosi oglądają się za kobietami, Francuzi myślą o kuchni, Arabowie hałaśliwi – dzięki stereotypowi rzeczywistość staje się oswojona, łatwa do zrozumienia i zaakceptowania przez widza. Dlatego też komedie wojenne chętnie sięgały do stereotypów i autostereotypów, będących źródłem wielu gagów. Ważną rolę pełniło podkreślanie swojej odrębności wobec Innych, a także ich osvajanie, bądź przez ukazanie cech pozytywnych lub niegroźnych, bądź przez ośmieszenie. W tym drugim przypadku chodziło oczywiście o Niemców.

Inny nie zawsze musiał być wrogiem, natomiast Wróg zawsze był Innym. Należało najpierw rozstrzygnąć, kto należy do Swoich, kto zdecydowanie stoi po stronie Obcych. Czasem bowiem pozornie „obcy” okazuje się swój. Murzyn Jumbo z *Cafe „Pod minogą”* nie gardzi „regularną zakąską”, całkiem jak „legalny warszawiak”. Giuseppe, przyznając, że „Hitler kaput” i „Mussolini kaput”, już na samym początku potraktowany jest jako swój chłopak, na którego patrzy się z uśmiechem, ale bez niechęci. W pewnym momencie Maria nazywa go po prostu Józką. Budzący uśmiech stereotyp Włocha nie ośmiesza tej nacji w oczach widza w takim stopniu, jak dotyczy to Niemców. „Komizm wojennych komedii czerpie swe soki z okrutnego realizmu wojny, z tego, że ośmieszony bywa gestapowiec, a nie flegmatyczny Anglik czy wręcz poczciwy Włoch”⁴⁰. W świecie pogodnego humoru Niemcy są bowiem obcy⁴¹.

Obecny jeszcze w pierwszej wersji *Zakazanych piosenek* wizerunek Niemca, oparty na przedwojennym stereotypie „głupiego Michela”, którego łatwo oszukać i ośmieszyć, kłócił się z obrazem hitlerowskiego zbrodniarza, oprawcy i mordercy, który zaczął się wówczas kształtować wraz z wizerunkiem okupacji pełnej bolesnych przeżyć i cierpień narodu.

³⁹ Rafał Marszałek, *Polska wojna w obcym filmie*, Warszawa 1976, s. 93-94.

⁴⁰ Jerzy Peltz, *Z humorem...* s. 4.

⁴¹ Zbigniew Klaczyński, *Odnaleziona komedia*, „Trybuna Ludu” 1964, nr 5, s. 4.

Obraz rządów „głupiego szkopa”, przeniesiony do filmu z upowszechnianych w czasie okupacji karykatur i ośmieszających wroga anegdot, nie przylegał do psychologicznych portretów zbrodniarzy hitlerowskich, których procesy toczyły się wówczas przed europejskimi i polskimi trybunałami [...]⁴².

Zakazane piosenki przedstawiały butnego i żądnego władzy hitlerowca, ale szyderstwo osłabiało ten wizerunek. Filmowi zarzucono więc, że nie oddaje całej grozy okupacji, co więcej, staje się w ten sposób swoistego rodzaju usprawiedliwieniem dla Niemców. Ówczesny stosunek do hitlerowców wykluczał śmiech, ponieważ widział w Niemcach obraz zbyt ponury i przerażający. Druga wersja *Zakazanych piosenek* prezentowała już obraz Niemca jako mordercy.

W latach 60., które stały pod znakiem propagandy antygermańskiej⁴³, portret Niemców nie pozostawiał w zasadzie wątpliwości. Byli zagrożeniem, wobec którego trzeba było zachowywać nieustanną czujność, śmiertelnym wrogiem, którego należało się lękać. Obraz ten, zgodny z potocznym wyobrażeniem, służył ponadto legitymizacji władzy, która stała na straży kraju i społeczeństwa. Do tego przekazu dołączyły także liczne filmy, poczynając od *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda. Paradoks lat 60. polegał m.in. na tym, że w ówczesnych filmach można zaobserwować nawiązania do wizerunków Niemców zarówno z pierwszej, jak i drugiej wersji *Zakazanych piosenek*.

Zacznijmy jednak od zrealizowanego pod koniec poprzedniej dekady *Cafe „Pod minogą”*. Walka z Niemcami, czy w ogóle kontakt z nimi, wynika z chęci zdobycia pieniędzy ukrytych w kasetce czy po prostu z woli przetrwania. Dopiero pod koniec pojawiają się elementy patriotyczne. Wojna jest tak naprawdę jedynie utrudnieniem codziennej egzystencji, natomiast trudno uznać ją za zagrożenie. Broń u Niemców kupuje się hurtowo. Szmaja Piskorszczak robi sobie żarty z nalatów policji. Nikt nie ma wątpliwości, że Hitlera szlag trafi. Niemcy są źli, nieokrzesani, opryskliwi, ale głupi, nieustannie ośmieszani. Bohaterowie wychodzą cało z łapanki (zachowanie niemieckiego żołnierza jest wręcz farsowe), a zatrzymany wówczas redaktor Podgórski wkrótce później ucieka z transportu i zostaje bezpiecznie odtransportowany do Warszawy. Kiedy zostaje aresztowany Jumbo i spodziewamy się najgorszego, Niemcy proponują mu występy w kabarecie. Sceny te przypominają bardziej obrazki obyczajowo-kabaretowe niż rzeczywisty wizerunek okupacji. Czy można bać się tytułowego generała w filmie Chmielewskiego? Czy budzą zgrozę Niemcy w *Jak rozpętałem...* bądź w *Giuseppe...*? Nie wspominając już o kabaretowych wręcz postaciach z *Cafe „Pod minogą”*, bliskich bohaterom *Być albo nie być*.

⁴² Alina Madej, *Szkopskie lata na filmowym ekranie...*, s. 124.

⁴³ Por. Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 304-305.

Zadawano wszakże pytanie, na ile komediowość może ingerować w istniejące w społecznej świadomości wyobrażenie wojny? Janusz Gazda w 1964 roku, po *Giuseppe w Warszawie*, pisał, że wbrew obawom widzowie rozumieją konwencję i nikt na tej podstawie nie będzie sobie wyrabiał zdania o okupacji⁴⁴. Tymczasem w czasie dyskusji kolaudacyjnej *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, która miała miejsce pięć lat później, Andrzej Walatek obawiał się, czy zbyt łagodne pokazywanie obozu jenieckiego będzie do zaakceptowania dla ludzi, którzy siedzieli w obozie. Mówił, że Niemcy byli przecież zdecydowanie bardziej twardzi i takie zachowania, jak w filmie, były niemożliwe⁴⁵. Wincenty Kraśko sugerował, że może jednak warto dodać kilka „groźnych” scen⁴⁶. Można tu zauważyć bardzo podobny mechanizm jak w przypadku *Zakazanych piosenek* (zresztą, w drugiej połowie lat 60. co rusz pojawiały się postulaty, aby w zdecydowany sposób ukazywać okrucieństwo niemieckich zbrodniarzy i podkreślać ich odpowiedzialność za wybuch wojny). W odpowiedzi Tadeusz Chmielewski podkreślił także komediowość filmu i że trudno jest zrobić komedię rozgrywaną się za drutami. Reżyser miał jednak świadomość, że „nasze odczucia w stosunku do historii są silniejsze od nas i na to nic nie będę mógł poradzić. Takie są nasze dzieje i przez lata ukształtował się nasz stosunek do minionych czasów”⁴⁷.

Kreśląc obraz Niemca, komedie wojenne wracają do wizerunku ukształtowanego w kulturze polskiej, tego samego, który poddano krytyce w pierwszej wersji *Zakazanych piosenek*. Obraz ten nie był jednak całkowicie jednoznaczny. Wystarczy choćby przyrzeć się scenie, kiedy Staszek w włoskim mundurze zostaje zatrzymany przez Niemców (Włosi akurat zmieniają front, więc zmienia się także relacja Niemców i Włochów). Jest przesłuchiwany przez niemieckiego kapitana, który grozi mu rozstrzelaniem za utratę broni i dezercję. Ponieważ rzekomy Włoch nie rozumie po niemiecku, inny Niemiec tłumaczy wszystko na włoski. Tymczasem Staszek oskarża go, że to wcale nie jest włoski, ponieważ on nic z tego nie rozumie. Kapitan oskarża swojego podwładnego, że ten oszukiwał go, aby uniknąć skierowania na front. Następnie Staszek, mieszając polski z niemieckim, zaczyna swoją perorę, ale kapitan oskarża go o utratę broni. Chętnie sam by wykonał na nim wyrok, ale w tym momencie orientuje się, że jego broń także zniknęła. W tym krótkim fragmencie, jak również w jednym z końcowych, kiedy żołnierze niemieccy stają przed dowódcą,

⁴⁴ Janusz Gazda, „Giuseppe w Warszawie”..., s. 16.

⁴⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15.X.69 r. Na porządku dziennym: omówienie pierwszej części pt. „Ucieczka” filmu trzyczęściowego pt. „Jak rozpętałem II wojnę światową” – zrealizowanego przez reż. Tadeusza Chmielewskiego, AFN, sygn. A-344, poz. 471, k. 3.

⁴⁶ Tamże, k. 6.

⁴⁷ Tamże.

ukazane są dwie sprzeczne cechy Niemców. Z jednej strony widzimy ich bezwzględność i okrucieństwo, są gotowi skazywać na śmierć zarówno wrogów, jak i swoich. Cechy te zostają jednak zaraz ośmieszone. Niemiec pokazany jest jako ktoś, kogo łatwo oszukać.



Jak rozpętałem drugą wojnę światową, reż. Tadeusz Chmielewski
Na zdjęciu: Emil Karewicz, Marian Kociniak

Mamy tu też do czynienia z ośmieszeniem Obcego jako tego, który nie rozumie naszej mowy. Widać to w przywoływanym wcześniej fragmencie *Giuseppe w Warszawie*, jak i w pamiętnej scenie z *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, w której Franek Dolas przesłuchiwany przez niemieckiego oficera przedstawia się: „Grzegorz Brzęczyszczkiewicz, Chrzęszczyzewoszyce, powiat Łękołody”, doprowadzając go tym samym do pasji. Natomiast nasi doskonale sobie z językami radzą. Marusia i Wacław Orzeszko porozumiewają się ze sobą bez problemu, mimo że ona mówi po rosyjsku, a on po polsku. Radzi sobie Staszek, udając znajomość języka włoskiego na tyle dobrze, że bez trudu nabiera niemieckich żołnierzy. Nie mówiąc już o Franku Dolasie, który – niezależnie, czy chodzi o język francuski, niemiecki, angielski, włoski, zawsze wyjdzie na swoje. Zresztą, od czego ma rękę...

Czymś oczywistym był z kolei pozytywny wizerunek Rosjan. Mniej oczywisty był sposób jego ukazania⁴⁸. Dzięki różnym zabiegom starano się oswoić Innego, Obcego, i pokazać go jako „Bliskiego Innego”. Chodziło o to, żeby uczynić zadość politycznym oraz ideologicznym zobowiązaniom, a jednocześnie przedstawić widzom propozy-

⁴⁸ Piszę o tym szerzej w przedostatnim rozdziale.

cję, która byłaby w stanie wpisać się w społeczne wyobrażenia i pamięć. Starano się zatem przedstawiać przyjaźń polsko-radziecką w wymiarze nie tylko oficjalnym, zbiorowym, ale przede wszystkim indywidualnym. Chętnie zatem sięgano do opowieści frontowych, ukazując zwłaszcza przyjaźń między szeregowymi żołnierzami, co pozwalało w pewnej mierze uniknąć podejmowania trudnych tematów politycznych. Specyficzną odmianą tego wątku były historie miłosne, obecne w kinie militarnym (*Czterej pancerni i pies*), melodramacie (*Przerwany lot* Leonarda Buczkowskiego, 1964) czy właśnie komedii.

Uczestnicy komisji kolaudacyjnej i krytycy chwalili *Gdzie jest generał...* m.in. za ukazanie przyjaźni polsko-radzieckiej⁴⁹. Ryszardowi Koniczkowi podobał się „aspekt stosunków panujących pomiędzy tymi wojskami, to jest stosunek trochę knajacki, ale on mości dobrą drogę, bo brakowało nam tego typu filmu, któryby w taki sposób podchodził do tych spraw”⁵⁰. Podkreślił to także Jerzy Putrament, wskazując na „trudną płaszczyznę stosunków polsko-radzieckich” oraz podkreślając, że „reżyser potrafił to wszystko pokazać bez fałszu do końca”⁵¹.

Warto jednak zauważyć, że w dyskusji na temat filmu Chmielewskiego pojawiła się również sprawa, która niejednokrotnie powracała w czasie kolaudacji filmów poświęconych II wojnie światowej: braku równowagi między wyobrazeniami Polaków i Rosjan na niekorzyść tych pierwszych⁵². Kiedy jednak uważnie przyjrzymy się filmowi, dostrzeżemy, że zastrzeżenia dyskutantów świadczyły raczej o ich zachowawczości. To raczej wojna płci, próba zrealizowania specyficznej odmiany *sophisticated comedy* (połączonej z przyjaźnią polsko-radziecką), choć w bardzo polskim wymiarze. To przecież Orzeszko okazuje się ostatecznie postacią dominującą, pokonuje wroga i zdobywa piękną dziewczynę. Wszystko to potwierdza raczej bardzo pozytywny wizerunek Polaka: „Czerwonoarmistka Marusia zakocha się w Orzeszce, uznając w nim męczyznę i – za jednym zamachem – dowartościowując jego przynależność narodową”⁵³.

⁴⁹ Zob. np. Stanisław Janicki, *Orzeszko idzie na wojnę*, „Film” 1964, nr 1, s. 4.

⁵⁰ *Protokół z kolaudacji filmu pt. „Gdzie jest generał?”...*, k. 6.

⁵¹ Tamże, k. 7.

⁵² Piotr Zwierzchowski, *Obraz Rosjan w kinie PRL*, [w:] *W objęciach Wielkiego Brata. Sowietci w Polsce 1944-1993*, red. Sławomir Stępień, Konrad Rokicki, Warszawa 2009, s. 288-289.

⁵³ Iwona Rammel, *„Dobranoc, ojczyzno kochana...”*, s. 77. Zakończenie *Gdzie jest generał...* i *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* jest bardzo podobne. Chłopak i dziewczyna mogą połączyć się w początku dopiero wówczas, kiedy następuje zwycięstwo i wyzwolenie. Mamy tu do czynienia z ciekawym obrazem kobiecości, która nie istnieje poza „sprawami publicznymi”. Por. Iwona Kurz, *Twarze w tłumie...*, s. 139.

5.

Komedia wojenna lat 60. była pełna sprzeczności. Wychodziła od pytań i sytuacji wcale nie tak różnych od opisywanych przez polską szkołę filmową, udzielała jednak zupełnie innych odpowiedzi. Czy działo się tak tylko ze względu na charakter politycznych i ideologicznych potrzeb władzy, która swój stosunek do kina polskiego drugiej połowy lat 50. wyraziła tak jasno w *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 roku? Nie ulega wątpliwości, że zawarte w komediach wojennych wizje świata, wojny i polskiego w niej udziału odpowiadały potrzebom propagandowym, wpisując się w rozmaite konteksty lat 60. Odpowiadały jednak także społecznym wyobrażeniom, a niewątpliwa do dziś popularność tych komedii świadczy o tym, że reprezentują wartości przekraczające jedynie doraźny wymiar polityki kulturalnej tamtej dekady. Oglądane dzisiaj są zabawne, ale podobają się również dlatego, że prezentują widzenie świata i obraz Polaków doskonale znane i oswojone, także dzięki stereotypom i autostereotypom. Nie wymagają od widza bolesnej wiwisekcji polskich dziejów i zmierzenia się z mitami narodowymi. Komediowość gwarantowała atrakcyjność przekazu (wbrew opiniom części krytyki, publiczność bez wahania zaakceptowała te filmy), możliwość przeniesienia dyskursu na inny poziom, była też sygnałem dla widza. Co nie było bez znaczenia, niosła ze sobą konieczność happy endu⁵⁴. W gruncie rzeczy jednak polskie komedie wojenne były filmami dosyć poważnymi. Chodzi o to, że nie pozwalano być im po prostu komediami⁵⁵. Zdecydowały o tym zarówno miejsce wojny w polskiej pamięci narodowej, jak i konteksty towarzyszące realizacji i odbiorowi tych filmów.

⁵⁴ W *Giuseppe w Warszawie* ostatnie ujęcia są mimo wszystko dwuznaczne: czy Giuseppe wrócił do domu, czy tak jak poprzednio znalazł się tam w sennym marzeniu?

⁵⁵ „Ta zabawa ma jednak czemuś służyć”, pisał Jerzy Peltz o *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, zarzucając Chmielewskiemu, choć nie wyrażając tego wprost, brak odwołań do tradycji munkowskiej, do zderzenia śmiechu z tragedią. Jerzy Peltz, *Z humorem...*, s. 4. Czasem traktowano komedie aż nadto poważnie. Jak już wspominałem, podczas kolaudacji *Jak rozpętałem II wojnę światową* Wincenty Kraśko zaproponował, aby wrócić do tytułu *Przygody kanoniera Dolasa*: „Jeżeli chodzi o tytuł, który mówi o rozpoczęciu II wojny światowej, to jest niewątpliwe kto przyczynił się do tego szaleństwa, ale nie wiem, czy powinniśmy postugiwać się takimi sformułowaniami, bo to nasi wrogowie mogliby potraktować jako sugestię, że Polacy przyznają się do swojej winy, a po co są nam potrzebne takie rzeczy. Taki argument może brzmieć groźnie [...]”. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15.X.69 r...*, k. 9.

■

Zagłada Żydów i martyrologia Polaków. o *Wniebowstąpieniu* Jana Rybkowskiego

1.

Są słowa, które w tłumaczeniu na inny język znaczą to samo, ale znaczą mniej; suma doświadczeń narodów nie jest równa. Żaden naród nie ma tylu synonimów cierpienia, co Żydzi. Księgi Hioba nie napisał ani Francuz, ani nawet Rosjanin. Wszyscy wiedzą, że to, co zrobili Niemcy podczas drugiej wojny światowej, nie ma odpowiedników w dziejach, a jednak mieściło się w starym słownictwie Żydów¹.

Refleksja nad istotą Zagłady, próba ogarnięcia tego, co niepojęte, a zarazem przekonanie, że cierpienie Żydów było czymś wyjątkowym, leżały u podstaw powojennej twórczości Adolfa Rudnickiego, należącego, obok Tadeusza Borowskiego i Zofii Nałkowskiej, do najwybitniejszych kronikarzy „epoki pieców”, jak zatytułował cykl swoich opowiadań. Jedno z nich, napisane tuż po wojnie *Wniebowstąpienie*, przedstawia historię Raisy Wołkowej i Sebastiana Goldsteina, młodego żydowskiego małżeństwa, które po wyjeździe ze Lwowa ukrywa się najpierw w Otwocku, następnie w Warszawie. Mężczyzna coraz gorzej znosi stan zamknięcia, zaczyna popadać w obłąd. Kiedy choroba męża narasta, Raisa bezskutecznie szuka pomocy. W końcu Bukin, Żyd ukrywający się w tym samym mieszkaniu, od dawna zakochany w Raisie, namawia ją, aby otrują męża, ponieważ stanowi on zagrożenie dla wszystkich. Znajdująca się u kresu sił dziewczyna decyduje się na ten krok, ale w ostatniej chwili wycofuje się. Sebastian zostanie zastrzelony jakiś czas później, Raisa zginie podczas powstania warszawskiego.

W 1968 roku *Wniebowstąpienie* przeniósł na ekran Jan Rybkowski². Kwestie fundamentalne dla powojennej twórczości pisarza, obecne również we *Wniebowstą-*

¹ Adolf Rudnicki, *Wniebowstąpienie*, [w:] tegoż, *Ucieczka z Jasnej Polany*, Warszawa 1949, s. 102.

² Do *Wniebowstąpienia* przymierzał się wcześniej Stanisław Jędryka, miał już nawet zgodę Rudnickiego, ale nie dostał pozwolenia na realizację filmu. *Do góry nogami. O Śląsku, serialach i młodych aktorach rozmowa ze Stanisławem Jędryką*, rozm. Alicja Iskierko, „Ekran” 1982, nr 9, s. 13.

pieniu: Holocaust, późniejsze losy Żydów, doświadczenie wojny i jej wpływ na świat wartości, miłość, okrucieństwo Niemców, stosunek Polaków do Żydów, pojawiają się także – w różnym stopniu – w filmowej adaptacji. Dlatego też pisząc o filmie Rybkowskiego, nie sposób abstrahować od interpretacji opowiadania Rudnickiego, zwłaszcza że utwór ten doskonale wpisuje się w całość twórczości autora *Niekochanej*. Pamiętając o wspólnych przestrzeniach interpretacyjnych, będę jednak przede wszystkim starał się pokazać, jakie nowe sensory zostały wpisane w filmową wersję *Wniebowstąpienia*.

Film ten stanowi ciekawy przykład wpływu wydarzeń politycznych końca lat 60. XX wieku na wizję niedawnej przeszłości, zresztą bliską przekonaniom wielu Polaków. W połowie dekady było już jasne, że próba legitymizacji władzy oparta na tradycji rewolucyjnej nie ma szansy na powodzenie. Społeczeństwo miało więc stać się tradycją narodową, odgrywającą również zasadniczą rolę w konstruowaniu polskiej pamięci o II wojnie światowej. W setkach tekstów i wystąpień podkreślano unikalność polskiego doświadczenia: spośród wszystkich narodów biorących udział w II wojnie światowej to Polacy najdzielniej walczyli i najbardziej cierpieli. Taki obraz Polaka stał się wówczas elementem budowania tożsamości narodowej.

Ów specyficzny polski mesjanizm był najważniejszą przyczyną polonizacji Zagłady Żydów, traktowania Holocaustu jako części polskiego doświadczenia i dziedzictwa³. Idea polskości nie dopuszczała równouprawnienia, nie mówiąc już o przewadze, ofiary żydowskiej. Nic dziwnego, że niechętnie przyjmowano kłócące się z tym autostereotypem poglądy o wyjątkowości cierpienia Żydów. Z nacjonalistyczną ideologią związane były też kwestie antysemickie, wykorzystywane również w wewnętrznej walce partyjnej. Dotyczyło to nie tylko grupy skupionej wokół generała Mieczysława Moczara. Sygnały o „żydowskim zagrożeniu” pochodziły przecież od samego Władysława Gomułki (aczkolwiek można założyć, że w jego przypadku chodziło bardziej o retorykę polityczną niż rzeczywisty antysemityzm)⁴.

Biorąc pod uwagę liczbę rozmaitych publikacji z lat 1968-1969 poświęconych walce i zagładzie Żydów, można by uznać, że to jeden z najlepiej wówczas opracowanych tematów dotyczących II wojny światowej. Rzecz w tym, że

Holokaust był najczęściej tematem wywoławczym, przy którego okazji przedstawiano zbrodnie okupanta, przywoływano chwalebne karty polskiego ruchu oporu, a wreszcie atakowano przeciwników

³ Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, rozdz. „»Jest to jednakże nacjonalizm postępowy...« (1957-1979), zwłaszcza 325 i n. Zob. też Renata Kobylarz, *Walka o pamięć. Polityczne aspekty obchodów rocznicy powstania w getcie warszawskim 1944-1989*, Warszawa 2009, rozdz. „Pamięć pohańbiona (1968-1969)”.

⁴ Por. Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm...*, s. 335.

politycznych. W licznych wydawnictwach, od publikacji naukowych i encyklopedycznych, przez podręczniki historii, aż po literaturę piękną, przemilczano istotę Zagłady, eksponując wątki poboczne, głównie pomoc udzieloną Żydom przez Polaków⁵.

Nie inaczej stało się z filmową wersją *Wniebowstąpienia*. Kolejne warianty scenariusza i scenopisu, wypowiedzi, które padły w czasie dwóch posiedzeń komisji kolaudacyjnych oraz ostateczny kształt filmu pozwalają zorientować się, jak długą drogę przeszedł projekt Adolfa Rudnickiego i Jana Rybkowskiego. Początkowe wersje *Wniebowstąpienia* wiernie oddają sens i strukturę opowiadania, nie tylko jego literę, ale i ducha. Późniejsze zmiany, dokonywane zarówno w scenariuszu, jak i – m.in. pod wpływem uwag kolaudantów – w gotowym już filmie, służyły innemu rozłożeniu akcentów: nacisk został położony nie na Zagładę Żydów, ale na martyrologię Polaków, ich gotowość niesienia pomocy Żydom nawet za cenę życia oraz odpowiedzialność Niemców za II wojnę światową i popełnione zło.

2.

Rok 1968 przyniósł sporo zmian w polskiej kinematografii. Część z nich była związana z wydarzeniami marcowymi oraz ich konsekwencjami, ale problemy zaczęły się już wcześniej. Nienajlepsza sytuacja kina, także w wymiarze instytucjonalnym, organizacyjnym oraz ekonomicznym, posłużyła do rozgrywek politycznych i personalnych. Po 19 czerwca 1967 roku, kiedy Władysław Gomułka wygłosił pamiętne przemówienie na VI Kongresie Związków Zawodowych, oskarżając mniejszość żydowską o nielojalność wobec ludowej ojczyzny, w organizacjach partyjnych przeprowadzano rozmowy z ich członkami. Poddać się temu musieli także filmowcy. Jan Rybkowski uchylił się od rozmów z Komitetem Dzielnicowym Warszawa-Mokotów, co zostało bardzo źle przyjęte⁶. W dodatku, jak pisze Jerzy Eisler, w związku z konfliktem na Bliskim Wschodzie w materiałach MSW znalazły się informacje, zgodnie z którymi przeciw polityce władz PRL – natomiast popierając politykę Izraela – wypowiadali się Jan Rybkowski, Jan Gerhard, Helena Lemańska, Władysław Forbert, Aleksander Ford (ta ostatnia trójka wkrótce wyjedzie z Polski)⁷.

19 marca 1968 roku w czasie spotkania z warszawskim aktywem partyjnym Władysław Gomułka zaatakował inteligencję, zwłaszcza pochodzenia żydowskiego, wskazując jednocześnie na partię jako dbającą o silne państwo i narodowy charakter

⁵ Renata Kobylarz, *Walka o pamięć...*, s. 176-177.

⁶ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wydanie II, uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 2009, s. 226.

⁷ Jerzy Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 105.

kultury. Organizacje partyjne działające w środowisku filmowym poparty politykę Gomułki. W rezolucjach, m.in. POP PZPR przy Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych oraz Naczelnego Zarządu Kinematografii, potępiano „ośrodki reakcyjne i syjonistyczne, sprzężone z centrami dyspozycyjnymi wrogich Polsce Ludowej ugrupowań światowego imperializmu”, krytykowano kinematografię za uleganie zachodnim wpływom, protestowano przeciw „swobodnej grze klik i koteryjek”, żądano poprawy modelu organizacyjnego polskiej kinematografii, jak również produkcji filmów, „które afirmują nasze postępowe tradycje walki narodowo-wyzwoleńczej i trudną, lecz piękną prawdę dnia dzisiejszego”⁸. Z kolei 23 maja 1968 roku, podczas obrad Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki zebrani negatywnie ocenili

obrazy filmowe, które przekreślają i lekceważą najbardziej dojrzałe i cenne cechy naszego narodu – patriotyzm, odwagę, zdolność do poświęceń.

Ostrej krytyce poddano też swoisty kompleks niższości polskich twórców wobec modnych prądów zachodnich szerzących świadomość okrucieństwa historii, poczucie zagrożenia⁹.

W licznych tekstach prasowych wskazywano na winnych takiej sytuacji. Pisało o „bogach” polskiego kina, m.in. o Aleksandrze Fordzie, Wandzie Jakubowskiej, Jerzym Bossaku i Ludwiku Hagerze. Wszyscy zostali oskarżeni o uleganie obcym wpływom i niszczenie rodzimej kinematografii. Do grupy tej zaliczono również Jana Rybkowskiego. Przyczyną kłopotów reżysera stał się m.in. film *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* (1967, premiera 1 marca 1968), opowiadający o związkach cudzoziemskich robotników z Niemkami. Fakt, iż powstał w koprodukcji z zachodniemieckim producentem, stał się jednym z pretekstów służących atakowi na Rybkowskiego, którego oskarżano, że fałszuje obraz okupacji, wybiela hitlerowców i obraża naród polski¹⁰, a sam film nazwano „antysocjalistycznym i antynarodowym”¹¹.

⁸ Rezolucja POP PZPR Naczelnego Zarządu Kinematografii, „Film” 1968, nr 15, s. 2.

⁹ Sytuacja w polskiej kinematografii. Związkowe forum pracowników kultury i sztuki, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 23, s. 15.

¹⁰ Alina Madej, „Wszystko odbyło się nagle i przerażająco zwyczajnie...”, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994. Rybkowskiemu zarzucano godzenie w polskie interesy narodowe nie tylko w *Rassenschande* i *Wniebowstąpieniu*. Zapytany na początku 1969 roku o polskie kino, pułkownik Zbigniew Załuski odpowiadał, że reżyserzy nie potrafili spojrzeć ponad własną wyobraźnię, zastanowić się nad społecznym rezonansem realizowanych przez siebie filmów. Jako przykład, choć nie wymieniając tytułu, podawał *Dziś w nocy umrze miasto*, dodając, że film ten został wykorzystany przeciw „nam”. Rybkowski musiał zatem tłumaczyć się ze swojego dzieła, mimo że początkowo spotkało się ono z bardzo życzliwym przyjęciem. *Film wojenny na zakręcie*, rozmowa z płk. Zbigniewem Załuskim, rozmawiał Konrad Eberhardt, „Ekran” 1969, nr 5, s. 9.

¹¹ Lech Pijanowski, *Film polski – wiosna 68. Oceny, propozycje, perspektywy*, „Kino” 1968, nr 5, s. VII.

Kulminacja kłopotów reżysera nastąpiła tuż po Marcu. 30 kwietnia 1968 roku odbyło się zwołane w trybie przyspieszonym zebranie sprawozdawczo-wyborcze Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych, której pierwszym sekretarzem był wówczas właśnie Rybkowski. Jednym z punktów zebrania była ocena koprodukcji z krajami zachodnimi, w tym oczywiście z kinematografią RFN. Uznano, że takie filmy, jak *Ósmy dzień tygodnia* (1958, premiera 1983) Aleksandra Forda oraz *Kiedy miłość była zbrodnią* Rybkowskiego były pozycjami „błędnymi politycznie”, natomiast z realizacji filmu o Korczaku „na szczęście” zrezygnowano. Zaatakowano zwłaszcza zespoły Studio, któremu przewodził Aleksander Ford, oraz Rytm, na czele którego stał Jan Rybkowski. Podczas tego zebrania Wanda Jakubowska, Jan Rybkowski, Czesław Petelski i Jerzy Kawalerowicz, złożyli samokrytykę. Aleksander Ford nie uznał swojej winy i został usunięty z PZPR, a Rybkowski otrzymał naganę z ostrzeżeniem. Związane to było przede wszystkim z błędami, które miał popełnić przy realizacji *Kiedy miłość była zbrodnią*¹².

Warto o tym wszystkim pamiętać, aby uświadomić sobie presję, którą odczuwał Rybkowski podczas prac nad *Wniebowstąpieniem*. Jak napisał Edward Zajiček, który był przy tym filmie kierownikiem produkcji,

Rybkowski robił ten film w atmosferze antysyjonistycznej hecy, w przerwach pomiędzy samokrytykami składanymi na wiecach, organizowanych przez aktywy pracownicze wielkich zakładów pracy: Ursusa, FSO, Huty Warszawa itp. Na wiecach tych zebrani aktywiści spontanicznie potępiali *Rassenschande* i domagali się zdjęcia filmu z ekranów¹³.

Reżyser pracował nad scenariuszem *Wniebowstąpienia* w roku 1967, zrealizował ten film w marcu i kwietniu kolejnego roku, w czerwcu odbyło się pierwsze posiedzenie Komisji Kolaudacyjnej. Trudno wyobrazić sobie mniej sprzyjające warunki do realizacji filmu o tematyce żydowskiej, zwłaszcza w sytuacji, kiedy sam Rybkowski znalazł się w ogniu pomarcowej propagandy.

3.

Posiedzenie Komisji Kolaudacyjnej odbyło się 17 czerwca 1968 roku. Nie było sensu udawać, że wypadki marcowe nie mają żadnego znaczenia dla odbioru filmu. Świadomość tego stanu rzeczy mieli również członkowie Komisji. Aby nie było żadnych wątpliwości, przewodniczący Komisji wiceminister Czesław Wiśniewski od razu wyraźnie zaznaczył, aby w dyskusji „nie abstrahować od spraw historycznych, które

¹² *Zebranie partyjne w ZZRF*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 20, s. 15.

¹³ Edward Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 232.

po wypadkach marcowych zostały ostro postawione”, nawiązywać do nich, a podejmując decyzję o dopuszczeniu filmu na ekrany, brać pod uwagę konsekwencje finansowe¹⁴ (film został zrealizowany na zamówienie zachodnioniemieckiej telewizji).

W czasie dyskusji nie brakowało głosów oceniających *Wniebowstąpienie* pozytywnie. Film popierał Stanisław Trepczyński. Deklarował, że lubi filmy Rybkowskiego, który o ważnych i tragicznych sprawach mówi przez pryzmat małych rzeczy (podoobało mu się też *Rassenschande*). Wojnę trzeba pokazywać na różne sposoby, nie tylko przez pryzmat walki. Nie miało to oznaczać rezygnacji z legendy, chodziło wszakże o to, że można pokazywać ją inaczej¹⁵. Podobne stanowisko zaprezentował Jan Gerhard (trzeba wszakże pamiętać, że Gerhard był jeszcze do niedawna kierownikiem literackim Zespołu Rytm, w którym film został zrealizowany), który mówił, że nie można pokazać w jednym filmie walk Polaków na wszystkich frontach II wojny światowej¹⁶. Podczas powtórnego posiedzenia komisji Wanda Jakubowska zwróciła uwagę, że Rybkowski zaproponował inny rodzaj filmu okupacyjnego: kameralny i psychologiczny¹⁷. Te głosy nie przeszkadzały jednak pozostałym uczestnikom kolaudacji w nieustannym powracaniu do kwestii pomijania polskiej martyrologii. Co najważniejsze, tematem najczęściej pojawiającym się w kolejnych wypowiedziach była sprawa relacji polsko-żydowskich, zwłaszcza stosunku Polaków do Żydów.

Reprezentujący cenzurę Henryk Olszewski zastrzegął, że zabiera głos przekonany o konieczności mówienia prawdy, niezależnie od wypadków marcowych. Zaraz jednak dodawał, że film ten chętnie byłby oglądany w Izraelu¹⁸ (Jan Rybkowski miał na ten temat zupełnie inne zdanie; uważał, że film nie zostanie pokazany w Izraelu w wyniku sprzeciwu kół syjonistycznych¹⁹). Według niego w filmie pokazano tylko organizacje żydowskie pomagające Żydom. W dalszej części dyskusji pojawił się postulat Jana Zbigniewa Pastuszki, aby jedna z bohaterek, Ludwika, była z polskiej organizacji niosącej pomoc, a nie żydowskiej²⁰. Przeciwny temu był Wincenty Kraśko, tłumacząc, że dzięki temu, iż jest to bogata Żydówka, zostanie poruszony problem rozwarstwienia społecznego wśród Żydów²¹.

¹⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68*, Archiwum FilMOTEKI Narodowej (dalej AFN), sygn. A-344, poz. 441, k. 1-2.

¹⁵ Tamże, k. 3.

¹⁶ Tamże, k. 21.

¹⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 2.VII.68 r. Na porządku dziennym: omówienie powtórne filmu pt. „Wniebowstąpienie” – po dokonaniu poprawek przez reż. Rybkowskiego*, AFN, sygn. A-344, poz. 442, k. 5.

¹⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 9.

¹⁹ Tamże, k. 12.

²⁰ Tamże, k. 23-24.

²¹ Tamże, k. 25.

Olszewski mówi dalej, że Żydzi są pokazani jako wyizolowana grupa społeczna, tymczasem na ataki Niemców było narażone całe społeczeństwo, a Polacy nie tylko walczyli, ale i przymierali głodem. Film mógł wywołać wrażenie, że

[...] społeczność polska w czasie okupacji żyła dostatnio, w willach, w kwitnących ogrodach, że pomagała ona Żydom, ale nie za darmo, bo wiemy, jak ogromne środki mieli niektórzy przedstawiciele ludności żydowskiej dla optacenia pomocy, jaka była im potrzebna²².

We Lwowie – konstatował Olszewski – Niemcy uderzyli w polską inteligencję, nie tylko w Żydów.

Nic więc dziwnego, że bardzo podobne stwierdzenia znalazły się w protokołach cenzury:

Film ten pokazuje los Żydów podczas okupacji w Polsce. W filmie tym budzi zastrzeżenie nie tyle ostro podkreślona odrębność, osamotnienie, a nawet izolacja społeczności żydowskiej, co tło, na którym egzystencja tej społeczności jest pokazana. Tłem tym oczywiście jest polskie społeczeństwo, które żyje dostatnio i w spokoju (wille w Otwocku w kwitnących sadach i ogrodach). Jedynym niebezpieczeństwem grożącym Polakom ze strony okupanta jest przechowywanie Żydów. [...] Wyeksponowanie społeczności żydowskiej (m.in. przez powtarzający się motyw pieśni religijnych), na którą jedynie spadają represje ze strony okupanta, jest zafałszowaniem rzeczywistości okupacyjnej. [...] Film zaczyna się od wkroczenia Niemców do Lwowa i masowych aresztowań i rozstrzelania Żydów. Wiadomym jest, że we Lwowie aresztowano i rozstrzelano dużą grupę polskiej inteligencji. Sielanka okupacyjna w odniesieniu do polskiego społeczeństwa jest głównym argumentem przemawiającym przeciwko wprowadzeniu filmu na nasze ekrany²³.

Wróćmy jednak do kolaudacji. Jan Rybkowski bronił filmu, tłumacząc, że wynika z niego, iż nie tylko Żydzi są prześladowani. Podkreślał również, że widoczne jest zaangażowanie Polaków w ratowanie Żydów: „Przecież tym Żydom na terenie okupowanej Polski umożliwiali egzystencję Polacy i gdyby nie ich pomoc, to Żydzi nie mogliby żyć”²⁴. Na postulat, aby pokazać, że akcja pomocy Żydom była bezinteresowna, wynikająca jedynie z ludzkich pobudek²⁵, Rybkowski odpowiadał, że nie zastanawiał się, czy to pomoc za pieniądze.

²² Tamże, k. 8.

²³ Archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, t. 847. Cyt. za: Marta Fik, *Z Archiwum GUKPPiW (5). Kwiecień-lipiec 1968*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 219-220.

²⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 10.

²⁵ Tamże, k. 5. Motyw ten pojawia się także w ówczesnych filmach dokumentalnych, na przykład w *Cenie życia i śmierci* Janusza Kidawy.

W moim zamierzeniu to była organizacja żydowska, która była związana z AK, z Londynem, ale poza tym mamy tam wyraźną pomoc ze strony dziewczyny-ogrodniczki, która nie ma pieniędzy, ale która ma dobrą wolę, która załatwia dla nich mieszkanie i w momencie kiedy Raisa mówi, że to będzie dużo kosztowało, to ogrodniczka wyraźnie jej odpowiada, że pieniądze nie są ważne²⁶.

Rybkowski zdawał sobie wszakże sprawę, że tak naprawdę dyskusja tylko w niewielkim stopniu związana jest z samym filmem. Mówił, że ma świadomość,

jaki jest u nas stosunek obecnie do spraw żydowskich, jak się te sprawy kształtują na świecie, wiemy, że jesteśmy atakowani za nasz stosunek do Żydów w czasie okupacji i w takiej sytuacji najważniejszą sprawą jest mówienie o tych zagadnieniach i to mówienie prawdy²⁷.

Dodawał także, że proza Rudnickiego jest doskonale znana na świecie, a film będzie stanowił argument w dyskusji dotyczącej spraw polsko-żydowsko-niemieckich²⁸.

Widać podobieństwo z sytuacją nakręconej rok wcześniej (1967) *Długiej nocy* Janusza Nasfetera. Na jej przyjęcie także wpłynęła atmosfera polityczna, związana zarówno z sytuacją wewnętrzną, jak i zewnętrzną²⁹. Kolaudacja odbyła się kilka dni po zakończeniu wojny izraelsko-arabskiej, zakończonej zwycięstwem Izraela, cztery dni przed przemówieniem na VI Kongresie Związków Zawodowych. Uczestnicy kolaudacji doszli do wniosku, że filmu nie należy pokazywać zwłaszcza na Zachodzie, ponieważ może przyczynić się do umocnienia niekorzystnych dla Polaków stereotypów dotyczących relacji polsko-żydowskich. Wprost mówiono o tym, że należy brać pod uwagę nie tylko kwestie historyczne, ale także bieżącą sytuację polityczną, zwłaszcza wydarzenia na Bliskim Wschodzie³⁰. Głosem tym towarzyszyła obawa, że obraz relacji polsko-żydowskich w czasie wojny zostanie przeniesiony na współczesność.

Wniebowstąpienie zostało przyjęte nieco bardziej łagodnie i po krótkim czasie mogło pojawić się na ekranach, ponieważ w przeciwieństwie do filmu Nasfetera nie pokazywało negatywnych zachowań Polaków (wątki te obecne w opowiadaniu Rudnickiego, zniknęły ze scenariusza w dość wczesnej fazie realizacji). Zarzuty związane ze zbyt słabym podkreśleniem cierpienia Polaków łatwo było naprawić, dokręcając

²⁶ Tamże, k. 11.

²⁷ Tamże, k. 11-12.

²⁸ Tamże, k. 13.

²⁹ Zob. Roman Włodek, „*Ten strach, ciągły strach...*”. *Długa noc Janusza Nasfetera*, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. Joanna Preizner, Kraków 2009, s. 199-200; tegoż, *Janusz Nasfeter – dziecko też człowiek*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Kraków 2004, s. 17.

³⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15 VI 1967 r.*, „Iluzjon” 1993, nr 1, s. 83, wypowiedź Wincentego Kraśki, ówczesnego kierownika Wydziału Kultury KC PZPR.

kilka scen, które aczkolwiek nie posiadały większego sensu dramaturgicznego, pozwalały zaspokoić oczekiwania wyrażone w trakcie dyskusji nad filmem. Co jednak istotne, tym samym został zasadniczo zmieniony sens opowiadania Rudnickiego.

W recenzjach pojawiał się zarzut, że film jest zbyt wierną adaptacją opowiadania, sam nie proponuje niczego nowego, oprócz „drobnych szlifów natury dramaturgicznej i politycznej”³¹. Paradoks polegał jednak na tym, że biorąc pod uwagę kontekst drugiej połowy lat 60., nie było szansy, aby filmowe *Wniebowstąpienie* stało się adaptacją zgodną z duchem literackiego pierwowzoru. Szlify natury politycznej nie były aż tak drobne, zasadniczo zmieniały wymowę oryginału. Ówczesna krytyka pisząc o kwestii adaptacji, sensach zawartych w prozie Rudnickiego oraz filmie Rybkowskiego, nie mogła wskazywać wprost na kwestie polityczne oraz ideologiczne, które zdecydowały o jego ostatecznej kształcie. Można było najwyżej zasugerować czytelnikowi, aby sam porównał film z książką. Danuta Karcz pisząc, że kto chce się dowiedzieć, jak zginęła Raisa, musi sięgnąć do opowiadania Rudnickiego, zwracała uwagę czytelnika również na to, „że ciekawość tę przepłaci dodatkowymi informacjami, które pozostają w sprzeczności z tym, co zobaczył na ekranie, a ściślej, co usłyszał z ekranu. Zainteresowanych odsyłamy do tego opowiadania”³².

Zresztą, w czasie kolaudacji Ryszard Koniczek mówił wprost, że film co prawda stanowi adaptację prozy wybitnego pisarza i nie chodzi o to, by pisać ją na nowo, ale są miejsca, kiedy trzeba postawić ideologię nad kwestiami artystycznymi³³. Wiele kolaudacyjnych wypowiedzi dotyczyło zbyt słabego ukazania w filmie wątków polskich. Pojawiły się żądania, aby wyraźnie zaznaczyć, że pomoc Żydom mogła zakończyć się śmiercią, można bowiem odnieść wrażenie, że Polakom nic nie groziło. Ryszard Koniczek, zaznaczając, że mówi z punktu widzenia ideologii, domagał się pokazania bliskich relacji społeczeństwa polskiego i żydowskiego oraz podkreślenia, że Polacy utrzymujący kontakty z Żydami byli narażeni na śmierć. Proponował zatem dodać sceny egzekucji Polaków³⁴. Także Ryszard Frelek sugerował, żeby wprowadzić może jakiś ślad (afisz?), że mordowano Polaków³⁵. Według Jana Zbigniewa Pastuszki, trzeba pokazać, „że Polacy ginęli, że byli mordowani, że mimo tego nieśli pomoc Żydom”³⁶. Nie bez powodu już rok wcześniej pojawiają się

³¹ Zob. np. Bogumił Drozdowski, *Sztuka przepisywania*, „Film” 1969, nr 49, s. 4.

³² Danuta Karcz, *Requiem dla obłąkanego*, „Kino” 1969, nr 12, s. 24.

³³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 20. W tym fragmencie chodziło o kwestię izolacji społeczeństwa żydowskiego.

³⁴ Tamże, k. 20.

³⁵ Tamże, k. 16-17.

³⁶ Tamże, k. 25.

dziesiątki artykułów, których autorzy stawiają postulaty tworzenia takich filmów, w których Polacy staną się głównymi bohaterami.

Tym samym to, co było najważniejsze w opowiadaniu Rudnickiego – cierpienie Żydów jako zjawisko jedyne w swoim rodzaju – zostało nie tylko zepchnięte na dalszy plan, ale wręcz zanegowane. W poświęconych wojnie i okupacji utworach autora *Nie-kochanej* tematyka uniwersalna wpisana jest w krąg rzeczywistości żydowskiej. Jeśli więc *Wniebowstąpienie* opowiada o miłości, to zagłada Żydów nadaje jej specyficznego wymiaru. W prozie Adolfa Rudnickiego czytelne jest przekonanie, że cierpienie narodu żydowskiego było czymś wyjątkowym, niedającym się porównać z niczym innym. Tymczasem wszelkie debaty nad filmem prowadziły w kierunku wręcz odwrotnym. Chodziło o to, by pokazać, że cierpienie polskie było przynajmniej równe, jeśli nie większe od żydowskiego. Zresztą, jak już wspomniałem, Holocaust wpisywano w polskie doświadczenie wojny. Zagłada Żydów była w tym rozumieniu częścią ofiary narodu polskiego³⁷.

Biorąc pod uwagę zarówno doświadczenie prac nad *Kiedy miłość była zbrodnią...*, jak i to, co spotkało go przez ostatnie dwa lata, trudno dziwić się Rybkowskiemu, że nie protestował zbyt mocno przeciw zarzutom i propozycjom zmian³⁸. Zresztą dyskusje toczyły się już w czasie prac przygotowawczych i realizacji filmu. Już wówczas też pod adresem Rybkowskiego kierowane były różne uwagi, czego świadectwem i konsekwencją są retusze w kolejnych wersjach scenariusza i scenopisu.

³⁷ *Requiem dla 500 tysięcy* Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka uważane jest za jeden z najważniejszych filmów poświęconych Zagładzie. Warto jednak zauważyć, że nie tylko Żydzi są jego bohaterami. Jak głosi napis na początku filmu, jest on poświęcony „Pamięci Żydów polskich wymordowanych przez hitlerowców. Pamięci bohaterów polskiego ruchu oporu, którzy zginęli niosąc pomoc morderwanym”. Pierwsze słowa komentarza poświęcone są ruchowi oporu. „Niemcy przystępują do działań, których ostatecznym celem jest całkowite wyniszczenie narodu polskiego”. Dopiero później następuje wskazanie na Żydów, ale również w interesującym językowo odniesieniu: Niemcy zabrali się do Żydów „szczególnie ostro”. W *Cenie życia i śmierci* Janusza Kidawy słyszymy: „Nie chcemy dziś liczyć tych mogił, nie chcemy licytować się, kto poniósł większe ofiary, kto mniej lub bardziej cierpiał. Jedno jest pewne – byliśmy razem”. W filmie tym zawłaszczanie Holocaustu poszło tak daleko, że starano się nawet zanegować wyjątkowość getta. Co więcej, mamy w tym wypadku do czynienia także z próbą przejęcia języka, odebrania temu pojęciu właściwych znaczeń: „Nasz los był wspólny. Już od pierwszych dni okupacji. Wewnątrz tego muru było żydowskie getto. Na zewnątrz inne getto, równie tragiczne i bezwzględne, nazwane Generalną Gubernią”. Jak głosi komentarz poświęconego 25. rocznicy powstania w getcie felietonu Polskiej Kroniki Filmowej (16B, 1968): „Społeczeństwo polskie czci pamięć tych, którzy oddali życie w naszej wspólnej walce przeciwko hitlerowskiemu najeźdźcy. [...] Dziś składamy hołd bohaterom Getta i żołnierzom polskiego podziemia, którzy ginęli niosąc pomoc żydowskim towarzyszom broni. Przed 25 laty, 19 kwietnia 1943 roku żydowscy powstańcy wystąpili do walki otwartej, choć nierównej i beznadziejnej. Ich wróg był naszym wrogiem, a ich los naszym losem. W ten sam sposób wymordowano miliony Polaków i tak samo płonęły polskie miasta i wsie. Tych zbrodni nie może zapomnieć ani przebaczyć ich sprawcom nikt, kto żyje na tej ziemi i czuje się Polakiem”.

³⁸ Na temat filmu nie wypowiedział się Adolf Rudnicki, co zresztą było zrozumiałe ze względu na sytuację, w której się znalazł. W kwietniu 1968 roku wyjeżdżał do Paryża (być może myśląc o emigracji), zabierając ze sobą, bez odpowiednich zezwoleń, pieniądze i kosztowności. Stanął przed sądem oskarżony o przestępstwo celne, choć ostatecznie otrzymał stosunkowo łagodny wyrok. Zob. Józef Wróbel, *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004, s. 39-40.

2 lipca 1968 roku odbyło się kolejne posiedzenie Komisji Kolaudacyjnej, w czasie którego dyskutowano nad poprawioną wersją filmu. Minister Wiśniewski przypomniał, że podczas poprzedniego spotkania sugerowano, „by tragedię dwójki bohaterów rzucić na szersze tło martyrologii Polaków”, podkreślić, że Polacy pomagający Żydom doskonale zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie im groziło. W pierwszej wersji filmu, mówił Wiśniewski, można było odnieść wrażenie, że Polacy niepomagający Żydom mogli spokojnie żyć³⁹.

Wypowiedź Henryka Olszewskiego, przedstawiciela Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, nie pozostawiała wątpliwości, że niezależnie od poprawek, które wprowadził Rybkowski, film nie miał szansy, aby spotkać się z całkowitą akceptacją ze strony władz. Olszewski podkreślał, że w dalszym ciągu pokazane jest tylko niebezpieczeństwo grożące Polakom za ukrywanie Żydów, a nie ma np. głodu i innych zagrożeń, które dotyczą Polaków walczących z bronią w rękę. Olszewski mówił, że ma świadomość, iż film poświęcony konkretnym żydowskim bohaterom (podobnie wypowiadał się Wincenty Kraśko mówiąc, iż nie jest to film Polakach w czasie okupacji, ani o społeczności żydowskiej, ale o „paru Żydach”⁴⁰). Nie przeszkadzało mu to jednak – jako przedstawicielowi cenzury, ale i we własnym imieniu – wymagać od filmu, aby pokazywał przede wszystkim polskie cierpienie. Olszewski nie zmienił zdania od poprzedniego posiedzenia, kiedy twierdził, że nieważne, czy ten film trafi na ekrany dziś czy za miesiąc, bo chodzi o wychowanie młodego pokolenia i wytworzenie odpowiedniego obrazu okupacji.

Minister Wiśniewski zaznaczył w podsumowaniu, że film co prawda powstał na zamówienie z zagranicy, ale najważniejsze jest, jak będzie przyjmowany w Polsce. Większość dyskutantów podkreślała, że film nadaje się do rozpowszechniania za granicą, nawet rozpropagowania, natomiast należy wstrzymać się z dystrybucją w kraju. Takiego zdania byli m.in. Henryk Olszewski i Ryszard Frelek. Wincenty Kraśko dodał, że *Wniebowstąpienie* powinno pojawić się na ekranach wówczas, kiedy wejdą inne filmy okupacyjne. Z kolei Wanda Jakubowska oceniała film pozytywnie, według niej nadawał się do pokazywania zarówno w kraju, jak i za granicą: byłoby dobrze, zauważyła, gdyby film trafił również do Żydów, „którzy tych spraw nie znali, którzy ulegli zachodniej propagandzie, jak i warto przypomnieć tym, którzy o pomocy Polaków zapomnieli [...]”⁴¹.

³⁹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 2.VII.68 r..., k. 2.

⁴⁰ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68..., k. 25.

⁴¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 2.VII.68 r..., k. 8.

Wincenty Kraśko uznał, że Rybkowski rzetelnie uwzględnił poprawki. Minister Wiśniewski podsumowując dyskusję, także docenił zmiany wprowadzone przez Rybkowskiego, uznał jednak, że premiera powinna zostać odłożona:

Trzeba przyznać, że tych filmów, pokazujących martyrologię Żydów ukazało się sporo, że to nie byłby pierwszy taki film, a mamy jeszcze stale za mało filmów, któreby pokazywały codzienność okupacyjną ludności polskiej i jeżeli taki film się ukáže, to prawdopodobnie i film reż. Rybkowskiego będzie mógł być wyświetlany na ekranach⁴².

Tak też się stało. *Wniebowstąpienia* nie czekał los *Długiej nocy*, która na ekrany trafiła dopiero po 22 latach. Premiera filmu Jana Rybkowskiego odbyła się w listopadzie 1969 roku.

4.

Marek Haltof pisząc o zrealizowanych przed 1989 rokiem polskich filmach dotyczących problemu żydowskiego, stwierdzał: „Nie odmawiając wspomnianym filmom wartości artystycznej, można jednak stwierdzić, że nie osiągają one poziomu porównywalnego ze słowackim *Sklepem przy głównej ulicy* (1965) Jána Kadára i Elmara Klosa”⁴³. Według Haltofa jedną z podstawowych różnic był fakt, iż Kadár i Klos nie obwiniali za tragedię Żydów zmitologizowanego losu, ale obojętnych wobec niej ludzi.

Polskie filmy o Holocauście – pisze dalej Haltof – nie tworzą tak wstrząsającej grupy, jak filmy czeskie i słowackie z lat sześćdziesiątych, w tym *Sklep przy głównej ulicy*, *Diamenty nocy* (1964) Jana Némecca, *Transport z rajy* i *Piątym jeźdźcem jest strach* Zbynka Brynychy, a także kilka innych.

Trudno odmówić racji temu stwierdzeniu, warto jednak wziąć pod uwagę nie tylko kwestie artystyczne, ale przede wszystkim kontekst historyczny. Polska obojętność wobec losów Żydów w drugiej połowie lat 60. była w polskim filmie tematem tabu. Zresztą już wkrótce tematyka żydowska zniknie z polskiego kina. Jerzy Kawalerowicz pracował już wówczas nad *Austerią*, ale nakręcił ten film dopiero po kilkunastu latach. Aleksandrowi Fordowi nie udało się zrealizować filmu o Januszu Korczaku. W tym wypadku nałożyły się dwie sprawy: temat oraz pozycja potężnego jeszcze do niedawna reżysera, który stał się jedną z ofiar antysemitycznej nagonki i w 1969 roku wyjechał z Polski (dopiero w 1974 roku w Niemczech zrealizował film *Sie sind frei, Dr. Korczak*). W lutym 1968 roku nie doszło również, mimo pewnych ustępstw ze strony autorów, do realizacji adaptacji *Wielkiego Tygodnia* Jerzego Andrzejewskiego, według

⁴² Tamże, k. 15.

⁴³ Marek Haltof, *Kino polskie...*, s. 278.

scenariusza samego autora oraz Andrzeja Żuławskiego i Andrzeja Wajdy. Cenzura nie miała wątpliwości, że propozycja ta „w świetle obecnej sytuacji jest chybiona”⁴⁴. Do adaptacji *Wielkiego Tygodnia* przymierzał się zresztą także Jan Rybkowski.

Niektóre z powstałych filmów dotyczących kwestii żydowskiej trafiły na półkę m.in. dlatego, że aby w miarę możliwości uczciwie pokazać skomplikowane relacje polsko-żydowskie, musiały naruszyć dobre samopoczucie Polaków. Tadeusz Lubelski słusznie zwraca uwagę na możliwość dwoistego odczytania *Przy torze kolejowym* (1963, ekranizacja prozy Zofii Nałkowskiej) Andrzeja Brzozowskiego. Przywołuje słowa pisarza Kazimierza Brandysa, który komentując po latach ten film, powiedział: „Nałkowska nikogo nie usprawiedliwia, ale i nikogo nie oskarża”. Doświadczenie kolejnych lat sprawiło, że patrząc na *Przy torze kolejowym* należy powiedzieć raczej: „Ten film nikogo nie oskarża, ale i nikogo nie usprawiedliwia”⁴⁵. Ranna Żydówka w filmie Brzozowskiego, która uciekła z transportu, nie doczekała się pomocy, zginęła. Zabił ją, może z litości, może ze strachu, jeden z obserwatorów jej męki. Niejednoznaczność tej sytuacji uniemożliwiła filmowi drogę na ekrany. Ale *Przy torze kolejowym* miało jeszcze jedną skazę – ukazywało odrębność żydowskiego losu⁴⁶. Nie można było wpisać tego filmu w narodowe cierpienie Polaków.

Do dystrybucji nie dopuszczono także *Długiej nocy* (1967), premiera tego filmu odbyła się dopiero w roku 1989. Janusz Nasfeter opowiadał historię człowieka, który ukrywa u siebie Żyda. Wokół niego zaciska się pętla strachu. Ukrywający Żydów, zgodnie z restrykcyjnym hitlerowskim prawem, narażają się na śmierć. Na jednej szali kładą swoje życie, na drugiej – życie kogoś obcego im pod każdym względem. Czy zostaną wydani? Wątpliwości jest więcej – co tak naprawdę kieruje tymi ludźmi, czy tylko strach, czy też motywacja ich działań jest bardziej przyziemna: jedna z postaci żąda od Żyda pieniędzy, później przeszukuje jego piwnicę w poszukiwaniu ukrytych dolarów i złota. Nasfeter podkreślał, że chodziło mu o wskazanie jednostkowych zachowań, których w żadnym razie nie należy uogólniać, ale przenikająca cały film dwuznaczność moralna polskich zachowań w czasie okupacji była dość odległa od ich potocznych czy też dopuszczanych do publicznej debaty wyobrażeń.

Tymczasem w drugiej połowie lat 60. wizerunek relacji polsko-żydowskich musiał być jednoznaczny, prezentować Polaków starających się za wszelką cenę, nawet ryzykując życiem, ratować Żydów. Jeśli mimo wszystko dochodziło do tragedii, decy-

⁴⁴ Archiwum Akt Nowych, zespół KC PZPR, sygn. 237/XVIII-308, cyt. za: Marta Fik, *Z Archiwum GUKPPiW (4). Pierwszy kwartał 1968*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5, s. 178.

⁴⁵ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 252.

⁴⁶ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 248.

dował o tym nieuchronny los lub okrutny czas wojny. Nigdy wina nie leżała po stronie polskiej. Modelowym przykładem takiego przekonania jest *Naganiacz* (1963) Ewy i Czesława Petelskich.



Naganiacz, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Na zdjęciu: Wacław Kowalski, Sylwester Przedwojewski

Jak już wspomniałem, film, który by odważył się choćby napomknąć o obojętności w sytuacji, kiedy narzucona była heroiczna interpretacja postawy Polaków, miał niewielkie szanse na realizację. Rybkowski doskonale zdawał sobie z tego sprawę. Twórczość Rudnickiego przenika świadomość, że los Żydów w czasie Zagłady był uzależniony nie tylko od Niemców, ale także – choć w nieporównywalnej mierze – od Polaków. Pisarz nie dzielił postaw moralnych według narodowości, nie krył wszakże, że zbrodnica mogła być także obojętność. Te fragmenty opowiadania, w których była mowa o odpowiedzialności Polaków, nie mogły jednak znaleźć się w filmie realizowanym pod koniec lat 60. (zresztą zapewne i dzisiaj wątek ten wzbudziłby kontrowersje). W adaptacji filmowej z rozmowy Sebastiana z Raisą wypadły wzmianki o tym, że wśród wrogów są Niemcy, Polacy, Żydzi i „my sami” („ilu Żydów pracuje w gestapo”⁴⁷).

⁴⁷ *Wniebowstąpienie, scenariusz filmu telewizyjnego wg opowiadania Adolfa Rudnickiego*, Warszawa 1967, AFN, sygn. S-9691, k. 29.

Trudno się dziwić, że zrezygnowano również z następującej sceny: „Do Rotmanów przyszli niedawno. Trafili akurat na obiad: »Popatrzcie, jak im się powodzi: mięso, masło, jabłka; a ileż to naszych dzieci nie ma chleba w tej chwili«. Zabrali im wszystko, a w dwie godziny później przysłali Niemców”⁴⁸. W innym miejscu opowiadania, kiedy Sebastian opowiada o mężczyznach, którzy go zatrzymali i którym udało mu się uciec, mówi o „facetach”, szantażystach. W scenariuszu również pada słowo „szantażyści”⁴⁹. W scenopisach nie ma tych słów. W jednym miejscu pojawiają się jeszcze szmalcownicy (smalcownicy)⁵⁰, natomiast w filmie mowa jest o tajniakach (zmiany te pozytywnie ocenił minister Czesław Wiśniewski⁵¹). Nie ma więc mowy o zagrożeniu ze strony Polaków, cała wina leży po stronie Niemców.

W filmie znalazły się wątki nieobecne w opowiadaniu: polskiego podziemia, należącej do niego ogrodniczki, aresztowania gospodyni. Kiedy Goldsteinowie muszą opuścić Otwock, Raisa trafia do punktu kontaktowego. Rozmawia z młodą polską ogrodniczką, która uspokaja ją i oferuje całkowicie bezinteresowną pomoc; co więcej, wyraźnie mówi, że pieniądze są nieważne. Przebitkę stanowi ujęcie afisza informującego o kolejnych egzekucjach: pięciu Polaków zostało zabitych w odwecie za atak na Niemców. Już jednak w kolejnym ujęciu widzimy fragment czytanego przez Raisę obwieszczenia dotyczącego surowych kar za pomaganie i inne kontakty z Żydami. Natomiast chwilę później dziewczyna jest świadkiem aresztowania młodego Polaka; słyszy jak Niemiec mówi o cholernych polskich bandytach.

W filmie mamy do czynienia z wieloma przykładami polskiej pomocy dla Żydów oraz związanych z tym bolesnych konsekwencji. W opowiadaniu Rudnickiego Raisa rozpaczliwie poszukując nowego mieszkania, przypadkiem trafia na Żoliborz i przypadkiem spotyka sędziego Kociołta. W filmie kieruje ją do niego polska organizacja podziemna: „Tak, trzeba sobie pomagać wzajemnie”. Podczas wizyty u zamożnej Żydówki Ludwiki Raisa mówi: „Mówiono mi, że dysponujesz funduszem pomocy dla Żydów. Dotychczas wszystko: mieszkanie, opiekę, zawdzięczam Polakom”. Ostatecznie oferta pomocy medycznej dla Sebastiana przychodzi jednak nie od Ludwiki, lecz od ogrodniczki. To Polka pomaga Żydówce, nie Żydówka. Gospodyni, u której małżeństwo ukrywa się w Otwocku, orientuje się, z kim ma do czynienia. Traktuje Sebastiana z życzliwością, odradza mu wyjazd do Warszawy, ponieważ jest tam zbyt niebezpiecznie,

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, k. 23.

⁵⁰ *Wniebowstąpienie, drabinka scenariusza tv. popr.*, AFN, sygn. S-9690, k. 27.

⁵¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 27.

szczególnie dla niego. Jakiś czas później, bez żadnego znaczenia dla narracji, pojawia się scena aresztowania gospodyni. Goldsteinowie mieszkają już wtedy w Warszawie.

Nie oznacza to oczywiście, że Rudnicki nie wspomina nic o pomocy, którą ukrywający się Żydzi otrzymywali od Polaków. Przeciwnie, pisze wprost, że czynili to narażając własne życie. Rzecz jednak w natężeniu tego wątku. Widzimy członków polskiego podziemia malujących na ścianie znak Polski Walczącej. Sebastian opowiada o aresztowaniu profesorów uniwersytetu, m.in. Kazimierza Bartla i Tadeusza Żeleńskiego-Boya. W filmie poświęconym Zagładzie Żydów nieustannie podkreślana jest martyrologia Polaków. Co ciekawe, znajduje się tu scena, którą – w ówczesnym kontekście – można odczytać jako oskarżenie wobec świata, szczególnie Żydów, że zapatrzeni w Holocaust nie potrafią dostrzec cierpienia i śmierci Polaków. Sebastian, zanurzony we własnym nieszczęściu, zaraz po przyjeździe do Warszawy dowiaduje się z ulicznych megafonów o ataku na dwóch esesmanów i rozstrzelaniu za to pięćdziesięciu Polaków. Ludzie wokół słuchają tych wiadomości z przejęciem, na Sebastianie nie wywiera to większego wrażenia.

W scenopisie *Wniebowstąpienia* został zapisany pomysł, aby jedną ze scen rozpocząć zbliżeniem na przedwojenny plan Warszawy z zaznaczonymi granicami getta⁵². Byłby to wyraźny akcent, że film poświęcony jest Zagładzie. Ostatecznie jednak z tego pomysłu zrezygnowano. Film rozpoczyna się widokiem żołnierzy niemieckich jadących na motocyklach, w ten sposób narzucając odbiór całości jako kolejnego dzieła wskazującego na winę oprawców, a nie cierpienie ofiar.

W twórczości Adolfa Rudnickiego często pojawiał się motyw Żydów ukrywających się po aryjskiej stronie. W tym kontekście pisarz podejmował problemy relacji zagłady tłumów i tragedii jednostki, obaw Żydów po aryjskiej stronie, ich lęku przed Polakami, zmian w psychice jednostki zachodzących pod wpływem stale odczuwanego strachu⁵³. Wszystko to obecne jest także we *Wniebowstąpieniu*, jednak w filmowej wersji schodzi na plan dalszy, bądź też w ogóle znika. Przykładem wskazującym na pomijanie wszelkich oznak niechęci Polaków wobec Żydów jest zakończenie filmu, w zasadniczy sposób różniące się od opowiadania. U Rudnickiego podczas końcowej rozmowy z Bukinem ojciec Raisy mówi:

Epoka domów skończyła się, nie ma już domów. Tak, wyjeżdżam. Tutaj dla mnie za dużo krwi a za mało bezpieczeństwa. Polacy to naród tragiczny. Pewnego dnia usłyszą Głos i zaczną się znów kołomyjka. Najsilniejszy rząd może mieć swoje trzy dni słabości. Czy robię dobrze? Nie wiem. Mam siostrę

⁵² *Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A*, AFN, sygn. S-9691, k. 30.

⁵³ Por. Anna Wal, *Twórczość w cieniu menory. O prozie Adolfa Rudnickiego*, Rzeszów 2002, s. 92 i n.

w Johannesburgu. Chcemy pojechać do niej. Uciekam jeszcze z innego powodu. Moja młodsza córka spotyka mi się zbyt często z pewnym kapitanem, Polakiem. Po co mi to? Niech pan powie?⁵⁴

Taka wersja znajdowała się także w scenariuszu⁵⁵. Trudno jednak, aby pod koniec lat 60. w filmie padały tak wyraźne oskarżenia pod adresem Polaków. Słowa te przypominały aż nadto nie tylko okupacyjne zachowania niektórych Polaków, ale także powojenne pogromy. W dodatku wypowiedź Wołkowa brzmiała nadzwyczaj aktualnie, biorąc pod uwagę sytuację pomarcową. W scenopisie usunięto zatem fragment od „bezpieczeństwa” do „Mam siostrę...”⁵⁶. W innej wersji scenopisu Wołkow mówi po prostu: „Dom? Mam siostrę w Johannesburgu. Chcemy pojechać do niej”⁵⁷. W filmie nie ma nawet i tego fragmentu. Co więcej, w zakończeniu zostają całkowicie odwrócone akcenty. O wyjeździe wspomina Bukin, przez cały film ukazywany jako osobnik cyniczny i wyrachowany. „Mam tego dosyć, wyjeżdżam na Zachód”, mówi w filmie Bukin, gdy u Rudnickiego to ojciec Raisy wyjeżdża. W filmie Wołkow w ogóle nie jest zainteresowany wyjazdem. Wincenty Kraśko mówił o zakończeniu filmu, że może jest artystycznie nienajlepsze, ale politycznie właściwe, zwłaszcza jeżeli film ma być pokazywany na Zachodzie (podobnego zdania był Ryszard Frelek⁵⁸): pojawia się w nim budująca się Warszawa, a ukazanie bogatego Żyda, który przetrwał, miało – z tego punktu widzenia – dobre strony⁵⁹.

Ważnym motywem w twórczości Rudnickiego byli ocaleni z Zagłady⁶⁰. Zakończenie opowiadania, które ostatecznie nie znalazło się w filmie, wynikało z przekonania autora *Niekochanej* o ciągłości dziejów i formowaniu tożsamości Żydów przez pamięć powtarzającego się zagrożenia⁶¹. Pisząc o tym, Anna Wal przywołuje jako przykład cytowany wcześniej fragment *Wniebowstąpienia*, w którym Rudnicki wskazuje na wyjątkowość cierpienia Żydów. Rybkowski natomiast musiał podkreślić, że Zagłada Żydów w czasie II wojny światowej wynikała nie z powodu ich miejsca w historii, ale

⁵⁴ Adolf Rudnicki, *Wniebowstąpienie...*, s. 143. Co ciekawe, w pierwotnej wersji opowiadania fragment ten miał jeszcze jedno znaczenie, cenzura nakazała jednak wprowadzenie zmiany: „Dom? odrzekł Wołkow – Epoka domów skończyła się, nie ma już domów. [Żyjemy w epoce »kwartirnoj puszczadi«].” Por. Kamila Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948-1958*, Białystok 2009, s. 49.

⁵⁵ Jan Rybkowski, *Wniebowstąpienie. Scenariusz tv filmu wg opowiadania Adolfa Rudnickiego*, Warszawa 1967, AFN, sygn. S-9690, k. 63-64. W egzemplarzu scenariusza znajdującym się w zbiorach Filмотeki Narodowej zaznaczono do wycięcia fragment od „Polacy to tragiczny naród” do „Czy robię dobrze? Nie wiem.”, włącznie.

⁵⁶ *Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A...*, k. 99.

⁵⁷ Jan Rybkowski, *Scenopis filmu Wniebowstąpienie, wg scenariusza Adolfa Rudnickiego i Jana Rybkowskiego, na podstawie noweli Adolfa Rudnickiego pod tym samym tytułem*, Warszawa 1967 r., AFN, sygn. S-13928, k. 96.

⁵⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 7, 17.

⁵⁹ Tamże, k. 7.

⁶⁰ Józef Wróbel, *Miara cierpienia...*, s. 116.

⁶¹ Zob. Anna Wal, *Twórczość w cieniu memory...*, s. 106 i n.

wyłącznie z nieludzkiej postawy Niemców. W sytuacji, kiedy w ówczesnej prasie pojawiały się liczne zarzuty, że polskiemu kinu nie udało się dotąd pokazać całego poświęcenia i grozy polskiego uczestnictwa w wojnie, kiedy żądano filmów ukazujących ofiarność i męczeństwo Polaków, trudno było podkreślać wyjątkowość żydowskiego losu. Nie może więc dziwić, że w ostatecznej wersji filmu częściej widzimy Niemców działających przeciw Polakom niż Żydom.

W filmie osłabiony został problem żydowskiej tożsamości, zwłaszcza w kontekście wojennego doświadczenia. Pominięto choćby wątek Sebastiana, próbującego ukryć swoje obrzezanie. Co ciekawe, bohaterem najbardziej zdefiniowanym przez swoją żydowskość jest Bukin, czyli postać zdecydowanie negatywna, o wiele bardziej niż w literackim pierwowzorze. Jego dookreślenie jako Żyda miało tłumaczyć, przynajmniej częściowo, jego postępowanie. W tej sytuacji widzowie powinni mieć pewność co do pochodzenia bohatera. Rozmawiano o tym także w czasie kolaudacji. Uważano, że charakterystyka Bukina powinna być całkowicie jednoznaczna, przecież, jak mówił Janusz Michalewicz z egzekutywy, filmu nie będzie oglądało się z eksplikacją⁶². Według Olszewskiego, Bukin nie wyglądał na ukrywającego się Żyda, raczej na polskiego ułana czy ukrywającego się dowódcę eskadry lotniczej⁶³. W ostatecznej wersji filmu Rybkowski rozwiewa więc wątpliwości co do narodowości Bukina. Jeszcze we Lwowie Raisa otrzymuje zaproszenie na spotkanie z Bukinem, który proponuje jej wyjazd do Warszawy. Dziewczyna odmawia, mówiąc, iż ma męża. W tej scenie jeden dialog został dopisany. Kiedy Bukin odwraca się i nie widzimy jego ust, słyszymy słowa: „My, Żydzi, nie mamy żadnych szans przetrwania tu wojny”. Kwestii narodowości Bukina nie pozostawiono zatem domysłom widzów, została wyraźnie wyartykułowana.

Bukin budzi niechęć za każdym razem, kiedy pojawia się na ekranie. Zachowuje spokój w sytuacji, kiedy lada moment mają pojawić się Niemcy, nieprzychylnie odnosi się do pomysłu ucieczki na Wschód⁶⁴. Rudnicki był pisarzem, który pokazywał klęskę lub brak miłości, ale w filmie zabrakło miejsca dla kalekiej, dziwnej miłości Bukina do Raisy, choć była obecna jeszcze w scenariuszu. Po powrocie z Bielan do domu Raisa nazywa Bukina zbrodniarzem – to on ją namówił, aby w czasie wycieczki podała mężowi truciznę. W prozie oraz różnych wersjach scenariusza i scenopisu takie słowa nie padają. Wszystkie te zabiegi służyły ujednoznacznieniu postaci Bukina oraz – nie da się ukryć – wpisaniu jej w antysemickie stereotypy. W czasie kolaudacji Rybkowski

⁶² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 13-14.

⁶³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 2.VII.68 r...*, k. 4-5.

⁶⁴ W scenopisie Bukin mówił: „Uciekać. Dokąd? To wszystko nie ma sensu”. Ten ostatni fragment został jednak przekreślony, w poprawionej wersji Bukin mówi: „Uciekać. Dokąd? Na Wschód? Nie...” *Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A...*, k. 2.

mówił, że przez postać Bukina pokazał, iż okupację udało się przeżyć kombinatorom, nie ludziom przyzwoitym⁶⁵. Również Jan Gerhard nie miał wątpliwości co do Bukina, w swojej wypowiedzi dokonując przeniesienia tej postaci na aktualne wydarzenia polityczne i utożsamiając ją z negatywnie postrzeganymi środowiskami żydowskimi z Izraela i USA: „[...] Bukin jest jednym z tych, którzy nas atakują, to jest taki człowiek, jak Szteiner, czy Kosiński i dlatego postać Bukina jest szczególnie ważna, można ją traktować na zasadzie argumentów po naszej stronie”⁶⁶.

5.

Filmy poświęcone drugiej wojnie światowej miały w tamtym czasie do spełnienia zawsze kilka zadań, należały do nich protest przeciw wojnie i zwrócenie uwagi na problem winy okupanta⁶⁷. Motywy te pojawiły się także w czasie dyskusji nad *Wniebowstąpieniem*. Zdecydowanie negatywny portret Niemców pojawiał się niezadko i w prozie Adolfa Rudnickiego. Rzecz jednak w tym, że w filmie inaczej zostały rozłożone akcenty: obraz miłości nieznaną granic i bezmiernego cierpienia narodu żydowskiego musiał ustąpić pierwszeństwa heroizmowi Polaków i okrucieństwu hitlerowskiego okupanta. Wincenty Kraśko mówił, że „w żadnym filmie z okresu okupacji nie możemy pozwolić na to, aby została pomniejszona wina Niemców”⁶⁸. Według Trepczyńskiego, głównym tematem i tak jest walka z Niemcami⁶⁹.

W pierwszych ujęciach widzimy Niemców jadących na motocyklach. Ten obraz stanie się swoistym, dość natrętnym *leitmotivem* filmu, mającym przypominać o trwającej wojnie, jak również o fundamentalnej odpowiedzialności Niemców, o wszechobecności okupanta, od którego nie sposób uciec. Na tym tle pojawia się tytuł *Wniebowstąpienie*. Kolejne ujęcia prowadzą od planów ogólnych po zbliżenie twarzy niemieckiego motocyklisty. W tym momencie słyszymy głos narratora: „22 czerwca 1941 roku hitlerowskie Niemcy napadli na Związek Radziecki; było to w niedzielę”. W opowiadaniu, które rozpoczyna się właśnie od tego zdania, brzmi ono nieco inaczej: „22 czerwca 1941 roku wybuchła wojna niemiecko-rosyjska; było to w niedzielę”⁷⁰.

⁶⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68..., k. 12.

⁶⁶ Tamże, k. 22. Chodzi o Jerzego Kosińskiego, autora *Malowanego ptaka*.

⁶⁷ Por. Zofia Drózd-Satanowska, *Zamiast ponurej tragedii elegancki melodramat*, „Dziennik Ludowy” 1969, nr 282, s. 3.

⁶⁸ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68..., k. 25.

⁶⁹ Tamże, k. 3.

⁷⁰ Adolf Rudnicki, *Wniebowstąpienie...*, s. 93.

We wcześniejszych wersjach scenariusza znajduje się jeszcze dokładny cytat z Rudnickiego, w dodatku nie ma mowy o niemieckich motocyklistach. Film miał zacząć się panoramą miasta (choć ciekawe, czy Rybkowski miał zamiar pokazać, że chodzi o Lwów, w scenopisie nie wspomina się już o tym mieście⁷¹), odgłosami stukasów i dziełek przeciwlotniczych oraz zrywającymi się do lotu i zastygającymi nieruchomo gołębiami⁷². Kolejna wersja scenopisu, z roku 1968, zaczyna się już ujęciami z motocyklistami. Przed tytułem filmu data na ekranie „1 września 1939 rok”, po tytule data „22 czerwca 1941 r.”⁷³.

Różnice możemy odnaleźć także później. U Rudnickiego czytamy: „W poniedziałkowy ciepły wieczór dziesiątki tysięcy ludzi – ci, którzy wiedzieli, czego się mogą spodziewać po Niemcach – ruszyło na Wschód”⁷⁴. Podobny zapis znajduje się jeszcze w scenariuszu z 1967 roku⁷⁵. W filmie słyszymy: „W poniedziałkowy ciepły wieczór dziesiątki tysięcy ludzi – ci, co wiedzieli, czego się mogą spodziewać po brunatnych najeźdźcach – ruszyli na Wschód”. Już w tych pierwszych zdaniach neutralnie brzmiące sformułowanie „wybuchła wojna niemiecko-rosyjska” zostało zastąpione bardziej agresywną „napaścią”. Do „Niemców” dodane jednoznacznie wartościowany przymiotnik „hitlerowski”. Ten zabieg wzmacniał negatywne emocje towarzyszące pojawieniu się Niemców, czemu służyła też zamiana „Niemców” na „brunatnych najeźdźców” w kolejnym zdaniu („Tylko szpary zaciemnionych reflektorów świecą jak wilcze oczy”, czytamy w scenopisie⁷⁶). Z drugiej strony jednak, nie wolno zapominać o ówczesnym kontekście politycznym. W tamtym czasie istnieli przecież również dobrzy Niemcy, z NRD. Może więc dlatego Wincenty Kraśko w czasie kolaudacji sugerował, że zamiast mówić „Niemcy” używać sformułowań „Niemcy hitlerowskie” lub „hitlerowcy”⁷⁷.

Trudno więc się dziwić, że kolaudacji *Wniebowstąpieniu* towarzyszyła debata, czy pokazani w filmie Niemcy są dobrzy, czy źli. Zarzuty pojawiły się np. ze strony Janusza Michalewicza, który uważał, że SS pokazano zbyt łagodnie⁷⁸. Oczywiście, protestował przeciwko takiemu pogładowi sam Rybkowski, zwłaszcza pomny doświadczeń z *Kiedy miłość była zbrodnią*, kiedy to oskarżono go o propagowanie wi-

⁷¹ *Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A...*, k. 1.

⁷² *Wniebowstąpienie, scenariusz filmu telewizyjnego...*, k. 2.

⁷³ Jan Rybkowski, *Wniebowstąpienie, scenopis filmu, wg scenariusza Adolfa Rudnickiego i Jana Rybkowskiego, na podstawie noweli Adolfa Rudnickiego pod tym samym tytułem*, Warszawa 1968, AFN, sygn. S-9690, k. 1.

⁷⁴ Adolf Rudnicki, *Wniebowstąpienie...*, s. 93.

⁷⁵ *Wniebowstąpienie, scenariusz filmu telewizyjnego...*, k. 2.

⁷⁶ Jan Rybkowski, *Wniebowstąpienie...*, k. 16.

⁷⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 8.

⁷⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 2.VII.68 r...*, k. 13-14.

zerunków przyzwoitych Niemców⁷⁹. Ryszard Frelek także był zdania, że w filmie nie ma dobrych Niemców. Według niego film za granicą miał być argumentem po naszej stronie, bo pokazuje, że mordowali wyłącznie Niemcy, zarówno Żydów, jak i Polaków, a Polacy są tymi, którzy niosą pomoc. Co więcej, był przekonany, że film będzie atakowany za granicą, ponieważ zachodnia propaganda przedstawia pogląd, że to Niemcy byli dobrzy, a Polacy mordowali⁸⁰. Zresztą Jan Gerhard wyraźnie podkreślał, że Rybkowskiemu udało się w filmie dać odpowiedź zachodniej propagandzie, pokazać, że nie tylko SS mordowało, ale całe wojsko⁸¹. Ze scenopisu wykreślono wzięte z opowiadania rozróżnienie na „złotych chłopców” z Wehrmachtu i „czarnych chłopców” z SS⁸².

We *Wniebowstąpieniu* „dobrych Niemców” nie było. Warto tu zwrócić uwagę na jedną scenę, ponieważ w jej odmienności od literackiego pierwowzoru widać, jak zmienia się postać Niemca. U Rudnickiego Raisa i Sebastian w czasie powrotu z Bielán zostają zatrzymani przez patrol. Jeden z żołnierzy pyta po śląsku Sebastiana, czy jest Żydem, co ten potwierdza. Zostają zatrzymani. Podczas drogi na wartownię Raisa błaga żołnierza, aby ich wypuścić. Żołnierz każe im uciekać, po czym strzela w powietrze. Taka wersja jest też zapisana w scenariuszu i scenopisach. W filmie scena ta jest co najmniej nieczytelna. Przede wszystkim nie ma mowy o śląskim pochodzeniu żołnierza. Nie ma także mowy o okazaniu przez niego ludzkiego odruchu. Niemiec zatrzymuje Raisę i Sebastiana. Wyciąga broń, żąda ausweisu. Pyta Raisę, czy to jej chłop. Dziewczyna odpowiada, że tak i że jest chory. Niemiec każe im iść do domu. Po chwili jednak słyszymy strzał, a bohaterowie biegną trzymając się za ręce. Przebitkami są kolejne ujęcia jadących motocyklistów. Można zachowanie Niemca zinterpretować tak, jak przedstawił to Rudnicki, jednak istnieje duże prawdopodobieństwo, że widz nieznający opowiadania może odczytać tę scenę jako ukazanie okrucieństwa niemieckiego żołnierza, który każe im iść, a następnie za nimi strzela.

Co jednak ciekawe, przyjęta konwencja filmu i skróty dokonane w stosunku do opowiadania nie pozwalają w pełni doświadczyć narastania krwawej obecności hitlerowców. W kameralności obrazu Rybkowskiego nie ma miejsca na masowe rozstrzelania w lesie lisienickim. Nie ma mowy o „sztafecie zagłady” generała Reinhardta, która zażądała od gminy wydania „elementów nieproduktywnych” i od tej pory dzień w dzień, przy pomocy żydowskich policjantów, wędrowały transporty „chłamu

⁷⁹ Por. Alina Madej, „*Wszystko odbyło się nagle...*”, s. 180, 184.

⁸⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 18.

⁸¹ Tamże, k. 22.

⁸² *Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A...*, k. 11.

ludzkiego”⁸³. O śmierci mówi seria z karabinów maszynowych, towarzysząca ujęciu maszerujących ludzi. Chodziło tu wszakże o dostosowanie scen masowej śmierci do przyzwyczajęń odbiorczych widzów. Z tego punktu widzenia słuszna zdaje się uwaga zapisana przez kogoś w jednej z wersji scenopisu: „Może pod murami bawiące się dzieci? Coś co osłabiłoby jatkę? (czyniąc ją strawniejszą?)”⁸⁴.

Raz jeszcze warto powrócić do zakończenia filmu, posiadającego wręcz publicystyczny charakter. Tak jak wspominałem, zabrakło w nim fragmentów dotyczących powojennych losów Żydów oraz relacji żydowsko-polskich. Film jednoznacznie sugerował, że za tragiczny los Żydów odpowiadali tylko Niemcy. Jakikolwiek sugestie, że mogło być inaczej, nawet bardzo mgliste, wywoływały niepokój. Słowa ojca dziewczyny, mówiącego, że Raisa mogłaby ocaleć, gdyby przyjechała do Związku Radzieckiego, budziły zastrzeżenia: „coś w tym zakończeniu jest dwuznacznego, bo wynika z niego jasno, że ci, którzy byli w Związku Radzieckim przeżyli wojnę, a ci, którzy byli w Polsce musieli zginąć, bo w Polsce mogli przeżyć wojnę tylko tacy bogaci Żydzi, jak Bukin”⁸⁵. Odpowiedź Wincentego Kraśki wyjaśniała wszelkie wątpliwości co do interpretacji tego fragmentu: w ZSRR można było ocaleć, bo tereny te nie były zajęte przez Niemców⁸⁶. Potwierdzenie tezy o całkowitej i wyłącznej odpowiedzialności Niemców możemy znaleźć także w innym miejscu. W filmie tuż po zakończeniu ceremonii ślubnej Sebastiana i Raisy pojawiają się Niemcy i zabierają Karola Goldsteina, ojca pana młodego. W opowiadaniu Niemcom towarzyszył Ukrainiec, podobny zapis znajduje się w scenariuszu⁸⁷ i w jednej z wersji scenopisu⁸⁸. W filmie są to już tylko Niemcy: żandarm i cywil w tyrolskim kapeluszu, nie ma mowy o Ukraińcach z Legionu Ukraińskiego⁸⁹.

Ikonograficzna dominanta ostatniej sceny stanowi bezsprzeczne oskarżenie Niemców. Podczas spotkania Bukina z ojcem Raisy kamera pokazuje leżący na kawiarnianym stoliku egzemplarz „Życia Warszawy” z nagłówkiem „Norymberga-Dachau. Dwa procesy ludożerców niemieckich”. Według jednej z wersji scenopisu, wątek „norym-

⁸³ Warto jednak zauważyć, że we wcześniejszej wersji scenariusza fragment o „sztafetach zagłady” miał być wygłaszany przez narratorkę. *Wniebowstąpienie, scenariusz filmu telewizyjnego...*, k. 19.

⁸⁴ *Scenopis wersja A*, AFN, sygn. S-9690, k. 23.

⁸⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 17.VI.68...*, k. 5.

⁸⁶ Tamże, k. 7.

⁸⁷ *Wniebowstąpienie, scenariusz filmu telewizyjnego...*, k. 12.

⁸⁸ *Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A...*, k. 13.

⁸⁹ W jednej z wersji scenopisu „Ukraińiec” został przekreślony, zamieniony na cywila. Jan Rybkowski, *Scenopis filmu „Wniebowstąpienie” wg scenariusza Adolfa Rudnickiego i Jana Rybkowskiego na podstawie noweli Adolfa Rudnickiego pod tym samym tytułem*, Warszawa 1967 r., AFN, sygn. S-8106, k. 21. Adnotacja podpisana przez Jana Rybkowskiego: „Stwierdzam, że niniejszy tekst scenopisu filmu *Wniebowstąpienie* uwzględni wszystkie zalecone poprawki. Warszawa, dnia 9 lutego 1968 r.”.

berski” miał być wzmocniony jeszcze przez głos gazeciarza⁹⁰. Kadr z gazetą stanowi też tło napisów końcowych (zamiast przewidywanego wcześniej ujęcia skarpy wiślańskiej). Umieszczenie go w tym miejscu narzuca filmowi określoną interpretację. Na gazecie są rozłożone zdjęcia Raisy. „Wie pan, dlaczego ona zginęła?”, słyszymy głos Wołkowa. Niezależnie od dalszych słów ojca dziewczyny, najważniejszą odpowiedzią na to pytanie jest tekst w gazecie, wskazujący na odpowiedzialność Niemców.

6.

Kameralna opowieść o ludziach naznaczonych przez Zagładę, ich walce o godność, moralnym zwycięstwie lub gorzkiej świadomości klęski, została wpisana w atmosferę pomarcowej nieufności wobec tematyki żydowskiej, antyniemieckiej propagandy, żądań większej liczby filmów ukazujących odwagę, poświęcenie i cierpienie Polaków. W ten sposób na dalszy plan zeszło tak ważne dla Adolfa Rudnickiego przekonanie, że życie intymne, miłość, mogą istnieć nawet w świecie najstraszliwszej zbrodni. „Blaski życia osobistego nie zawsze harmonizują z historią”⁹¹, pisał. Ukazywał też, że nawet w czasie masowej zagłady osobiste cierpienie jest najbardziej dotkliwe. Wojna niszczy miłość, ale też w czasie wojny staje się ona miarą człowieczeństwa⁹². Raisa to postać pełna słabości, ale ostatecznie niewzruszona w swym trwaniu przy Sebastianie.



Wniebowstąpienie, reż. Jan Rybkowski
Na zdjęciu: Andrzej Antkowiak, Małgorzata Braunek

⁹⁰ *Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A...*, k. 93.

⁹¹ Adolf Rudnicki, *Wniebowstąpienie...*, s. 103.

⁹² Anna Wal, *Twórczość w cieniu memory...*, s. 211.

Być może to z powodu licznych przeróbek i zmian Rybkowskiemu nie udało się w pełni pokazać miłości Raisy. Może najbardziej jest to widoczne w kluczowej scenie na Bielanych, kiedy kochająca męża dziewczyna, mając świadomość, że jego narastające szaleństwo zaczyna stanowić zagrożenie dla wielu osób, postanawia skorzystać z rady Bukina i otruć Sebastiana. W decydującym momencie nie potrafi się na to zdobyć, wytrąca z rąk mężczyzny zatruty napój. Dlaczego Raisa zmieniła zdanie, dlaczego nie otruła Sebastiana? W filmie brakuje uzasadnienia tej decyzji, wygląda to na impuls. Nie udało się w tej scenie oddać sensu i emocji, tłumaczącego tytuł⁹³ fragmentu o miłości. Miłości, która przekracza wymiar jedynie emocjonalny i wkracza w sferę metafizyki. U Rudnickiego w tym właśnie momencie pojawia się najsilniejsze wyznanie wiary w miłość, której nic nie jest w stanie zniszczyć i która stoi ponad wszystkim:

Nie mówcie źle o kobietach! Bardziej niż mężczyźni wiedzą one, jak wysoko miłość wiezie i modlą się i wypatrują codziennie i czekają codziennie, aby dokonało się ich wniebowstąpienie przez miłość. Przymknijcie oczy, natęźcie uszy a usłyszycie wielki krzyk świata, codzienną jego modlitwę o wniebowstąpienie!⁹⁴

Czy mimo wszystko *Wniebowstąpienie* należy, zgodnie z większością głosów ówczesnej krytyki, uznać za porażkę Jana Rybkowskiego? Mimo różnych słabości filmu tak jednoznaczna ocena budzi wątpliwości. Krytyka zarzucała reżyserowi brak wiarygodności psychologicznej postaci. Czesław Michalski pisał na przykład, że Rybkowskiemu udało się kilkoma kreskami zarysować portret okupacyjnej grozy i prześladowań Żydów, nie potrafił jednak oddać tragedii jednostek⁹⁵. Rzeczywiście, psychologia postaci zdaje się ustępować warstwie symbolicznej całego dzieła. Źródła tej sytuacji tkwią wszakże już w literackim pierwowzorze. Jak pisała Anna Wal, „wojna, faszyzm i jego zbrodnie sprawiły, że widoczne dotychczas u tego twórcy uwrażliwienie na procesy psychologiczne czy ujawniający się talent obserwatora stały się niewystarczające wobec rzeczywistości historycznej”⁹⁶. Rudnicki, pisząc opowiadania z cyklu *Epoka pieców* świeżo pod wpływem wojennych doświadczeń, nie wahał się sięgnąć po patos i lirykę, nie zastanawiając się, czy są to środki właściwe do opisu Zagłady. Wzniosłość jest adekwatna do cierpienia, pozwala zarazem ocalić to, co w człowieku

⁹³ Dla widza nieznanego prozy Rudnickiego tytuł filmu był niezrozumiały, a nawet mylący, sugerujący trop chrześcijański.

⁹⁴ Adolf Rudnicki, *Wniebowstąpienie...*, s. 130.

⁹⁵ Czesław Michalski, *Wniebowstąpienie*, „Głos Koszaliński” 1969, nr 319, s. 7.

⁹⁶ Anna Wal, *Twórczość w cieniu memory...*, s. 211.

najpiękniejsze. Nie logika jest tu najważniejsza, lecz etyka. Józef Wróbel nazywa moralistykę Rudnickiego „heroiczną i posągową”, która nie odzwierciedla skomplikowania i niejednoznaczności lat wojny. Badacz wskazuje zarazem, że postawy bohaterów trzeba analizować niekoniecznie przez pryzmat realizmu, ale jako parabolę⁹⁷. Podobnie trzeba podejść do filmu Rybkowskiego. Zauważył to Aleksander Jackiewicz, pisząc o *Wniebowstąpieniu*: „Wygląda jak realistyczne – ale realistyczne nie jest. To pieśń epicka, jak ballada. Ballada ubiera obraz świata w liryczne, »sztuczne« rytmy”⁹⁸.

Adolf Rudnicki pisał o zagładzie milionów, na jej tle opisując bohaterów prezentujących

przekrój postaw moralnych od ludzkiego dna po szczyty heroizmu.

Jednak pierwszoplanowi bohaterowie Rudnickiego [...] są zazwyczaj postaciami niezachwianie heroicznymi: nie przyjmują reguł gry z okupantem, walczą nie tylko o biologiczny byt, przetrwanie, ale, czasem nawet wbrew życiu, o niezbywalne wartości ludzkie⁹⁹.

Charakterystycznym wyznacznikiem prozy Rudnickiego była podkreślana przez niego wartość człowieczeństwa, fundamentalna rola wartości. Dla niego „wojna jest sprawdzianem wartości i charakterów, z którego bohaterowie wychodzą zazwyczaj zwycięsko, jeśli zaś nie wytrwają na pozycjach moralnego heroizmu, to wyposażeni zostaną w tragiczną świadomość przegranej”¹⁰⁰. Miłość pozwoliła ocalić Raisie nie siebie, nie Sebastiana, ale godność i wiarę w miłość. Okrucieństwo świata polega jednak m.in. na tym, że nie zwraca na to uwagi. Wartości nie pozwolą ocalić życia, a wiara Rudnickiego w kulturę zderza się nieustannie z bezradnością wobec czasu okrutnego. Logika wartości nie istnieje w „epoce pieców”. Józef Wróbel pisał o *Wniebowstąpieniu*: „Światem rządzi przypadek i paradoks, a postawa wierności sobie nie może mieć innej sankcji niż wewnętrzna”¹⁰¹. Absurdalność życia widać i u Rybkowskiego. Reżyser podkreśla ją właśnie przez stylizację i nienaturalność. We *Wniebowstąpieniu* doświadczenie codzienności jest odrealnione przez niespieszną narrację, celebrowanie chwili, grę światłem.

⁹⁷ Józef Wróbel, *Spalony świat Adolfa Rudnickiego*, [w:] tegoż, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939-1987*, Kraków 1991, s. 62.

⁹⁸ Aleksander Jackiewicz, „*Wniebowstąpienie*” Rybkowskiego, [w:] tegoż, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 271.

⁹⁹ Józef Wróbel, *Spalony świat Adolfa Rudnickiego...*, s. 52.

¹⁰⁰ Tamże, s. 53-54.

¹⁰¹ Tamże, s. 64.

We *Wniebowstąpieniu* może drażnić koturnowość postaci, nazbyt skrótowy wizerunek psychologiczny. Recenzenci zarzucali Rybkowskiemu sztuczność¹⁰², tłumacząc ją niekiedy tym, iż *Wniebowstąpienie* miało być początkowo filmem telewizyjnym. Warto wszakże pamiętać, że Konrad Eberhardt już w 1966 roku pisał o coraz bardziej widocznej „teatralizacji” filmów Rybkowskiego. Widowisko czy rekonstrukcja faktów historycznych ustępują miejsca spektaklowi, realizm inscenizacji. Według Eberhardta, od *Dziś w nocy umrze miasto* Rybkowski koncentruje się przede wszystkim na problematyce psychologiczno-obyczajowej, preferuje kameralność: „[...] zamiast wielkich ewenementów historycznych (zburzenie Drezna), dramatów zbiorowości (los uciekinierów i repatriantów w *Godzinach nadziei*) – zwraca się ku mikrodratom ludzkim, pochłania go problematyka czasu”¹⁰³. Dlatego też opowiadanie Rudnickiego musiało wydawać się reżyserowi bliskie. Filmowcy nie mogli jednak brać wówczas pod uwagę tylko własnych zainteresowań. Ich filmy nie były postrzegane w kategoriach indywidualnej twórczości, ale interesu publicznego. Kto o tym zapomniał, musiał zostać ostro skarcony.

Gdyby Rybkowskiemu udało się nakręcić film według pierwotnego scenariusza, tego, który był najbliższy opowiadaniu Rudnickiego, być może powstałaby bliska duchowi literackiego *Wniebowstąpienia* kameralna historia miłości, pozwalająca ocalić człowieczeństwo w godzinie najcięższej próby, opowieść, której nieobojętne tło stanowiłaby Zagłada Żydów. Danuta Karcz w zakończeniu recenzji *Wniebowstąpienia* krytykowała Jana Rybkowskiego, że nie mógł się zdecydować, o czym ma opowiadać: konflikcie postaw, dramacie poświęcenia, tragedii społeczności czy świadectwie pomocy, „jaką niosło Żydom polskie społeczeństwo tak samo jak oni skazane na totalną zagładę”¹⁰⁴. Jej zdaniem, reżyser próbował wszystkiego po trochu, w sumie nie osiągając satysfakcjonującego rezultatu. Problem jednak polegał na tym, że ostateczny kształt filmu nie zależał wyłącznie od Rybkowskiego.

¹⁰² Zob. Stanisław Grzelecki, *Pod niewłaściwym tytułem*, „Życie Warszawy” 1969, nr 282, s. 5; TERESA, *Dramat, który nie wzrusza*, „Dziennik Zachodni” 1969, nr 284, s. 4.

¹⁰³ Konrad Eberhardt, *Rybkowski*, „Film” 1966, nr 29-30, s. 9.

¹⁰⁴ Danuta Karcz, *Requiem dla obłąkanego...*, s. 24.

■

„Twoja wojna, moja wojna, jedna wojna”: filmowe obrazy polsko-radzieckiego braterstwa broni

1.

W filmach poświęconych II wojnie światowej problem tworzenia nowej pamięci, a jednocześnie zapominania w kontekście konieczności politycznej, związany był również z wizerunkiem radzieckiego sojusznika. Dotyczyło to całego kina PRL-u, ale w latach 60. było szczególnie widoczne. Podstawową funkcją, którą miały pełnić filmowe wizerunki Rosjan w kinie PRL-u, było przedstawienie obrazu zgodnego z ogólną doktryną propagandową i doraźnymi potrzebami politycznymi. Filmy miały legitymizować przyjaźń polsko-radziecką, zarówno w kontekście historycznym, jak i współczesnym, uzasadniać sojusz ze Związkiem Radzieckim, przełamywać jakże silne w społeczeństwie stereotypy, uprzedzenia i resentymenty. Należało nie tylko zaprezentować wyidealizowany portret Rosjanina, ale także przekonać polskiego odbiorcę, że jest on wiarygodny. Chodziło zatem nie tylko o ideologiczny wymiar przyjaźni polsko-radzieckiej, tu bowiem obowiązywało oficjalne stanowisko i możliwości manewru były bardzo niewielkie. Istotną kwestią był sposób jej przedstawienia.

Wizerunek człowieka radzieckiego, nie tylko w latach 60., szczególnie często prezentowany był w filmach o tematyce wojennej, w których dochowywano wierności oficjalnej wykładni zarówno poszczególnych wydarzeń historycznych, jak i ogólnej wizji przyjaźni polsko-radzieckiej. Filmy wojenne przesądzały, i dawały tym samym wykładnię dotyczącą współczesności, że współdziałanie z Rosjanami było i jest nieuniknione. Potwierdzeniem tego miał być motyw polsko-radzieckiego braterstwa broni.

Jego źródła doszukiwano się nie tylko w sojuszu politycznym, ale sięgano również w przeszłość, odwołując się do wspólnych tradycji ruchu robotniczego¹. Nacisk

¹ W specyficzny sposób do idei braterstwa broni, połączenia na jednym poziomie walki ruchu robotniczego i narodowowyzwoleńczej, nawiązywały zrealizowane w latach 70. filmy o Polakach walczących z caratem ramię

był położony na wspólne działania Polaków i Rosjan w czasie rewolucji 1905 roku, uczestnictwo polskich żołnierzy w rewolucji październikowej, wspólna walka partyzantów i żołnierzy Polski oraz Związku Radzieckiego w czasie II wojny światowej. Tak samo, pisał Zbigniew Żafuski, walczyli Rosjanie w polskich mundurach w 1863 roku, jak i w 1943, 1944, 1945: „oddawali swe życie w walce przeciwko wrogowi Polski – przeciwko wspólnemu wrogowi naszych narodów”². Współpraca z Rosjanami była w tym rozumieniu częścią polskiej tradycji narodowej. „Po wielu latach bojów, jakie żołnierz polski toczył w gorzkim osamotnieniu, po raz pierwszy znalazł się w zwartej kolumnie towarzyszy broni”³.

Współpraca z Rosjanami była więc w tym rozumieniu częścią polskiej tradycji narodowej, Polacy i Rosjanie nieraz walczyli ze wspólnymi wrogami. Tak też miała nakazywać logika dziejów. Polsko-radzieckie braterstwo broni w II wojnie światowej było tego potwierdzeniem. Dlatego też Wojciech Wierzewski w recenzji *Dnia oczyszczenia* Jerzego Passendorfera mógł napisać, że film pokazuje „moment budzenia się realistycznego myślenia historycznego w obliczu konkretnych sytuacji, kiedy anachronizmem staje się podsycanie dawnych uprzedzeń, a konieczność współdziałania jawi się jako coś oczywistego i nieuchronnego”⁴.

Odległa historia nie mogła stać się fundamentem przyjaźni polsko-radzieckiej. Jej mitem założycielskim musiało być braterstwo broni z czasów II wojny światowej. Opowieści frontowe, charakterystyczny dla kina wojennego wątek męskiej przyjaźni między żołnierzami, pozwalały na chwilę zapomnieć, że mamy do czynienia z uprąpomocnieniem politycznych tez.

Jak mamy o przyjaźni polsko-radzieckiej mówić, to powinniśmy to robić w sposób w miarę możliwości szczerzy i uczciwy, żeby przełamać odruchy niechęci i to jest jedyna rozsądna i logiczna droga, jeżeli chodzi o potraktowanie takiego tematu. Braterstwo broni jest jedną z najbardziej przekonujących sytuacji⁵,

mówił Krzysztof Teodor Toeplitz. Na pierwszym miejscu stawiano braterstwo broni między szeregowymi żołnierzami i niższymi oficerami. Ich sojusz było łatwiej zaakceptować widzowi, nieco rzadziej pojawiała się na ekranie współpraca na wyższym

w ramieniu z rosyjskimi rewolucjonistami: *Biały mazur* (1978) Wandy Jakubowskiej czy *Jarostaw Dąbrowski* (1975) Bohdana Poręby, w których można dopatrywać się elementów retoryki z lat 60.

² Zbigniew Żafuski, *O tradycji serio*, [w:] tegoż, *Siedem polskich grzechów głównych i inne polemiki*, wyd. V, Warszawa 1973, s. 452.

³ Tenże, *Grzechy ósme, czyli o czym w Piśmie głucho*, [w:] tegoż, *Siedem polskich grzechów...*, s. 162.

⁴ Wojciech Wierzewski, *Z uczuciem niedosytu*. „Ekran” 1970, nr 8, s. 9.

⁵ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 24 maja 1960 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Dzień oczyszczenia”, autorzy J. Przeździecki i A. Wajda, Zespół „Kadr”, Archiwum FilMOTEKI Narodowej (dalej: AFN), sygn. A-214, poz. 162, k. 14.*

poziomie. Żołnierze odczuwali pokrewieństwo narodów, bratniej duszy słowiańskiej (choć oczywiście nie wszyscy mieszkańcy ZSRR byli Słowianami), mieli podobną przeszłość (często wywodzili się z ludu, była to więc wspólnota polskiego i rosyjskiego chłopa oraz robotnika). II wojna światowa była ich wspólną wojną, co nierzadko deklarowali. Przykładem może być słynne zdanie z serialu *Czterej pancerni i pies*, kiedy to Polak Janek Kos i Gruzin Grigorij Saakaszwili dochodzą do wniosku, że „Twoja wojna, moja wojna, jedna wojna”.

2.

Armia Czerwona była nieodłącznym elementem wielu obrazów wojny, ale nie zawsze pierwszorzędnym w wymiarze dramaturgicznym i ideowym. Portret żołnierza radzieckiego pojawia się bardzo często w filmach wojennych na zasadzie „szczegółu ikonograficznego”. Częściowo było to wynikiem świadomych zamierzeń propagandowych, ale wizerunek ten wynikał z już ukształtowanej wizji historii. W tekstach kultury oficjalnej pamięć o wojnie w znacznej mierze decydowała o współczesnym postrzeganiu Rosjan. Nie oznacza to jednak, że pozytywny wizerunek Rosjan wynikał jedynie z politycznych uwarunkowań. Nie bez znaczenia były indywidualne przekonania i wojenne doświadczenia reżyserów czy scenarzystów. Przykładem może być twórczość Ewy i Czesława Petelskich. Wymowa ich filmów wojennych, podejmujących temat kontaktów polsko-radzieckich, jakkolwiek zgodna z oczekiwaniami władzy, znajdowała uzasadnienie również w ich biografiach⁶. Jeżeli więc Ewa Petelska, która wraz z mężem przedstawiła wizerunek żołnierzy Armii Czerwonej w *Naganiaczu* i *Jarzębinie czerwonej* oraz dwóch filmach z serii *Dzień ostatni, dzień pierwszy: Córeczka* i *Buty*, mówiła: „Jestem olbrzymią entuzjastką armii radzieckiej, dlatego wszyscy jej bohaterowie bardzo do mnie przemawiają jako postaci ludzkie. To są autentyczni bohaterowie, przedstawiciele najpiękniejszej armii świata”⁷, można było wierzyć, że nie są to słowa koniunkturalne, ale szczerze. Krzysztof Kornacki zauważył, że w *Naganiaczu* scena wsiadania przez Michała do radzieckiego samochodu (co można też odczytywać jako szansę na nowe życie) została dodana w ostatniej chwili, nie było jej w scenariuszu, ani scenopisie. Twórcy wprowadzili ją, „jakby wiedzeni wewnętrzną potrzebą”⁸.

⁶ Por. Krzysztof Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudziński, Kraków 2007, s. 44-45.

⁷ *Stenogram z dyskusji po kołaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r. Tytuły poszczególnych odcinków: „Córeczka”, „Buty”, Instrumentum mortis”, „Nazajutrz po wojnie”, AFN, sygn. A-216, poz. 50, k. 23-24.*

⁸ Krzysztof Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy...*, s. 58.

Sojusz i przyjaźń, dla których wojna była początkiem, miały być stałe i nienaruszalne. W latach 60., w zrealizowanych z rozmachem filmach batalistycznych, kreowano zagrożenie niemieckie, pokazywano też, że sojusz z Armią Radziecką jest jedynym sposobem, aby nas uchronić od kolejnej wojny. Przyjaźń Związku Radzieckiego stawała się gwarantem pokoju. Obraz ten prezentowany był także w filmach dokumentalnych, aż do końca PRL-u. Bez udziału Armii Czerwonej nie byłoby możliwe zwycięstwo nad faszyzmem, dlatego też miejsce polskiego żołnierza jest przy sojuszniku. Widać to zarówno w filmach opowiadających o działaniach regularnej armii, np. *Jarzębinie czerwonej* Ewy i Czesława Petelskich, *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dniach* Jerzego Passendorfera czy *Ocalić miasto* (1976) Jana Łomnickiego, ale także w filmach partyzanckich, takich jak *Barwy walki* Passendorfera. Wysiłek wojenny żołnierza polskiego miał być nierozzerwalnie związany z wysiłkiem żołnierza radzieckiego. Mamy więc do czynienia z jednoczesnym odtwarzaniem i konstruowaniem pewnej wizji przeszłości.

Filmowy wizerunek polsko-radzieckiego braterstwa broni, począwszy od *Miasta nieujarzmionego* (1950) Jerzego Zarzyckiego aż po *Przeprawę* (1988) Wiktora Turawa, był zazwyczaj wpisany w różne konteksty i pełnił różne funkcje. Inna sprawa, że odniesienia do II wojny światowej, również w tych filmach, których akcja rozgrywała się już po wojnie, pozwalały uciec od terażniejszości, tzn. od problemu pokazywania relacji polsko-radzieckich współcześnie.

Jedną z najważniejszych przyczyn, dla których wizerunek Rosjan w polskim filmie nie cechuje się nadmiarem skomplikowania i psychologicznych subtelności, było wykorzystywanie stereotypu jako sposobu przedstawiania Innego. Użycie stereotypu pozwala w tej sytuacji m.in. na konstruowanie własnej tożsamości oraz na oswojenie Innych⁹. W odniesieniu do wizerunków Rosjan obecnych w kinie peerelowskim należy mówić przede wszystkim o tej drugiej funkcji. Warto więc zwrócić uwagę na sposoby, dzięki którym starano się przedstawić Rosjan w filmie jako swoistego rodzaju „Bliższych Innych”. Podejmowano tym samym próby oswojenia Obcego. Oficjalny wizerunek można było ocieplić, sprowadzając go do wymiaru indywidualnego, osobistego, wręcz intymnego.

W filmach o tematyce wojennej mamy często do czynienia ze stereotypem, w którym Rosjanin przedstawiany jest jako przyjaciel, towarzysz broni, mądry doradca, ktoś, kto opiekuje się Polską. Spośród licznych przykładów można wskazać na serial *Cztery pancerni i pies*, w którym przyjaźń polsko-radziecka, na poziomie jednostek

⁹ Elżbieta Ostrowska, Adam Wyżyński, *Obrazy Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. Andrzej de Lazari, Warszawa 2006, s. 303-304.

czasem dość szorstka, stanowi nienaruszalny dogmat. Świadczą o tym losy licznych postaci: sierżanta Czernousowa, Fiedki „Jołki-Połki”, Marusi „Ogoniok”, i ich relacje z polskimi żołnierzami. W serialu ważną rolę odgrywa też postać kapitana Pawłowa grana przez radzieckiego aktora Aleksandra Bielawskiego (warto podkreślić, że Bielawski często pojawiał się w polskich filmach, należy wspomnieć jeszcze o *Przerwanym locie* Leonarda Buczkowskiego oraz o *Dniu oczyszczenia*). Został on przedstawiony nie tylko jako wielki przyjaciel Polaków i nieustraszony żołnierz, ale także jako człowiek miłujący życie i serdeczny dla swoich polskich przyjaciół.

Najbardziej wyidealizowaną postać radzieckiego żołnierza przedstawili Petelscy w *Córeczce*. Aleksander jest wyczerpany, zasypia na stojąco, ale znajduje w sobie siłę, aby pomóc rodzącej kobiecie i zawieźć ją do felczera, a nie do księdza. Rosjanin wierzy w życie, nie w śmierć. Później w kościele podaje się za ojca dziewczynki i wybiera jej imię (Aleksandra, od jego imienia), by jako nieślubne dziecko mogła zostać ochrzczona. Jeszcze bardziej zmęczony, ale szczęśliwy rusza w dalszą drogę. Podczas kolaudacji *Córeczki* Jerzy Pomianowski określił bohatera granego przez Bohdana Ejmonta jako najbardziej wzruszającą postać żołnierza radzieckiego w polskim filmie, dodając, że Rosjanie odebraliby te filmy (również *Buty*) jako piękny podarunek¹⁰ (Ernest Bryll ostrzegał, że jest ona nieco przesłodzona¹¹).

Charakterystyczny obraz zawierają *Skąpani w ogniu* (1963) Jerzego Passendorfera. Porucznik Milutin – jak napisał recenzujący scenariusz pułkownik Henryk Hubert – postać „bardzo ciepła i bardzo charakterystyczna dla owego okresu”¹², serdeczny Rosjanin, cieszący się przyjaźnią polskich żołnierzy, opowiada frontową historię, jak czołg cofając się pod naporem Niemców urwał głowę leżącemu pod nim pijanemu żołnierzowi. Tak naprawdę jednak, jak ujawnia kapitan Sowiński, ta historia wyglądała inaczej. Pod naporem Niemców żołnierze zdejmowali gąsienicę, aby wyciągnąć pijanego tchórza, a Milutin został ranny (dwóch zginęło), tylko nie chce o tym mówić. Mamy więc do czynienia z bezwarunkowym poświęceniem dla towarzysza broni, nawet jeśli nie zastępuje on na to. Kiedy Milutin żegna się z polskimi towarzyszami broni, mówi, że powalczyli, pobili faszystów, a teraz czas wrócić do siebie, najpierw do Moskwy, a potem na Syberię, dokąd zaprasza Polaków (z dzisiejszego punktu widzenia zaproszenie na Syberię w ustach radzieckiego oficera brzmi dość dwuznacznie).

¹⁰ *Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”...*, k. 5-6.

¹¹ Tamże, k. 8.

¹² *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 6 lutego 1962 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Skąpani w ogniu” autor W. Żukrowski, Zespół „Iluzjon”, AFN sygn. A-214, poz. 247, k. 2. Poprawiono zapis.*



Skąpani w ogniu, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Aleksander Fogiel

Nieustannie obawiano się, że widzowie mogą odrzucić zafatszowany obraz relacji polsko-radzieckich. Istotne było zatem znalezienie odpowiedniej formuły, dzięki której ukazana na ekranie przyjaźń polsko-radziecka byłaby wiarygodna. W latach 60. w sukurs wizerunkom człowieka radzieckiego przyszło kino popularne. Realizowano więc filmy, w których podstawowym punktem odniesienia były kino gatunków: komedie, melodramaty i filmy batalistyczne.

Braterstwo broni, wątek wykorzystujący schematy męskiej przyjaźni¹³, wzmocniony przez obrazy miłości między kobietą i mężczyzną należącymi do dwóch nacji,

¹³ Czasami stereotypowy sposób ukazywania frontowych relacji budził wątpliwości. W czasie debaty nad serialem *Cztery pancerni i pies* Władysław Skrabałak ubolewał: „[...] mam dosyć w polskich filmach spotkań radzieckich i polskich oficerów, czy żołnierzy, które zaczyna się od wódki. Za każdym razem jak widzimy polskich i radzieckich dowódców, to muszą szturchnąć się szklankami wódki, czy to się dzieje w okopach, czy w lepiance, czy w innych okolicznościach. Rozumiem, że w warunkach wojennych spirytus odgrywał ogromną rolę, ale takie sceny są już u nas nadużywane. Muszę powiedzieć, że z przyjemnością oglądałem *Barwy walki*, gdzie mieliśmy do czynienia z pierwszym oddziałem, który mówił, że u nich nie ma wódki. Nie musimy w każdym razie tych spraw jeszcze pogłębiać, a w dodatku ten pułkownik radziecki dopiero po drugiej szklance wódki podejmuje decyzję o działaniu wojennym”. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 8.IV.1966 r. Na porządku dziennym: Omówienie filmów telewizyjnych „Chcę się ogolić” oraz III i IV odcinka serii „Cztery pancerni i pies”, AFN, sygn. A-216, poz. 88, k. 6.*

pozwalając ominąć trudne tematy polityczne. Dlatego też Jan Alfred Szczepański mógł twierdzić, że w komediowym *Gdzie jest generał...* Tadeusza Chmielewskiego „został poruszony wdzięczny temat przyjaźni polsko-radzieckiej i że został on podany przyjemnie”¹⁴, a Jan Rybkowski zwrócić uwagę, że melodramatyczny *Przerwany lot* Leonarda Buczkowskiego, którego akcja toczyła się zarówno w czasie wojny, jak i kilkanaście lat później,

trafi do naszej publiczności, że przemówi do niej w sposób właściwy, że znajdzie taki oddźwięk, jaki chcielibyśmy, bo mamy tu film o problemie polsko-radzieckim, który został przedstawiony od strony niezmiernie ludzkiej, uczuciowej, prawdziwej i dlatego sądzę, że film ten trafi do naszej publiczności, że potrafi ją wzruszyć i jestem głęboko przekonany, że on przez naszą publiczność zostanie odebrany dobrze. [...] trafi do przekonania naszej i radzieckiej widowni¹⁵.

Film ten w interesujący sposób opowiadał o miłości Rosjanina i Polki (w tym filmie mamy zresztą do czynienia z interesującym przykładem trójkąta miłosnego między Polką, Polakiem i Rosjaninem, poniekąd powtórzony później w *Dniu oczyszczenia*; Rosjanina zagrał nawet ten sam aktor, wspomniany już Aleksander Bielawski). Grażyna Stachówna podkreśla, że Leonard Buczkowski znakomicie wykorzystał formułę melodramatu, ale

wzruszający romans Polki i Rosjanina jest tylko wehikułem dla niezwykle sugestywnego i – trzeba przyznać – bardzo zręcznie poprowadzonego wykładu ideologicznego na temat stosunków polsko-rosyjskich w ciągu ostatniego półwiecza, stosunków, którym film odejmuje wszelki tragizm i skomplikowanie¹⁶.

Pozornie jakiegokolwiek odwołania do pochodzenia bohatera są natychmiast unieważniane. Mironow to po prostu zakochany mężczyzna, który w czasie wojny zakochał się w dziewczynie i mimo tego, że zostali rozdzieleni, nie potrafi o niej zapomnieć. Trudno jednak zignorować kontekst polityczny, który jest w *Przerwanym locie* nieustannie obecny. Zgodnie z nim Mironow pokazany jest jako wspaniały i szlachetny człowiek, natomiast pomijane są wszelkie historyczne i polityczne komplikacje, które musiałyby w takiej sytuacji się pojawić.

¹⁴ Protokół z kolaudacji filmu pt. *Gdzie jest Generał*, reż. Chmielewski, Zespół „Start” w dniu 27.VII.1963 r., AFN, sygn. A-216, poz. 3, k. 2.

¹⁵ Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. *Przerwany lot*. Reż. L. Buczkowski. Zespół „Kadr” (dopisana data 9.III.64 r.), AFN, sygn. A-216, poz. 19, k. 1-2. Por. też np. Protokół z kolaudacji odcinków czwartego i piątego [VII i VIII] filmu telewizyjnego „Cztery pancerni i pies”, odbytego w Warszawie, dnia 23 kwietnia 1966 r., AFN, sygn. A-216, poz. 90.

¹⁶ Grażyna Stachówna, „Przerwany lot” – romans internacjonalistyczny, [w:] tejsze, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 186.

Najbardziej znacząca scena rozgrywa się krótko po przybyciu Mironowa na wiejskie wesele, na które zaprosił go przyjaciel. Gość specjalny został posadzony na honorowym miejscu, obok księdza. Podchodzą do niego i zagadują różne osoby, z których każda miała kiedyś kontakt z Rosjanami, od starego wiarusa carskiego wojska, do kobiety, której radziecki żołnierz w 1945 roku ofiarował rower (sic!). Okazuje się, że Mironow to „swój chłop” – mówi po polsku, nosi medalik, pamiątkę po miłości do polskiej dziewczyny, jest doświadczony przez wojnę tak jak Polacy. Ostateczną instancją, która zaświadcza, że mamy już do czynienia z „innymi Ruskami” niż kiedyś, jest ksiądz (podobnie jak poniekąd w *Córeczce*).



Przerwany lot, reż. Leonard Buczkowski

Na zdjęciu: Władysław Krasnowiecki, Stanisław Miłski, Aleksander Bielawski

Przynajmniej w niektórych filmach mamy do czynienia z historiami miłosnymi, których sympatyczni bohaterowie mogliby reprezentować tę samą nację. Ponieważ jednak twórcy decydują się na wprowadzenie wątku relacji polsko-rosyjskich, czy polsko-radzieckich, w filmach tych wątek romansowy staje się nośnikiem, jak pisała Stachówna, dla przekazu ideologicznego. Zakochani w sobie byli Wacław Orzeszko i Marusia w *Gdzie jest generał...*, Wowa i Urszula w *Przerwanym locie*, Janek Kos i Marusia „Ogoniok” oraz Grigorij Saakaszwili i Lidka Wiśniewska w *Czterech pan-*

cernych i psie. Warto zauważyć, że bohaterowie ci są nie tylko w sobie zakochani, ale doświadczyli wspólnej walki. Ich miłość wówczas się narodziła, stała się kolejnym stadium specyficznego braterstwa broni. Formuły kina popularnego każą widzowi odbierać ów przekaz przez pryzmat historii jednostkowych, nie konfliktów czy współpracy międzynarodowej. Wojna przywoływana jest jako wspólny los, który na zawsze połączył oba narody. Doświadczenie to zostało wzmocnione uczuciem intymnym, między kobietą i mężczyzną, którzy – tak się złożyło – są przedstawicielami różnych, choć w walce to się zaciera, nacji.

3.

Wbrew pozorom postaci Rosjan nie pojawiały się zbyt często w peerelowskich filmach fabularnych (mniej więcej tyle samo filmów o tej problematyce powstało w Polsce Ludowej, jak po 1989 roku), nieco częściej miało to miejsce w dokumencie czy też kronice filmowej. Przyczyny takiego stanu rzeczy są jednak dość oczywiste. Cenzura, zarówno instytucjonalna, jak i wewnętrzna, nie dopuszczała na ekrany tematów mogących budzić negatywne skojarzenia i emocje¹⁷. Ponadto

Najsukuteczniejszym sposobem uporania się z [...] niewygodnym problemem rozżewu pomiędzy ideologicznym imperatywem „przyjaźni polsko-radzieckiej” a antysowieckim resentymentem wśród społeczeństwa była strategia milczenia, którą stosowano w polskim kinie powojennym z dość dużą konsekwencją¹⁸.

Dogmatu przyjaźni ze Związkiem Radzieckim nie można było zignorować. Filmowy obraz Rosjan i człowieka radzieckiego był ograniczony koniecznością dostosowania się do politycznych i ideologicznych wymogów. Bez trudu można jednak wskazać na filmy, w których widoczne są starania, aby propagandowa wizja potężnego Związku Radzieckiego i jego mieszkańców nie stała się nazbyt dominująca. Dla wielu widzów byłoby to zbyt trudne do zaakceptowania. W latach 60. dodatkowo doszły do głosu inne elementy, jak choćby nacjonalizm wpływowych grup, które oddziaływały na kinematografię. Oczekiwania widzów i władzy okazały się w tym wypadku zaskakująco bliskie.

¹⁷ Warto w tym miejscu wspomnieć o wątku katyńskim, a właściwie o niemożności jego zaistnienia, w kinie polskim przed rokiem 1989. Piotr Śmiałowski wskazuje na przykład na znaczącą nieobecność sprawy katyńskiej w *Epilogu norymberskim* (1970) Jerzego Antczaka. Nie zgodzono się również na jakiegokolwiek wzmianki w *Zasie-kach* (1973) Andrzeja Piotrowskiego, w którym to filmie i tak znalazło się sporo informacji o relacjach polsko-radzieckich w latach 1939-1941 (nic więc dziwnego, że trafił na wiele lat na półki). Jednym z najbardziej interesujących przykładów jest *Do krwi ostatniej...* (1978) Jerzego Hoffmana. W pierwotnej wersji tego filmu pojawia się dialog poświęcony Katyńowi. Podczas kolaudacji nie było większych zastrzeżeń, kiedy jednak Rosjanie zorientowali się, o co chodzi, wybuchła afera, film zdjęto z ekranów, a w poprawionej wersji wycięto kontrowersyjne sceny. Usunięto także sceny z niemieckich kronik filmowych, oskarżających Rosjan o zbrodnię w Katyniu, z *Katastrofy w Gibraltarze* (1984) Bohdana Poręby. Zob. Piotr Śmiałowski, *Kłamstwa i prawda*, „Kino” 2007, nr 4, s. 54-55.

¹⁸ Elżbieta Ostrowska, Adam Wyżyński, *Obrazy Rosjan w kinie polskim...*, s. 313.

Jak już pisałem, w ówczesnym kinie mamy do czynienia z nawiązaniem do liczącej się w peerelowskim systemie władzy grupy „partyzantów” pod przywództwem generała Mieczysława Moczała, do bliskiego także Władysławowi Gomułce uprawnienia podkreślania roli PPR-u i Armii Ludowej, a nie Armii Radzieckiej i polskiego wojska w ZSRR¹⁹. Sprzyjały temu nacjonalistyczna atmosfera, aprobata dla tradycji militarnej i niechęć do obcości²⁰. Istniały jednak przedstawienia priorytetowe, których nie sposób było zanegować. Obecność w filmie bohaterkiej i zwycięskiej Armii Czerwonej nie podlegała dyskusji. Natomiast pojawiały się kwestie proporcji między wojskami polskimi i radzieckimi, między ich udziałem w zwycięstwie a obecnością na ekranie. W kontekście *Ostatnich dni* padały pytania, dlaczego „nie widzimy na ekranie zwycięstwa armii radzieckiej”, skoro „każdy z nas wie o tym, że zdobycie Berlina miało miejsce przy udziale ogromnej ilości jednostek armii radzieckiej”. Zastanawiano się, dlaczego

nie zostały zachowane proporcje pomiędzy udziałem w walkach o Berlin armii polskiej i radzieckiej. [...] Chyba nie jest dobrze że z ekranu nie pada nazwisko Koniewa, natomiast słyszy się nazwisko Popławskiego, Świerczewskiego, Maczka. W każdym razie fakt, że nie padają nazwiska wielkich dowódców armii radzieckiej jest przeoczeniem²¹.

Ale padały też głosy, że należy podkreślać przede wszystkim rolę polskiego żołnierza²², ponieważ do tej pory w środkach masowego przekazu pomniejszono udział Polaków. Kino wojenne, zwłaszcza drugiej połowy lat 60., koncentrowało się przecież na podkreślaniu chwały polskiego żołnierza. Z drugiej strony, aczkolwiek działania żołnierzy radzieckich znajdowały się we wspomnianych filmach na drugim planie, nie mogło ich przecież zabraknąć.

Obawy związane z wizerunkiem Rosjan były dwójakiego rodzaju. W żaden sposób nie chciano urazić potężnego sojusznika. Nie było więc miejsca na negatywny wizerunek (choć zdarzały się paradoksalne wyjątki, o których za chwilę napiszę), chyba że chodziło o przedstawicieli caratu. Z drugiej strony jednak, silny nacisk był położony na to, aby nie dochodziło do rażących dysproporcji w relacjach polsko-radzieckich.

¹⁹ Por. Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 290.

²⁰ Por. tamże, s. 287 i n.

²¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 1.II.1969 r. (omówienie filmu „Ostatnie dni”)*, AFN, sygn. A-344, poz. 456, k. 9-10.

²² Tamże. Przypomniano spór o to, która flaga została zatknięta na Bramie Brandenburskiej. Tu jednak obowiązywała wersja oficjalna. Zbigniew Załuski, będący zresztą konsultantem filmu, przypomniał, że sprawa flagi na Bramie Brandenburskiej jest zgodna z aktem dwustronnym, znajdującym się w archiwach polskich i radzieckich, że Bramę zdobyli wspólnie żołnierze frontu ukraińskiego, białoruskiego oraz jednostka polska.

Rosjanie w filmach przyjmują więc często polski punkt widzenia, rozumieją specyfikę naszej kultury, a raczej nasze o niej wyobrażenie.

W ukazywaniu Rosjan i relacji polsko-radzieckich niebezpieczne było wszystko, co wychodziło poza schemat. W grę wchodziły bowiem polskie resentymy, pamięć narodowa i przyzwyczajenia odbiorcze. Kiedy pojawiały się nieco bardziej ciekawe, skomplikowane wizerunki relacji polsko-radzieckich, wówczas interweniowała cenzura, jak również inne czynniki decydujące o dopuszczeniu do realizacji filmu. Dlatego też w latach 60. zostały odrzucone scenariusze *Wiernej rzeki* i *Przedwiośnia* na podstawie prozy Stefana Żeromskiego. Nawet jeśli same założenia filmów oceniane były wysoko, ich odbiór był siłą rzeczy niewiadomą. Dyskutanci oceniający scenariusz *Wiernej rzeki* uważali, że motywy relacji polsko-radzieckich zostały ukazane w sposób zadowalający. Mimo to film ostatecznie nie powstał. Zadecydowały obawy, które wyraził Jerzy Putrament w recenzji scenariusza: „W sumie jestem za kręceniem filmu. Mam jednak kilka obaw. Mimo wszystko przyjaźń polsko-radziecka, to nie w kij dmuchał”²³. Podobne przesłanki współdecydowały o nierealizowaniu *Przedwiośnia*. Zdawano sobie sprawę, że istnieją w polskiej historii takie fragmenty, a rok 1920 do nich należał, których nie można było w tamtym czasie wyjaśnić w tekście filmowym²⁴. Dochodziła do tego świadomość, że

zostało wiele zrobione w świadomości narodu i w świadomości społeczeństwa jeżeli chodzi o stosunek do Związku Radzieckiego, ale te pokłady antysowietyzmu są niezwykle mocne i w gruncie rzeczy bardzo żywe [...]”²⁵.

W społecznym odbiorze sprawa różnic i zaszłości między Polakami i Rosjanami, niewystępująca lub istniejąca bardzo słabo w propagandzie, stanowiła czuły punkt. Szczególnie mocno widać to w kinie popularnym, skierowanym do masowej publiczności. Interesująco w tym kontekście brzmią słowa Aleksandra Ścibora-Rylskiego, dotyczące ostatnich scen *Przerwanego lotu*, kiedy bohater przelatuje nad wioską, w której mieszka jego ukochana, ona natomiast wybiega z chaty i obserwuje samolot. Według Ścibora-Rylskiego

wiedzimy tego lotnika siedzącego w pięknym nowoczesnym samolocie, zaopatrzonym w najnowocześniejsze urządzenia, a tu znów mamy powrót do tej wiochy, do domków ze strzechami. I według mnie

²³ Wokół scenariusza „Wiernej rzeki”. Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 18 kwietnia 1961 r., AFN, A-214, poz. 200, „Iluzjon” 1991, nr 2, s. 42.

²⁴ Wokół scenariusza „Przedwiośnia” Andrzeja Wajdy. Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy – w dniu 18 I 1966 roku, AFN, A-324, poz. 12, „Iluzjon” 1990, nr 3-4, s. 36.

²⁵ Tamże, s. 38.

jakoś zbyt mocno wychodzi na jaw ten kontrast między nowoczesnym lotnictwem radzieckim i tą zaniedbaną staroświecką polską wioską. [...] Bo w scenach wojennych ten świat polski i rosyjski jest jakoś zrównany, a w czasach współczesnych te różnice są tak duże. [...] Boję się, że to zderzenie nowoczesnego lotnictwa radzieckiego z polską wioską może wypaść niekorzystnie, jeżeli chodzi o konfrontację społeczeństwa²⁶.

Niepokój związany z brakiem symetrii w ukazywaniu Polaków i Rosjan pojawił się także przy okazji realizacji komedii wojennej w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego *Gdzie jest generał...* (1963). Według krytyków, jednym z walorów filmu było ukazanie przyjaźni polsko-radzieckiej²⁷. Film kończy się symbolicznym potwierdzeniem tego sojuszu: pocałunkiem polskiego żołnierza i czerwonoarmistki, którzy, pokonawszy Niemców, będą odtąd żyć długo i szczęśliwie. W czasie kolaudacji²⁸ pojawiły się jednak zarzuty, że film niesprawiedliwie rozdziela rację, pokazując gamoniowatego chłopaka i rezolutną Rosjankę. Zastrzeżenia dyskutantów wynikały nie tyle z konstrukcji filmu, ile z obecnego w nich samych lęku przed pokazaniem widzowi niesprawiedliwego dysonansu między Polakiem i dziewczyną z Armii Czerwonej. W gruncie rzeczy bowiem charakterystyka tych postaci nie jest tak jednoznaczna i wiąże się bardziej z pojmowaniem ról kobiecych i męskich niż z relacjami polsko-radzieckimi.

Problem relacji polsko-radzieckich oraz obaw o zbyt dominujący wizerunek Rosjan pojawił się także w dwóch najbardziej popularnych serialach lat 60. Szczególnie interesujący jest przykład *Czterech pancernych i psa*. O ile w powieści Janusza Przymanowskiego zarówno dowódca czołgu, jak i wszyscy wyżsi oficerowie byli Rosjanami – co zresztą było zgodne z prawdą – o tyle w filmie dokonano zasadniczych zmian. W powieści dowódca „Rudego” nazywa się Wasyl Semen, a w filmie staje się Olgierdem Jaroszem, wywodzącym się z rodziny polskich zesańców. Także wśród oficerów wyższych rangą pojawia się więcej Polaków. W czasie kolaudacji Włodzimierz Sokorski narzekał:

Otóż mam wrażenie, że ta polska armia została przedstawiona według bardzo konkretnej recepty, a więc pułkownik, porucznik, a nawet prowadzący czołg – to Rosjanie. Nie kwestionuję, że ogólnie sprawy tak wyglądały, ale mieliśmy i gen. Berlinga i polskich oficerów, byli też Polakami pułkownicy

²⁶ *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. „Przerwany lot”...*, k. 7-8. Podobna sytuacja nastąpiła w trakcie kolaudacji *Córeczki Petelskich*. Ernest Bryll zwracał uwagę na obecny w tym filmie obraz prymitywizmu wsi polskiej, co mogło szokować przy zetknięciu spraw natury religijnej z żołnierzem radzieckim, który jest wolny od przesądów. *Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”...*, k. 8.

²⁷ Zob. np. Stanisław Janicki, *Orzeszko idzie na wojnę*, „Film” 1964, nr 1, s. 4.

²⁸ *Protokół z kolaudacji filmu pt. Gdzie jest Generał...*

i dlatego wydaje mi się, że w tym filmie doskonale pułkownik mógłby być Polakiem, a tak ta armia wygląda dość rosyjsko [...]”²⁹.

Wprowadzone zmiany pozwoliły na zupełnie inne przedstawienie relacji polsko-radzieckich. Przede wszystkim, na co uwagę zwracali podczas kołaudacji Stanisław Wohl i Jerzy Pomianowski, uniknięto wrażenia, że armia polska była zrusyfikowana.

Z kolei w *Stawce większej niż życie* agent J-23 współpracuje z wywiadem radzieckim, w filmie ukrywającym się pod kryptonimem „ciotka Zuzanna”. W pierwszym odcinku w ostatnim ujęciu, w którym radziecki oficer melduje swojemu przełożonemu, że J-23 znowu nadaje, widzimy w tle portret Stalina. Natomiast godny uwagi jest fakt, że kwestia współpracy Klossa z radzieckim wywiadem nie jest nadmiernie podkreślana. W czasie posiedzenia komisji kołaudacyjnej omawiającej kilka odcinków doszło nawet do dość zajmującej wymiany zdań³⁰. Pułkownik Moczarski zastanawiał się, czy to jest możliwe, aby polski wywiad był w stanie finansować działalność takiego agenta jak Kloss. Po odpowiedzi Stanisława Wohla, że w jednym z poprzednich odcinków jest wyraźnie podane, że Kloss jest pracownikiem potężnego wywiadu radzieckiego, Moczarski wycofał swój zarzut. Bardzo interesujące jest padające w tym kontekście stwierdzenie Grzegorza Lasoty: „W następnych odcinkach z całą świadomością unikamy tego, żeby mówić wyraźnie, że Kloss jest agentem radzieckiego wywiadu. To jest legendarny bohater”³¹. Później dodał, że zadbano o to, aby podkreślać związki Klossa z podziemiem w kraju. W serialu z ust samego Klossa kilka razy słyszymy, że jest oficerem polskiego wywiadu, widzimy go również w polskim mundurze. Wbrew pozorom starano się bowiem, aby obraz człowieka radzieckiego nie wydawał się widzowi zbyt dominujący.

Czy można było natomiast pokazać wprost pejoratywny stosunek do Rosjan (pomijając, rzecz jasna, postawy bohaterów zdecydowanie negatywnych, jak żołnierze Narodowych Sił Zbrojnych). Niechęć do Rosjan mogła wynikać z niewiedzy – przykładem może być *Dzień oczyszczenia*, o czym będę jeszcze pisać – lub błędnej postawy politycznej, co ważne, wynikającej nie tyle z własnego przekonania, co niejako narzuconej przez przełożonych. Tak właśnie dzieje się w *Barwach walki*. Słowa te wypowiada przedstawiciel Armii Krajowej, który już niedługo okaże się (przynajmniej

²⁹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej w dniu 29.III.1966 r. Na porządku dziennym omówienie dwóch odcinków serii filmów telewizyjnych pt. „Cztery pancerni i pies”, AFN, sygn. A-216, poz. 85, k. 3.

³⁰ Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Telewizyjnych w dniu 12.IV.1968 r. Na porządku dziennym: omówienie następujących odcinków z serii telewizyjnej pt. „Stawka większa niż życie” – „Hotel Excelsior” i „Cafe Rose”, zrealizowanych przez reż. A. Konica w Zespole „Syrena”, AFN, sygn. A-346, poz. 3.

³¹ Tamże, k. 8.

tymczasowym) sojusznikiem, ale błędzącym politycznie. „Wiemy, jak wygląda zgoda na terenach zajętych przez Rosjan. Co robią z naszymi”, mówi porucznik Klinga z AK podczas spotkania z Kofaczem z Armii Ludowej. Jego rozmówca odrzuca jednak te argumenty, tłumacząc, iż to wszystko nie ma znaczenia, ponieważ najważniejsza jest walka ze wspólnym wrogiem, jedynym niechcianym gościem na tej ziemi, czyli Niemcami.

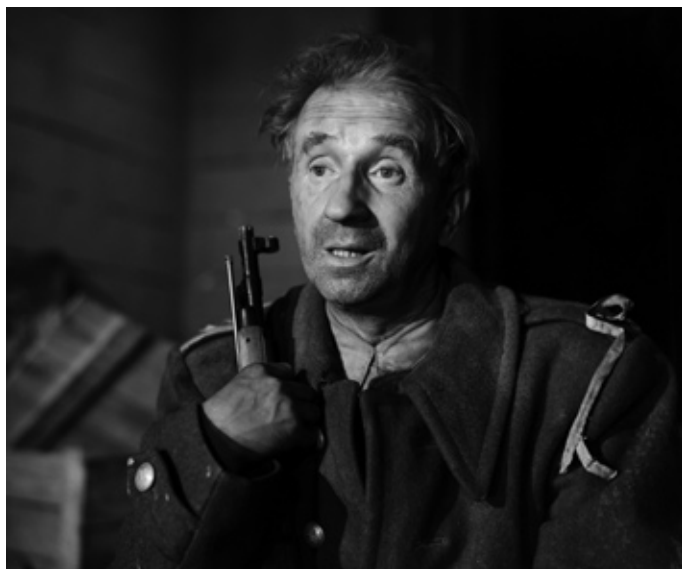
Jak już pisałem w poprzednich rozdziałach, selektywność pamięci czy inaczej – zbiorowe zapominanie pozwalają często na realizację interesów wspólnoty. Umożliwiają także zaakceptowanie straty. Stosunki polsko-rosyjskie, jak również polsko-radzieckie, były najczęściej napięte, wiele wydarzeń z XX wieku, jak na przykład wojna polsko-bolszewicka czy wrzesień 1939 roku zapisały się w pamięci Polaków jak najgorzej. Czy można było o nich wspominać? Lub zadając to pytanie inaczej – czy można o tym wszystkim zapomnieć?

Te elementy pamięci indywidualnej i zbiorowej, które nie mieściły się w obszarze akceptowanym przez władze, nie były zgodne z ówczesną oficjalną wiedzą historyczną, nie miały prawa znaleźć się na ekranie. Oglądając dokumentalne filmy o wrześniu 1939 roku, nie możemy więc oczekiwać, że zobaczymy pełne przyczyny porażki Polski, w tym pakt Ribbentrop-Mołotow, a w ślad za tym radziecką agresję 17 września. Oczywiście, zdarzały się filmy, w których wspomniano o wybranych faktach, jednak zawsze towarzyszył im odpowiedni komentarz. Przykładem może być *Spojrzenie na wrzesień* (1970) Macieja Sieńskiego, w którym przypomniana została wojna polsko-bolszewicka, mowa jest również o radziecko-niemieckim pakcie o nieagresji z 23 sierpnia 1939 roku (rzecz jasna bez wzmianki o tajnym protokole zakładającym rozbiór Polski), z wyraźną sugestią, że ZSRR został do tego zmuszony działaniami Francji i Anglii, a w ten sposób mógł zyskać na czasie i przygotować się do starcia z Niemcami. Żadnych wątpliwości nie pozostawia komentarz: „17 września Armia Czerwona, kierując się względami strategicznymi i narodowymi, zaczęła w szybkim tempie zajmować tereny Zachodniej Białorusi i Zachodniej Ukrainy, leżące w granicach II Rzeczypospolitej”. Warto jednak zauważyć, że niezależnie od tego, jak brzmiał komentarz, godny podkreślenia jest już sam fakt, iż po raz pierwszy o tych wydarzeniach wspomniano, co więcej – pokazano zdjęcia archiwalne³².

Selektywność pamięci pozwala wspólnocie przystosować ją do aktualnej sytuacji, a zarazem usprawiedliwić tą właśnie sytuacją taki stan rzeczy. W polskim filmie znajdziemy uzasadnienie wspomnianej postawy, wypowiedziane co prawda przez jed-

³² Por. Tadeusz Lubelski, *Obraz Września w filmie dokumentalnym*, [w:] *Pamięć Września*, „Biuletyn Polonistyczny” 1990, zeszyt 3-4, red. Alina Brodzka, Warszawa 1990, s. 73.

nostkę, ale z pewnością odnoszące się do całej zbiorowości. Charakterystyczne słowa padły w zrealizowanym na początku dekady *Kwiecniu* Witolda Lesiewicza. Jeden z żołnierzy, stary Bogusław Klukwa (w znakomitej interpretacji Tadeusza Kondrata), opowiada, że brał udział w wojnie 1920 roku. Mówi o radzieckich towarzyszach: „Dostałem od nich postrzał w dwudziestym roku, a niech tam, ja nie pamiętam, moja szkoda. Jeżeli tego wymagają względy polityczne, to ja nie pamiętam”. Moc tej wypowiedzi w pewnym sensie zostaje od razu osłabiona, ponieważ Klukwę, ze względu na jego charakterystyczny sposób wypowiedzi oraz stan trzeźwości trudno brać do końca na poważnie. Niemniej jednak można te słowa uznać za swoiste *credo* polskiego filmu wojennego lat 60. w odniesieniu do wizerunków Rosjan.



Kwiecień, reż. Witold Lesiewicz
Na zdjęciu: Tadeusz Kondrat

4.

Większość wspomnianych kontrowersji i dylematów związanych z wizerunkiem Rosjan i polsko-radzieckiego braterstwa broni pojawia się w *Dniu oczyszczenia*. Film Jerzego Passendorfera doskonale wpisuje się w stereotypowe ujęcie motywu polsko-radzieckiego braterstwa broni, z drugiej strony historia jego powstania, trwająca właściwie przez całą dekadę, trudności związane z realizacją, jak również zmiany zachodzące w kolejnych wersjach scenariusza oraz samym filmie, ukazują, jak drażliwy był to temat.

W filmie tym wyraźny jest akcent położony na problem zapominania jako świadomej strategii służącej bieżącym interesom społeczeństwa. Skoro dzięki Armii Czerwonej wygraliśmy wojnę i jest ona dzisiaj, jako nasz sojusznik, gwarantem pokoju, rozpamiętywanie przeszłości nie ma sensu. Jediną sensowną perspektywą historyczną jest II wojna światowa (oczywiście, z kolejną fazą zapominania o wybranych wydarzeniach). Powstałe wówczas braterstwo broni jest fundamentem dzisiejszych sojuszy, zarówno politycznych, jak i militarnych. Nie było łatwe, ale jest w pełni uzasadnione przez zagrożenie z zewnątrz, przede wszystkim ze strony niemieckiej. Powyższy opis dotyczy zarówno *Dnia oczyszczenia*, jak również całego kina lat 60. Losy filmu Passendorfera i jego ostateczna wymowa są kolejnym przykładem zapominania i tworzenia nowej pamięci w polskim kinie wojennym tej dekady.

Dzień oczyszczenia to opowieść o dwóch walczących na Podhalu oddziałach partyzanckich, polskim i radzieckim, które mimo wzajemnych animozji muszą ostatecznie połączyć siły, by w ten sposób uratować się z okrążenia. Zakończenie filmu, wspólny papieros (jeden z bohaterów chciał go wypalić po „rozliczeniu się” z Rosjanami), sugeruje, że to nie tylko chwilowa współpraca, ale że między żołnierzami narodziła się przyjaźń, która przetrwa o wiele dłużej niż jedną potyczkę. W niektórych recenzjach *Dnia oczyszczenia* pojawiały się komentarze, dziwiące się temu, że polscy filmowcy nie zainteresowali się wcześniej tym tematem, który mógł wydawać się tak oczywisty. Krytycy nie mogli napisać, że wcześniejsze próby zrealizowania filmu nie powiodły się.

Historia opowiedziana w filmie przybierała różne formy. Najpierw było opowiadanie Jerzego Przeździeckiego *Schronisko na Lisiej Górze*, które zostało opublikowane w 1959 roku w tomie *Jaguar*. Rok później autor wraz z Andrzejem Wajdą przedstawili scenariusz *Dnia oczyszczenia*. Film jednak nie doczekał się realizacji z powodu obaw, jak zostanie przyjęty przez widzów obraz zawarty w nim relacji polsko-radzieckich. Trzy lata później ukazała się powieść Przeździeckiego pt. *Kres*. W sezonie 1962/1963 sztukę pt. *Dzień oczyszczenia* wystawił w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie Zbigniew Kuźmiński, a rok później Andrzej Konic w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Przekład książki ukazał się również w Związku Radzieckim, była tam również wystawiona sztuka³³ (co zresztą było potem wykorzystywane jako argument dla realizacji filmu, również przez samego Przeździeckiego³⁴). W 1962 roku pojawił

³³ Historię powstania filmu opisuje Maria Oleksiewicz, *Dzień oczyszczenia, czyli droga powrotna*, „Kino” 1970, nr 4, s. 16-20. W tekście tym brakuje wzmianki o wcześniej próbie zrealizowania filmu przez Andrzeja Wajdę na podstawie scenariusza napisanego wspólnie z Jerzym Przeździeckim.

³⁴ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 14 marca 1967r. Na porządku dziennym: omówienie scenariusza pt. „Akcja Czyścić” – autor J. Przeździecki, Zespół „Studio”, AFN, sygn. A-214, poz. 442, k. 22.*

się pomysł, aby wspólne dzieło nakręcili Andrzej Wajda i Grigorij Czuchraj. Nowela filmowa *Pamięć Czuchraja*, Wajdy i Walentina Jeżowa wykorzystywała wątki z powieści Przeździeckiego, ale wprowadzała nowe wątki, bohaterów, zmieniała miejsce akcji. Twórcy określali swój projekt jako „swobodną, poetycką opowieść o dziejach przyjaźni Polaka i Rosjanina w latach wojny”³⁵.

Scenariuszem Jerzego Przeździeckiego interesowali się również Zbigniew Kuźmiński oraz Ewa i Czesław Petelscy, pracował nad nim Bohdan Czeszko³⁶, ale ostatecznie, w drugiej połowie lat 60., film zrealizował Jerzy Passendorfer, specjalizujący się w filmach wojennych, w tym partyzanckich, autor m.in. *Skąpanych w ogniu*, *Zerwanego mostu*, *Barw walki* oraz batalistycznej dylogii *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni*. Reżyser wyjaśniając swoje zainteresowanie tym tematem, tłumaczył, że o ile w jego dotychczasowych filmach polsko-radzieckie braterstwo broni było czymś już ugruntowanym, to tym razem chciałby pokazać, w jaki sposób się rodziło³⁷. Tytuł *Dzień oczyszczenia* miał symbolizować przełamanie wzajemnych (czytaj: polskich) uprzedzeń³⁸.

Twórcy filmu nie mogli pokazać rzeczywistych relacji polsko-radzieckich na Podhalu w połowie 1944 roku. Podstawowym celem było jednak przekonanie odbiorcy o nieuchronności sojuszu polsko-radzieckiego, a nie poszukiwanie prawdy. Nie ukrywał tego też przewodniczący komisji kołaudacyjnej *Dnia oczyszczenia* minister Czesław Wiśniewski, który zwracał uwagę, że nie można od tego filmu oczekiwać, aby zajął się sprawą Katynia i podobnymi problemami³⁹, dodając chwilę później, że przede wszystkim chodzi o kształtowanie świadomości narodowej: „W filmie jest mowa o tworzeniu się przyjaźni polsko-radzieckiej, film tworzy pozytywną legendę, która jest nam bardzo potrzebna [...]”⁴⁰.

W tekstach kultury oficjalnej pamięć o wojnie w znacznej mierze decydowała o współczesnym postrzeganiu Rosjan. Braterstwo broni zadziergnięte podczas II wojny światowej trwało również po jej zakończeniu. Widzów przekonywały o tym nie tylko filmy odwołujące się do ostatniej wojny, ale także liczne dokumenty i kroniki filmowe dokumentujące współpracę między bratnimi armiami, głównie na poligonach w trakcie wspólnych manewrów. Warto w tym momencie zwrócić uwagę na jeszcze

³⁵ Maria Oleksiewicz, *Dzień oczyszczenia...*, s. 18.

³⁶ [Bohdan Czeszko], *Dialogi do filmu Akcja Czyściciel*, [*Dzień oczyszczenia*], AFN, sygn. S-9688.

³⁷ Jan Olszewski, *Dzień oczyszczenia. Reportaż z realizacji nowego filmu Jerzego Passendorfera*, „Film” 1969, nr 30, s. 10.

³⁸ Tytuł roboczy brzmiał: *Cena krwi*.

³⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej w dniu 6.IX.1969 r. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Dzień oczyszczenia” – zrealizowanego przez reż. J. Passendorfera*, AFN, sygn. A-344, poz. 468, k. 18.

⁴⁰ Tamże, k. 20.

jeden ważny kontekst powstania *Dnia oczyszczenia*. Film Passendorfera opowiadał o rodzącym się braterstwie broni w czasie II wojny światowej, natomiast nakręcony rok wcześniej dokumentalny film Stanisława Możdżeńskiego *W obronie jedności* ukazywał ukształtowane już i nienaruszalne braterstwo broni między Armią Radziecką i Ludowym Wojskiem Polskim podczas interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji.

5.

Film, który pojawił się na ekranach w lutym 1970 roku, w wielu miejscach różnił się zarówno od powieści, jak i różnych wersji scenariusza. Jerzy Przeździecki i Jerzy Passendorfer wzięli pod uwagę rozmaite wątpliwości wyrażane przez uczestników komisji ocen scenariuszy, jak również komisji kolaudacyjnej. Musieli również pamiętać zastrzeżenia kierowane pod adresem poprzedniego projektu, który Przeździecki przygotował z Andrzejem Wajdą. Podczas dyskusji nad nim, w 1960 roku, rozmówcy zdawali sobie sprawę, że relacje polsko-radzieckie będą tematem drażliwym, zarówno ze względu na konieczność zachowania dobrych stosunków z potężnym sąsiadem, jak i trudną granicę między kształtowaniem odpowiedniego wizerunku Rosjan i respektowaniem odczuć społecznych⁴¹.

Przeciwny realizacji filmu był wówczas minister Tadeusz Zaorski. Dobrze oceniał scenariusz, uważał jednak, że ze względów politycznych film nie może powstać (jak mówił siedem lat później Jan Alfred Szczepański, szokujący jest wszelki fakt walki między partyzantką polską i radziecką⁴²). Obawiał się, że niezależnie od ocen uczestników dyskusji na temat niesymetrycznego ukazywania Polaków i Rosjan, sympatia widza i tak będzie po stronie polskiej, a wszystko „będzie grać emocjonalnie w sensie »wal Moskala«”⁴³. Chodziło również o to, że zabicie na początku filmu polskiego partyzanta przez radzieckiego wywrze tak silne wrażenie, że nic później go nie zatrze.

Uczestnicy różnych gremiów, oceniających zarówno projekty scenariusza, jak również sam film, mieli liczne obawy związane z przyjęciem filmu przez publiczność. Oficjalny wizerunek bratniej przyjaźni był niepodważalny, w grę wchodziła jednak również pamięć o relacjach polsko-radzieckich. Tadeusz Konwicki w trakcie posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, na którym omawiano projekt scenariusza Jerzego Przeździeckiego i Andrzeja Wajdy, mówił o zadrażnieniach istniejących w historii, o zakorzenionym poczuciu walki z Rosjanami, które trzeba zwalczać:

⁴¹ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 24 maja 1960 r...*, k. 6, 17-18.

⁴² *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 14 marca 1967 r...*, k. 3.

⁴³ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 24 maja 1960 r...*, k. 23.

Jeżeli społeczeństwu chcemy przedstawić argumenty, to z góry powinniśmy powiedzieć, że rzeczywiście biliśmy się, ale ta walka była bezsensowna z punktu widzenia polityki. Mamy jednego wielkiego wspólnego wroga – Niemcy i naszą koniecznością historyczną jest współżyć mimo tego, co było⁴⁴.

Wymowa tego filmu miała być jednoznaczna: między Polakami i Rosjanami niejednokrotnie dochodziło do sporów, ale w obliczu wspólnego zagrożenia należy zapomnieć o dawnych podziałach.

Zastrzeżenie wyrażone już w roku 1960 wzięli do serca realizatorzy *Dnia oczyszczenia*. W powieści, scenariuszu, a nawet scenopisie, wiele scen było bardziej wyrazistych, a konflikt między Polakami i Rosjanami ostrzejszy. Film je złagodził, podobnie jak ocenę postępowania polskich partyzantów. Zasadnicze różnice, charakterystyczne dla całego filmu, widać już w pierwszych sekwencjach. Zarówno powieść, jak i kolejne wersje scenariusza, zaczynały się od walki dwóch partyzantów, polskiego i radzieckiego, która kończyła się śmiercią Polaka i ciężkim zranieniem Rosjanina. Takie rozwiązanie znajduje się jeszcze w datowanym na marzec 1969 roku scenopisie⁴⁵. Tymczasem film nie tylko zmienia przebieg i charakter tej walki, przenosząc ją do drugiej sekwencji, ale rozpoczyna się od pokazania Niemców, przedstawionych jako okrutnicy, rozstrzeliwujący jeńców, dobijający rannych, strzelający im w plecy. W ten sposób uwaga widza zostaje zwrócona na wspólnego wroga⁴⁶, a nie na konflikt między partyzantami.

Zupełnie inaczej zostały rozłożone akcenty w scenie walki partyzantów. Sasza (w powieści Ataman) próbuje zabezpieczyć ładunek ze zrzutu. Spotyka go przy tym Kosma. Dochodzi do kłótni, do kogo powinien należeć ładunek. Kiedy jednak na niebie pojawia się niemiecki samolot, partyzanci natychmiast zaczynają współpracować. Samolot atakuje – Polak zostaje zabity, a Rosjanin ranny. Wyraźnie więc zostaje zasygnalizowane, że obaj są ofiarami Niemców, a Sasza w żaden sposób nie może być obciążony odpowiedzialnością za śmierć polskiego kolegi.

Kolejna różnica dotyczy pierwszego spotkania Polaków i Rosjan. Już na początku filmu pojawia się scena, której nie było ani w książce, ani w scenariuszu. Żołnierze radzieccy aresztują i rozbrajają kilku wycofujących się Polaków, ale ich dowódca jest z tego niezadowolony. Stara się nie drażnić majora Dziadka. Traktuje Polaków uprzejmie: „Nie jesteście jeńcami, jesteście gośćmi”, mówi do kapitana Stańczyka. „Go-

⁴⁴ Tamże, k. 19.

⁴⁵ Jerzy Passendorfer, „*Dzień oczyszczenia*”. Scenopis, wg scenariusza Jerzego Przeździeckiego, Zespół „Wektor” Warszawa marzec 1969 r., AFN, sygn. S-12819.

⁴⁶ W tym samym roku podobny zabieg wykorzystał Jan Rybkowski we *Wniebowstąpieniu*: wstawiając na początku filmu sceny z hitlerowskimi żołnierzami, zaakcentował ich odpowiedzialność i zmienił wymowę filmu. Por. poprzedni rozdział.

śćmi tutaj to wy jesteście”, odpowiada Polak. Bardzo silnie została zaakcentowana koncyliacyjna postawa Rosjan. Kolejne wypowiedzi ich dowódcy podczas rozmowy ze Stańczykiem mają przypominać trudne sąsiedztwo, ale jednocześnie wyrażają gotowość pojednania i współpracy: „Był pan Piłsudski pod Kijowem, był Tuchaczewski pod Warszawą. Był i wystarczy. Myślę, że trzeba się wreszcie dogadać”. Stańczykowi Rosjanie pod Kijowem zabili ojca, dlatego ich nie lubi. Jego podwładny Drobny ripostuje, że jemu Szwedzi zabili pradiadka pod Częstochową. Ta uwaga jednoznacznie wskazuje, że należy oderwać się od przeszłości.

Stańczyk nie lubi Rosjan, ale w zakończeniu zawiera z nimi sojusz. Ostatnie ujęcia sugerują, że może być to początek przyjaźni. Spójrzmy dla porównania na te wypowiedzi kapitana Stańczyka, które w filmie się nie znalazły: „Po jaką cholere ten Alosza się tu pęta? W Rosji miejsca dla takich, jak on wystarczy. My jesteśmy u siebie”⁴⁷. W innej wersji Stańczyk mówi: „Szlag by ich trafił... Ten Alosza dawno powinien stąd odejść na wschód. Tu jest nasz kraj i nasz teren działania”. Drobny: „Już to słyszałem od starego... Alosza może mieć inne rozkazy, może prowadzić głęboki zwiad... Ma zrzutków w oddziale”. Stańczyk: „W dupie mam jego rozkazy. My jesteśmy u siebie. I dobrze będzie dla niego jeśli przestanie się tu pętać”. W dalszej części rozmowy Stańczyk oświadcza, że rok temu miał okazję wygarnąć do Aloszy i ma nadzieję, że ta sytuacja się powtórzy⁴⁸. Oczywiście, taki dialog oceniał bardziej przedstawiciela polskiej partyzantki niż radzieckiej, ale przez widownię mógłby zostać odebrany jako antyradziecki.

W filmie nie ma też innych kwestii, które mogłyby zaostrzać obraz konfliktu między Polakami i Rosjanami. Nie ma więc słów kapitana Stańczyka mówiącego do Maryny, że podleczeni przez nią Rosjanie strzelali do jej męża⁴⁹. Nie pojawiają się słowa Józka, że oni i Ruscy wybijali się nawzajem, słyszymy natomiast, że partyzanci walczyli z własowcami. Brakuje także opisanych w różnych wersjach scenariusza i scenopisu scen konfliktów i nieporozumień między Polakami i Rosjanami, choćby w scenie ataku na niemiecką ciężarówkę, kiedy następuje coś w rodzaju kłótni o tupy⁵⁰.

Zabrakło też scen, które odwoływały się do września 1939 roku. Nie ma słów Dziadka: „Co to, przyjacielska rada? W trzydziestym dziewiątym też radziliście nam

⁴⁷ Jerzy Passendorfer, „*Akcja Czyściec*”. Scenopis, wg scenariusza Jerzego Przeździeckiego, *Zespół „STUDIO” – Warszawa czerwiec 1967 r.*, AFN, sygn. S-8839, k. 16.

⁴⁸ [Bohdan Czeszko], *Dialogi do filmu Akcja Czyściec...*, k. 1-2.

⁴⁹ Jerzy Passendorfer, „*Akcja Czyściec*”. Scenopis, wg scenariusza Jerzego Przeździeckiego..., k. 113.

⁵⁰ Zob. różne warianty tej sceny, Jerzy Przeździecki, *Akcja „Czyściec” (bez poprawek). Dzień oczyszczenia (scenariusz filmowy)*, AFN, sygn. S-9686; Jerzy Passendorfer, „*Dzień oczyszczenia*”. Scenopis...; Jerzy Przeździecki, *Akcja „Czyściec”*. Scenariusz filmowy, Warszawa, styczeń 1967 r., *Zespół Realizatorów Filmowych „Studio”*, AFN, sygn. S-10776, k. 9.

to i owo”⁵¹, ani echa agresji ZSRR na Polskę w wypowiedzi kapitana Stańczyka: „Wy nic tylko nóż w plecy Polaczkom”⁵². Zniknęły pojawiające się w kontekście roku 1939 pogardliwe uwagi o Rosjanach z karabinami na sznurkach. W powieści oraz scenariuszu opracowanym przez Jerzego Przeździeckiego i Andrzeja Wajdę istniały nawet nawiązania do wojny polsko-bolszewickiej: „W dwudziestym roku nie liczyliśmy na jakieś tam zrzuty”, mówił Dziadek⁵³. Oczywiście, o nich także nie mogło być mowy.

Skąd w takim razie brały się nieporozumienia między Polakami i Rosjanami? Film udzielał odpowiedzi na to pytanie: nieufność wobec Rosjan wynika z wieloletniego wychowania w nienawiści do komunizmu⁵⁴. Dotyczy to także drugiej strony. Radziecki dowódca mówi, że wzajemna nieufność bierze się stąd, iż przez lata opowiadano im niewłaściwe rzeczy. Odpowiedzialność za nieznamość, a co za tym idzie również wrogość wobec wschodnich sąsiadów spada m.in. na przedwojenne⁵⁵ (w powieści major Dziadek – charakterystyczne jest już sam pseudonim – ewokuje postać Piłsudskiego⁵⁶) i emigracyjne władze⁵⁷. W innym miejscu polscy partyzanci wspominają, że negatywny obraz na temat Rosjan przekazał im ksiądz, choć zarazem tłumaczy księdza, że sam nie wiedział⁵⁸.

Ważną funkcję pełnią w filmie rozmowy żołnierzy ciekawych drugiej strony. Odkrywają nie polityczne różnice, ale wspólnotę losów, choćby śmierć bliskich. Rozumieją się bez problemów. Obecność takiego poziomu porozumienia była możliwa dzięki temu, że chodziło przede wszystkim o rozmowy szeregowców. W *Dniu oczyszczenia* polscy partyzanci w końcu buntują się przeciwko absurdalnej, wręcz groteskowej – nie tylko z przyczyn ideologicznych, ale i militarnych – postawie dowódcy, który mentalnie tkwi jeszcze w piłsudczykowskiej Polsce i wykonuje rozkazy z Londynu. Postanawiają współpracować z Rosjanami, ponieważ naród ma prawo do decydowania o sobie: wybiera zatem przyjaźń ze Związkiem Radzieckim.

⁵¹ Jerzy Passendorfer, „*Akcja Czyścić*”. *Scenopis, wg scenariusza Jerzego Przeździeckiego...*, k. 144.

⁵² Tamże.

⁵³ Jerzy Przeździecki, *Kres*, Warszawa 1962, s. 23.

⁵⁴ Por. Henryk Tronowicz, *Dzień oczyszczenia*, „Walka Młodych” 1970, nr 15, s. 14.

⁵⁵ Por. Halina Szypulska, *Dzień oczyszczenia*, „Żołnierz Wolności” 1970, nr 46, s. 4.

⁵⁶ Postać majora Dziadka w filmie nakreślona jest w o wiele jaśniejszych barwach niż w książce i w poprzednich wersjach scenariusza. Nie ma sceny palenia – na rozkaz majora – zboża chłopu, który nie chciał oddać konia partyzantom. Z kolei na końcu Dziadek, opuszczony przez oddział, wspomaga go w walce i ginie śmiercią heroiczną.

⁵⁷ Dziadek liczy na konflikt zbrojny między ZSRR i Ameryką. Jest przekonany, że w tej sytuacji będą prowadzić dywersję na tyłach Rosjan. Na pytanie, jak to sobie wyobraża w sytuacji zdziesiątkowania oddziału, odpowiada: „Jest wyraźny rozkaz Bora-Komorowskiego wcielający oddziały NSZ-etu w oddziały Armii Krajowej”. Stańczyk przyjmuje tę decyzję z oburzeniem, oskarża Narodowe Siły Zbrojne o współpracę z Niemcami. Dla Dziadka najważniejsze jest to, że walczą z Rosjanami. O ile w drugiej połowie lat 60. Armia Krajowa była przedstawiana dość pozytywnie (oprócz dowództwa), NSZ bardzo często był wymieniony jako czarny charakter, wystarczy wskazać na *Ogniomistrza Kalenia Ewy* i *Czesława Petelskich* czy *Skąpanych w ogniu* Jerzego Passendorfera.

⁵⁸ Por. np. Jerzy Passendorfer, „*Akcja Czyścić*”. *Scenopis, wg scenariusza Jerzego Przeździeckiego...*, k. 170.

Czy można się temu dziwić? Rosjanie są rozsądni, w przeciwieństwie do Polaków, zwłaszcza majora Dziadka. Radziecki dowódca dzieli się przemyśleniami ze swoimi żołnierzami, w przeciwieństwie do majora, który żąda ślepego postuszeństwa. Mimo niechęci Dziadka, podczas starcia z Niemcami Rosjanie bez wahania stają po stronie Polaków. Znamienna jest tu scena, w której kiedy polskiemu partyzantowi kończy się amunicja, za jego plecami pojawia się Rosjanin i strzela do wroga. W obliczu niebezpieczeństwa więzi braterstwa, którego tak istotną cechą jest lojalność, zostają wzmocnione. Tymczasem na aliantów nie ma co liczyć, w zrzuconym przez nich pojemniku zamiast lekarstw i amunicji znajdowały się: mydło, proszki nasenne, trucizna oraz trotyl bez zapalników. Konstatacja była oczywista: jedyna nadzieja w Rosjanach.

W jaki sposób przekazać ideę rodzącego się braterstwa broni, a co za tym idzie – przyjaźni polsko-radzieckiej? Czy *Dzień oczyszczenia* powinien być filmem *stricto* politycznym czy też wykorzystać formułę kina przygodowego? Te pytania zadawano sobie już w trakcie realizacji, o czym świadczą choćby dopisane ręcznie przez kilka osób uwagi na stronie tytułowej egzemplarza jednej z wersji scenariusza⁵⁹. Jan Alfred Szczepański przestrzegał „przed trudnością odbioru tego dość cienkiego politycznie tekstu”, a Krzysztof Teodor Toeplitz pisał, że „jako film polityczny nie ma on dziś sensu. Zrobić go jako film przygodowy”.

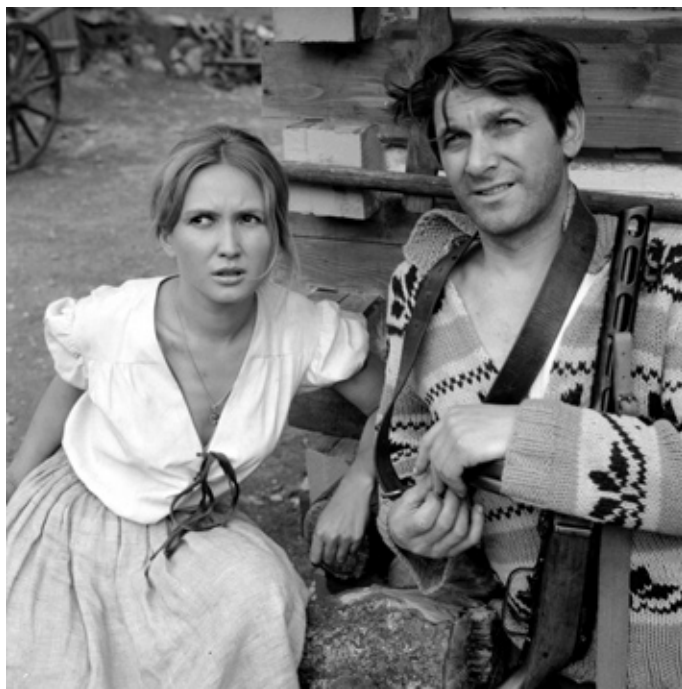
Dwa lata później, podczas kolaudacji, Jerzy Kawalerowicz uważał, że przygodowość filmu źle wpłynęła na jego wagę i możliwość politycznego oddziaływania⁶⁰. Także niektórzy krytycy narzekali, że film, w przeciwieństwie do powieści, jest przewidywalny, a jego przygodowo-pirotechniczny charakter nie pozwala w pełni ukazać skomplikowanych problemów⁶¹. Należy jednak pamiętać, że sięgnięcie po formułę kina popularnego nie było przypadkowe. Dzięki temu chciano przyciągnąć widzów do kina i umożliwić przekazanie im treści w atrakcyjny sposób⁶². W gruncie rzeczy bowiem wnikliwa analiza relacji polsko-radzieckich nie była pożądana, tymczasem formuła kina przygodowego, z nawiązaniami do westernu, pozwalała skoncentrować się na wątku męskiej przyjaźni. Aby ta mogła się rozwijać, osłabiono wątek romansu Maryny z radzieckim partyzantem. Pojawia się tu jednak pewna wątpliwość, związana z wyższością Rosjanina.

⁵⁹ Jerzy Przeździecki, *Akcja „Czyścić”*. Scenariusz filmowy, Warszawa, styczeń 1967 r., AFN, sygn. S-9192.

⁶⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 6.IX.1969 r...*, k. 6.

⁶¹ Wojciech Wierzewski, *Z uczuciem niedosytu...*, s. 9.

⁶² Przygodowy charakter filmu zapowiadają już zwiastuny. W jednym z nich widzimy m.in.: samolot niemiecki, wybuch beczek z benzyną, galopujący przez las partyzanci, Trzmiel całujący Marynę, partyzanci obezwładniają Niemca na strychu, strzały, ruiny zamku. Por. *Lista montażowa i zwiastun filmu „Dzień oczyszczenia”*, AFN, sygn. S-16038. Por. też wypowiedź Janusza Gazdy, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 6.IX.1969 r...*, k. 10.



Dzień oczyszczenia, reż. Jerzy Passendorfer
Na zdjęciu: Barbara Sołtysik, Aleksander Bielawski

W powieści, jak również w kolejnych wersjach scenariusza, Maryna, żona polskiego partyzanta Trzmiela, miała romans z radzieckim partyzantem Atamanem. Był to więc specyficzny trójkąt miłosny, w którym mężczyźni rywalizowali zarówno na płaszczyźnie polityczno-ideologicznej oraz militarnej, jak i seksualnej. Erotyzm tej sytuacji był zresztą dość wyraźnie zaznaczony. Kiedy Maryna myła nagiego rannego partyzanta, „Dwa krągłe pagórki nad jego głową kołysały się teraz. Widział naprężone sutki. Była bez stanika. [...] Niespodziewanie chwycił sterczący pod suknią gruzetek i roześmiał się. Zdążyła płaśnąć go dłonią po palcach”⁶³. W filmie nie ma w ogóle nagości. Zmienia się charakter napięcia erotycznego. W filmie jest tylko jedna krótka wzmianka o jakimś Rosjaninie, który przychodził do Maryny, ale go nie widzimy, nie wiemy nawet, czy dziewczyna nie powiedziała tego w złości (przez zmiany wątek ten nie jest poprowadzony konsekwentnie). Sasza i Maryna dopiero się poznali. Ranny Rosjanin jest aktorem, w gorączce cytuje *Mądremu biada* Gribojedowa. Mamy do czynienia z sublimacją pożądania, przeniesieniem seksualnej napiętości

⁶³ Jerzy Przeździecki, Andrzej Wajda, *Dzień oczyszczenia. Scenariusz*, AFN, sygn. S-4164, k. 21.

na poziom kultury wyższej. Rosjanin pocałuje tylko dziewczynę w policzek i usunie się (w książce nazywa męża Maryny, swojego rywala, faszystą⁶⁴). Kobieta nie będzie musiała wybierać między Polakiem i Rosjaninem, obaj zginą. Ale była niewątpliwie zauroczona Saszą, artystą, choć kochała prostego górala Józka Trzmiela. Tego wątku Passendorfer już jednak nie rozwijał.

Tak jak już wspominałem, w latach 60. bardzo często zwracano szczególną uwagę, aby w relacjach polsko-rosyjskich nie doszło do zakłócenia specyficznej równowagi. Sprawa różnic i zaszłości między Polakami i Rosjanami, niewystępująca lub istniejąca bardzo słabo w propagandzie, stanowiła czuły punkt w społecznym odbiorze. Wątpliwości związane z ukazywaniem relacji polsko-rosyjskich, z „nierównym braterstwem”, pojawiły się również przy okazji *Dnia oczyszczenia*. Już podczas oceny scenariusza Przeździeckiego i Wajdy, w 1960 roku, dyskutanci mieli świadomość, że może być on odebrany w sposób co najmniej dwuznaczny. Według Jerzego Toeplitza:

przy najlepszych intencjach autorów film *Dzień oczyszczenia* może być łatwo potraktowany przez jednych – jako masochistyczny (piętnujący i nawet znęcający się nad wadami narodowymi), przez drugich – jako wyraźnie antypolski. Są w scenariuszu pewne założenia, które w ten sposób pozwalają interpretować zamysł autorów⁶⁵.

Toeplitz wskazywał na naiwność, a niekiedy głupotę Polaków, i szlachetność radzieckich partyzantów. Zadawał pytanie, czy takie zestawienie, czarno-biały (dobre – radzieckie, złe – polskie) obraz konfliktu⁶⁶, dobrze służy celom politycznym. Podobne obiekcje mieli Aleksander Ścibor-Ryński i Andrzej Braun⁶⁷. Świadomy takiego stanu rzeczy – drażliwości pewnych tematów – był Andrzej Wajda, który odpowiadał na zarzuty członków Komisji Ocen Scenariuszy wprost: „Łatwiej jest nam coś napisać o oddziale polskim niż radzieckim”⁶⁸.

Jerzy Passendorfer znacznie złagodził obraz polskiego oddziału i zniwelował różnice między Polakami i Rosjanami. Pomimo tych zmian wątpliwości pozostały. W recenzji *Dnia oczyszczenia* opublikowanej w „Dookoła Świata” można było przeczytać: „Trochę szkoda, że Polacy występujący w filmie to – bojowe bo bojowe – ale skończone cymbały, podczas gdy grupa partyzantów radzieckich demonstruje wysoką klasę pod każdym względem”⁶⁹.

⁶⁴ Jerzy Przeździecki, *Kres...*, s. 32.

⁶⁵ *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 24 maja 1960 r...*, k. 2.

⁶⁶ Tamże, k. 3.

⁶⁷ Tamże, k. 7, 10.

⁶⁸ Tamże, k. 10-11.

⁶⁹ *Dzień oczyszczenia*, „Dookoła Świata” 1970, nr 8, s. 17. Trzeba jednak dodać, że film został przyjęty dobrze. Por. Czesław Michalski, *Dzień oczyszczenia*, „Widnokrąg. Tygodnik społeczno-kulturalny” 1970, nr 9 (dodatek do

6.

Dzień oczyszczenia wykorzystywał obecne w kulturze PRL-u stereotypy w obrazowaniu Rosjan, ale starał się też złagodzić obecny w powieści portret Polaków. Kreował pozytywny wizerunek polsko-radzieckiego braterstwa broni opartego zarówno na ideologicznych przesłankach, ale i – przede wszystkim – na zdrowym rozsądku i męskiej przyjaźni. Los związał Polaków z Rosjanami, jednocząc ich przeciw wspólnemu wrogowi. Tak jak w filmie Passendorfera, rozumieli to nawet AK-owcy. Motyw ten pojawiał się do ostatnich lat PRL-u. Jeszcze w *Przeprawie* Wiktora Turowa, wielkiej koprodukcji polsko-radzieckiej z 1988 roku, opowiadającej o bitwie w Puszczy Solskiej i Lasach Janowskich, powtarzają się wcześniejsze wątki: konieczność wspólnej walki, nieufność AK-owców, przeszłość połączona z teraźniejszością, historyczne zaszłości, które należy przełamywać.

Taki obraz relacji między żołnierzami bratnich armii kino polskie utrzymywało, w mniejszym lub większym stopniu, aż do roku 1989. Później, przywracając pamięć, zaczęło odwoływać się do II wojny światowej w kontekście, o którym do tej pory nie można było mówić. Żołnierz radziecki pokazywany jest nie jako przyjaciel i wyzwoliciel, ale agresor i oprawca. W tej sytuacji kino wojenne, pojawiające się zresztą o wiele rzadziej niż kiedyś, nie mogło już podejmować wątku braterstwa broni.

„Nowin Rzeszowskich” 1970, nr 58), s. 8; Jerzy A. Salecki, *Przyczynek do historii najnowszej*, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1970, nr 7, s. 13; Halina Szypulska, *Dzień oczyszczenia...*, s. 4; Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Kres był dla nich początkiem*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 53, s. 4.

■ |

Jak być kochaną i *Szyfry* – wojna, pamięć i kino polskie lat 60.

Zrealizowane w latach 60. 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. Pierwoplanowym 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: *Zaduszki* i *Salto*, oraz Stanisława Różewicza: przede wszystkim *Echo* i *Piwo*, ale też w jakiejś mierze: *Świadek urodzenia*, *Na melinę* i *Westerplatte*, jak również *Pasażerka* Andrzeja Munka. Pośród obrazów wojny w kinie polskim lat 60. 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. 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, że filmy Hasa nie były zgodne z „duchem czasu”.

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

² Tamże, k. 3.

Jego rozważania nad relacjami wojny i pamięci nie mieściły się w coraz wyraźniej postulowanych w drugiej połowie lat 60. żądaniach realizacji filmów przywracających godność narodową. Has proponował zupełnie inną płaszczyznę refleksji nad wojną, pamięcią i historią.

Paradoksalnie, niebezpieczeństwo, które mogłyby nieść ze sobą filmy Hasa, trafnie, choć może nieco nieświadomie, odczytali krytycy „Trybuny Ludu”³ i „Żołnierza Wolności”⁴. 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*:

Reżyser pokazał wojnę jako stan cierpienia paraliżującego 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 życia⁵.

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 zrozumieć, erupcje nadziei bądź zwątpienia bynajmniej nie zawsze pokrywające się z kalendarzem wojennych wydarzeń, odczytywanym dziś z zobiektywizowanych historycznych zapisów⁶.

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”⁷. Dwa lata później te zarzuty wobec polskiego kina zyskują jeszcze bardziej wyrazistą formę: „wykazano braki treściowe

³ Zbigniew Klaczyński, *Martwy punkt*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 355, s. 7.

⁴ Halina Szypulska, *Skutki wojny*, „Żołnierz Wolności” 1967, nr 9, s. 4.

⁵ Tamże.

⁶ Zbigniew Klaczyński, *Martwy punkt...*, s. 7.

⁷ Tamże.

i ideologiczne szeregu tytułów, zwrócono uwagę na dość często stosowaną «dla celów artystycznych» deformację bohaterów”⁸.

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. Brakowało 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 konsekwencje⁹. Pamięć o wojnie nie powinna była boleśnie tkwić w człowieku, ale oswajając dramatyczną przeszłość i wyjaśniać teraźniejszość.

Kilka lat po premierze *Szyfrów* Stanisław Janicki wymienił film Hasa obok *Don Gabriela* Ewy i Czesława Petelskich oraz *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* Jana Rybkowskiego, jako jeden z tych, które do tematyki wojennej podchodzą w sposób „przyczynkarski”. Zastrzeżenia autora budził „ich częsty niedowład myślowy i estetyczny albo – najwycyzajniej 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 socjalistyczną”¹⁰. Wśród filmów, które taką przeciwwagą mogą stanowić, Janicki wymienia *Westerplatte* Stanisława Różewicza, *Barwy walki* Jerzego Passendorfera oraz *Potem nastąpi cisza* Janusza Morgensterna (pamiętajmy, aby brać pod uwagę ówczesny kontekst odbioru, a nie dzisiejsze interpretacje).

W wypowiedzi tej słycać dalekie echa *Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, która oskarżała filmy z drugiej połowy lat 50., że nie wiążą „martyrologii narodu i bohaterstwa ze świadomą walką o Polskę Ludową”¹¹. Warto przywołać w tym kontekście dyskusję nad scenariuszem *Zaduszek*, który był pierwszym projektem rozpatrywanym przez Komisję Ocen Scenariuszy po naradzie w Spale, kiedy to dyskutowano z filmowcami o tezach zawartych 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

⁸ Adam Zarzycki, *Lata walki i zwycięstwa*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 35, s. 12.

⁹ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.12.1961*, AFN, sygn. A-214, poz. 242.

¹⁰ Stanisław Janicki, *I co dalej?*, „Film” 1968, nr 18, s. 6.

¹¹ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994, s. 28.

mówił o bliźnach po wojnie, uświadomi ludziom „tacy jesteście i z tym musicie się liczyć”¹². Tymczasem w wystąpieniu kończącym posiedzenie Tadeusz Zaorski, ówczesny wiceminister kultury i sztuki, nawiązując do tez zawartych w *Uchwale...*, stawiał 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 nieprzezwyciężalne, 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 filmach¹³.

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 ludzi¹⁴.

Warto w tym kontekście sięgnąć do niektórych recenzji *Zaduszek*. Aczkolwiek wielu krytyków przyjęło *Zaduszki* bardzo dobrze, pojawiły się także głosy uznające film za nudny i niezrozumiały¹⁵. Subiektywizm filmu, przyjęcie konsekwentnie autorskiej perspektywy, nie pasowały do oczekiwanej przez modelowego odbiorcę kina nowej pamięci przezroczystej narracji. Stosunkowo często stawiano *Zaduszkom* jeszcze jeden zarzut. Zbigniew Klaczyński pisał, iż oderwanie od realnej rzeczywistości powoduje fałsz psychologiczny, a filmowi Konwickiego brak autentyzmu ludzkiego dramatu „i to w wymiarach pokolenia”¹⁶. To pokolenie żyje już w innych warunkach, tyle lat po wojnie, myślą już zupełnie o czymś innym, a współczesności nie trzeba tłu-

¹² Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 8.11.1960, AFN, sygn. A-214, poz. 181, k. 2.

¹³ Tamże, k. 29.

¹⁴ Tamże, k. 17.

¹⁵ Zob. Tadeusz Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947-1965)*, Wrocław 1984, s. 132-133.

¹⁶ Zbigniew Klaczyński, *Siódme kręgi piekiełka*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 337, s. 6.

maczyć przeżywaniem przez nich osobistej przeszłości¹⁷. Odmawiano Konwickiemu prawa do mówienia w imieniu pokolenia¹⁸, nie chcąc dostrzec, że wypowiada się on przede wszystkim w swoim imieniu.

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 Haliny Szypulskiej, 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. – PZ]. 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, poza psychicznie chorymi jednostkami, ludzie żyją dniem dzisiejszym, a nie przeszłością i daremnym rozwiązywaniem nieczytelnych dziś szyfrów¹⁹.

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 wojnę²⁰.

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 istotne – skorelowane z pozytywną współczesnością. Jerzy Pomianowski mówi o projekcie *Jak być kochaną*, że taki scenariusz i film możliwe są dopiero po prawie 20 latach, które minęły od okupacji²¹: „Świetnie jest pokazane powiązanie przeszłości z obecnym unormowanym życiem Polaków,

¹⁷ Por. Stanisław Janicki, *Zaduszki nieco spóźnione*, „Żołnierz Wolności” 1961, nr 288, s. 3.

¹⁸ Tomasz Kurzawa, *Osaczeni przez czterdziestolatków*, „Gazeta Robotnicza” 1961, nr 293, s. 3. Notabene jest to akurat recenzja pozytywna. Zob. też K.K., *Chorzy ludzie*, „Zielony Sztandar” 1962, nr 8, s. 8.

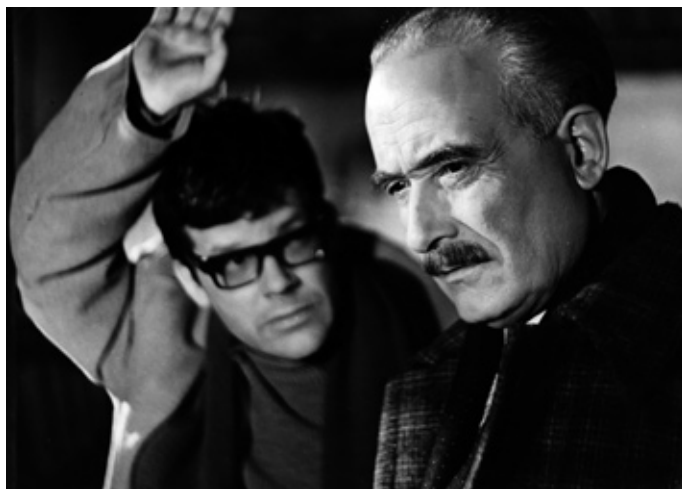
¹⁹ Halina Szypulska, *Skutki wojny*..., s. 4.

²⁰ Tamże.

²¹ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.12.1961 r...*, k. 6.

połączenie tego wszystkiego, co dzieje się współcześnie z tym wszystkim, co stanowi nasze zaplecze historyczne”²².

Has nazwał *Szyfry* filmem współczesnym, ponieważ ukazywały z perspektywy czasu istotę wojny, ale też „ślady, które pozostawiła w ludziach”²³. 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”²⁴. Ona bowiem stanowi o ich tożsamości, sensie życia. Sięgnięcie w pamięć, powrót do przeszłości, ma charakter terapeutyczny, również ze względu na konfrontację z szarą współczesnością.



Szyfry, reż. Wojciech Jerzy Has
Na zdjęciu: Zbigniew Cybulski, Jan Kreczmar

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 z współtwórców tej formacji, sięgnął po nią dopiero w latach 60. Można by rzec, że

²² Tamże, k. 7.

²³ *Potrzeba pamięci. Wojciech Has mówi o „Szyfrach”*, w rozmowie z Elżbietą Smoleń-Wasilewską, „Film” 1966, nr 12, s. 6.

²⁴ Tadeusz Lubelski, *Poetyka powieści i filmów...*, s. 131.

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”²⁵. „*Jak być kochaną* to film na marginesie okupacji”²⁶, mówił sam reżyser. Zdawali sobie z tego sprawę uczestnicy komisji oceniającej scenariusz *Jak być kochaną*²⁷. Podobnie wojnę traktował Tadeusz Różewicz, stwierdzając, że w *Echu*, którego był współscenarzystą, pokazanie wojny i gestapo służy tylko zarysowaniu warunków – dzięki temu czytelnym dla odbiorcy – w których człowiek popełnia swój czyn²⁸.

Paradoksalnie jednak wojna jako doświadczenie graniczne interesuje Hasa bardziej niż Wajdę i Munka; nieco inaczej jest w filmach 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 bliskie Hasowi. Kiedy oglądamy batalistyczne filmy Jerzego Passendorfera oraz Ewy i Czesława Petelskich, powrót Wandy Jakubowskiej do obozu koncentracyjnego w *Końcu naszego świata*, *Sąsiadów* Aleksandra Ścibora-Rylskiego, *Czterech pancernych i psa* Konrada Nałęczkiego i Andrzeja Czekalskiego, widzimy „Sagi bohaterskie [które] przedstawiają 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, sława”²⁹.

W przeciwieństwie do filmów, które miały kreować nową pamięć, zaprzeczać klęskę, przypominać o heroizmie polskiego żołnierza i wzmacniać świadomość ostatecznego zwycięstwa, u Hasa czy Różewicza, choć u każdego z nich w innym wymiarze, ważną rolę odgrywała nie pamięć porażki w wymiarze militarnym, ale swoistej bezrad-

²⁵ Konrad Eberhardt, *Opowieść o czasie wewnętrznym*, „Film” 1963, nr 3, s. 5.

²⁶ Tadeusz Sobolewski, *Wybieraj nieosiągalne. Rozmowa z Wojciechem Hasem*, 1989, [w:] tegoż, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 112.

²⁷ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.12.1961 r...*

²⁸ *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 21.V.1963 r.*, AFN, sygn. A-214, poz. 342, k. 18.

²⁹ Karl Jaspers, *O tragiczności*, tłum. Anna Wołkovicz, [w:] tegoż, *Filozofia egzystencji*, wyb. Stanisław Tyrowicz, wstęp Hans Saner, postowie Dorota Lachowska, tłum. Dorota Lachowska i Anna Wołkovicz, Warszawa 1990, s. 323.

ności. 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 niepopetnione w owych czasach”³⁰. 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 brzemieniem³¹.

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.



Jak być kochaną, reż. Wojciech Jerzy Has
Na zdjęciu: Barbara Krafftówna

³⁰ Halina Szypulska, *Skutki wojny...*, s. 4.

³¹ Karl Jaspers, *O tragiczności...*, 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 polskiej³². „W filmach Wajdy i Munka obraz wojny nie pojawia się zmatowiały dwudziestoletnim dystansem czasu – jest kataklizmem nieostyglą, domagającym się ocen, rewizji stanowisk”³³. 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 Polsce³⁴.

Bohaterowie Hasa zmagają się przede wszystkim z koniecznością tworzenia własnego mitu, opowieści nadającej sens ich działaniom³⁵. 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”³⁶.

Kino lat 60., podobnie jak większość filmów polskiej szkoły filmowej, osadzone było w kontekście Historii. Has umieszcza swoje filmy poza nią, co nie znaczy, że pomija historię³⁷ – 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 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.

³² Por. Andrzej Werner, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. V, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1985, s. 44.

³³ Konrad Eberhardt, *Opowieść o czasie wewnętrznym...*, s. 5.

³⁴ Tadeusz Sobolewski, *Wspólny pokój. O kinie Wojciecha Hasa*, [w:] tegoż, *Za duży blask...*, s. 115-116.

³⁵ 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 Chetnickiego. Warto jednak zauważyć, że Kowalski i Wiktor są dość podobni przez opowieść o heroicznym czynie i sposób tworzenia własnej tożsamości.

³⁶ Maria Kornatowska, *Z okazji „Szyfrów”*, „Odgłosy” 1967, nr 5, s. 8.

³⁷ Por. Iwona Grodz, *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008, s. 180.

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...”³⁸. 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 historycznym³⁹. 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”⁴⁰. *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”⁴¹. 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*⁴² czy kolejnych osób, które spotyka Tadeusz w swej wędrówce.

Odmiennie doświadczenie losów wojny ukazywały też takie filmy, jak *Barwy walki* czy *Sąsiedzi*. 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 jej postrzegania i funkcji jej wizerunków w kinie polskim lat 60. Nadawały sens przeszłości i tłumaczyły teraźniejszość w wymiarze społecznym i politycznym, kino nowej pamięci miało być przyczynkiem do dumy narodowej, opartej na heroicznej przeszłości oraz kreującej wspólnotę (motyw „zgody narodowej”).

³⁸ Marcin Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010, s. 82-83.

³⁹ Por. tamże, s. 79.

⁴⁰ Tamże, s. 203.

⁴¹ Tamże, s. 219.

⁴² Por. tamże, s. 81.

W tym ujęciu okrutny czas wojny może zniszczyć człowieka, ale też odkryć w nim nieznanę 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. Pozostawanie w labiryncie pamięci jest w filmach Hasa stałym motywem. Pamięć nie daje spokoju także bohaterowi *Salta* Tadeusza Konwickiego. Wojna jest jednym z elementów jego pamięci, nie wiemy jednak, na ile prawdziwym. Wojna to również czas zakłóconej tożsamości. Trzeba przybrać maskę, której później nie można zdjąć, trzeba przyjąć inną, wojna jest bowiem czasem nie-prawdy, wpływającym także na późniejsze losy człowieka. Maria Kornatowska pisała o *Jak być kochaną*:

Wyjątkowy na gruncie polskim utwór ukazujący splątanie ludzkich postaw podczas wojny – teatr masek i pozorów. Bohaterstwo okazuje się historycznym gestem tchórza, słabego Hamleta, który nie spełniwszy się na scenie, odgrywa swój dramat w knajpie, dla podpitej i znudzonej widowni. Zdrada – gestem heroicznej rozpacz, miłość, skądinąd skłonna do najwyższych poświęceń – maską chorobliwej zaborczości. Radiowa Felicja – wzór kobiety „pod kontrolą”, matki i żony – szaloną Ofeilią; wytworny, powściągliwy, starannie ogolony dżentelmen – człowiekiem z bolesną przeszłością. Historia jest spektaklem pełnym wrzasku, furii i szaleństwa. W istocie rzeczy śmiesznym i żalnym. Wszyscy aktorzy zostali źle obsadzeni, otrzymali niewłaściwe role. Każdy musi grać to, co mu się najmniej podoba. Każdy robi to możliwe najgorzej. *Jak być kochaną* przynosi specyficzną dekonstrukcję polskiej mitologii wojennej. Demystyfikuje ogólnie przyjęty obraz. Jednocześnie z filmu Hasa wyłania się obraz o wiele tragiczniejszy, bardziej gorzki. Obraz zniszczeń dokonanych w duszach i sercach. Obraz okaleczonego psychicznie pokolenia⁴³.

⁴³ Maria Kornatowska, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005, s. 58-59.

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 [...]⁴⁴.

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 60. – sama nie może być wyjaśnieniem. Dlatego też w czasie sądu Felicja milczy.

Odkrywanie przeszłości w *Końcu naszego świata* Jakubowskiej będzie stanowiło potwierdzenie jej jednolitej wizji, 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. Rzec 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 nieostateczne⁴⁵.

⁴⁴ Konrad Eberhardt, *Świat sparaliżowany*, „Film” 1967, nr 1, s. 4.

⁴⁵ 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.

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

■

Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty tej książki opublikowałem już w różnych artykułach. Włączając je do całości, większość z nich w znacznym stopniu rozszerzyłem i przeredagowałem.

Wojna i okupacja w powojennym filmie polskim, [w:] *Polska – Niemcy. Wojna i pamięć*, red. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, współpraca Maciej Górny, Andreas Mix, Warszawa-Poczdami 2009. Wersja w języku niemieckim *Krieg und Besatzung im polnischen Film der Nachkriegszeit*, [w:] *Deutschland, Polen und der Zweite Weltkrieg. Geschichte und Erinnerung*, hrgb. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, unter Mitarbeit von Maciej Górny, Andreas Mix, Potsdam-Warschau 2009.

Obraz Rosjan w kinie PRL, [w:] *W objęciach Wielkiego Brata. Sowietci w Polsce 1944-1993*, red. Sławomir Stępień, Konrad Rokicki, Warszawa 2009.

The World War II in Polish Cinema of the 1960s, [w:] *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*, red. Petra Hanáková, Kevin Johnson, Praha 2010.

Zagłada Żydów i martyrologia Polaków. Wniebowstąpienie Jana Rybkowskiego, [w:] *Gefilte Film III. Wątki żydowskie w kinie*, red. Joanna Preizner, Kraków 2010.

Pisanie historii, konstruowanie pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Lublin 2011.

Jak być kochaną i Szyfry – wojna, pamięć i kino polskie lat 60., [w:] *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, red. Małgorzata Jakubowska, Kamila Żyto, Anna M. Zarychta, Łódź 2011.

Dzień oczyszczenia Jerzego Passendorfera – filmowy obraz polsko-radzieckiego braterstwa broni, „Historyka” 2011, t. 41.

Przygody Franka Dolasa albo co Giuseppe robił w Warszawie, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77-78.



Filmografia

Filmografia obejmuje filmy fabularne i dokumentalne, zrealizowane między 1960 a 1970 rokiem. Pomińnięte zostały spektakle teatru telewizji, filmy animowane oraz kroniki filmowe. Nie wszystkie wymienione filmy dotyczą wojny wprost. Akcja niektórych rozgrywa się już po kapitulacji Niemiec, ale w wyraźny sposób dotyczą one doświadczenia, pamięci i skutków wojny.

Zaczynam od roku 1960, mimo że formalnie należy on jeszcze do poprzedniej dekady. Wówczas jednak nie tylko pojawiła się *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, ale na ekrany weszły filmy, które uznano za realizację pożądaných zmian: *Powrót*, *Rok pierwszy* oraz *Spotkania w mroku*.

1960

Nikt nie woła, reż. Kazimierz Kutz
Powrót, reż. Jerzy Passendorfer
Rok pierwszy, reż. Witold Lesiewicz
Spotkania w mroku, reż. Wanda Jakubowska

DOKUMENT

Stacja Oświęcim, reż. Maria Kwiatkowska
Ofensywa wyzwolenia, reż. Hubert Drapella

1961

Ambulans, reż. Janusz Morgenstern
Czas przeszły, reż. Leonard Buczkowski
Droga na zachód, reż. Bohdan Poręba
Dziś w nocy umrze miasto, reż. Jan Rybkowski
Kwiecień, reż. Witold Lesiewicz
Ludzie z pociągu, reż. Kazimierz Kutz
Ogniomistrz Kaleń, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Samson, reż. Andrzej Wajda
Świadectwo urodzenia, reż. Stanisław Różewicz
Zaduszkę, reż. Tadeusz Konwicki

DOKUMENT

Aby kwitło życie..., reż. Jerzy Hoffman i Edward Skórczewski
Noc, reż. Tadeusz Makarczyński

Odpowiedź, real. Hubert Drapella
Pióro i karabin, reż. Jan Łomnicki
Śladami Józefa Wieczorka, reż. Janusz Kidawa
Wrzesień (tak było...), real. Jerzy Bossak, Wacław Kaźmierczak
Wyzwolenie Polski, reż. Bogusław Rybczyński

1962

Dokąd idziecie?, real. Zygmunt Wolicki
Drugi brzeg, reż. Zbigniew Kuźmiński
Jak być kochaną, reż. Wojciech Jerzy Has
Na białym szlaku, reż. Janusz Brzozowski, Andrzej Wróbel
Nad rzeką, reż. Janusz Kubik
Obwód V-ty, reż. Janusz Kidawa
Pistolet typu „Walter P-38”, reż. Edward Etlar
Zerwany most, reż. Jerzy Passendorfer

DOKUMENT

Album Fleischera, reż. Janusz Majewski
Dwie Warszawy, reż. Roman Wionczek
Leśny front, reż. Włodzimierz Borowik
Płonący szlak, reż. Włodzimierz Borowik
Róża, reż. Janusz Majewski
Z dokumentów walki, reż. Bohdan Kosiński, Lidia Zonn

1963

Daleka jest droga, reż. Bohdan Poręba
Gdzie jest generał..., reż. Tadeusz Chmielewski
Naganiacz, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Pamiętnik pani Hanki, reż. Stanisław Lenartowicz
Pasażerka, reż. Andrzej Munk (film ukończony przez Witolda Lesiewicza)
Przy torze kolejowym, reż. Andrzej Brzozowski
Ranny w lesie, reż. Janusz Nasfeter
Skąpani w ogniu, reż. Jerzy Passendorfer

DOKUMENT

Byłem kapo, reż. Tadeusz Jaworski
Dzieci z rampy, reż. Andrzej Piekutowski
Generał Walter, reż. Wincenty Ronisz
Nigdy więcej, reż. Janusz Chodnikiewicz
Powrót piratów, reż. Włodzimierz Pomianowski
Powszedni dzień gestapowca Schmidta, reż. Jerzy Ziarnik
Requiem dla 500 tysięcy, reż. Wacław Kaźmierczak, Jerzy Bossak
Sonata kościuszkowska, reż. Roman Banach
Spod znaku Rodła, reż. Adolf Forbert
Wioska mała jak Płowce, reż. Roman Banach

1964

Agnieszka 46, reż. Sylwester Chęciński
Barwy walki, reż. Jerzy Passendorfer
Echo, reż. Stanisław Różewicz
Giuseppe w Warszawie, reż. Stanisław Lenartowicz
Koniec naszego świata, reż. Wanda Jakubowska
Nieznany, reż. Witold Lesiewicz
Pierwszy dzień wolności, reż. Aleksander Ford
Pięciu, reż. Paweł Komorowski
Prawo i pięść, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski
Przerwany lot, reż. Leonard Buczkowski
Rachunek sumienia, reż. Julian Dziedzina

DOKUMENT

20 lat później, reż. Marian Marzyński
Chwila wspomnień 1944-45, reż. Ludwik Perski
Chwila wspomnień 1945-46, reż. Wacław Kaźmierczak, Jerzy Bossak
Ludzie z karabinami, reż. Wincenty Ronisz
Na naszej ziemi, reż. Bogusław Rybczyński
Na piastowskim szlaku, reż. Roman Banach
Radegast-Radogoszcz 1945-1965, reż. Andrzej Szczygieł

1965

seria: *Dzień ostatni, dzień pierwszy*:
Na melinę, reż. Stanisław Różewicz
Nazajutrz po wojnie, reż. Lech Lorentowicz
Wózek, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Buty, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Córeczka, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Nad Odrą, reż. Bohdan Poręba
Bigos, reż. Sylwester Szyszko
Instrumentum mortis, reż. Jerzy Zarzycki
Matura, reż. Tadeusz Konwicki
Niekochana, reż. Janusz Nasfeter
Piwo, reż. Stanisław Różewicz
Podziemny front, reż. Seweryn Nowicki (odc. 1-2), Hubert Drapella (odc. 3-7)
Potem nastąpi cisza, reż. Janusz Morgenstern
Powrót doktora von Kniprode, reż. Hubert Drapella
Salto, reż. Tadeusz Konwicki
Śmierć w środkowym pokoju, reż. Andrzej Trzosa

DOKUMENT

Bitwa o Wał Pomorski, reż. Lech Ordo
Dzieje piechoty, reż. Maciej Sieński
Litzmanstadt-Getto, reż. Daniel Szylił
Mauthausen 1965, reż. Jerzy Bednarczyk

My, kobiety, reż. Maria Kwiatkowska
Od klęski do zwycięstwa, reż. Andrzej Szczygieł
Od Wersalu do Westerplatte, reż. Robert Stando, Wacław Kaźmierczak
ORP Błyskawica, reż. Bohdan Wielecki
Ost-Post 1942-4, reż. Bohdan Kosiński
Szlakiem zwycięstwa, reż. Roman Banach
Warszawskie skrzydła, reż. Zygmunt Koziarski
Wizja lokalna, reż. Janusz Kidawa

1966

Cztery pancerni i pies, odc. 1-8, reż. Konrad Nałęczki
Don Gabriel, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Kontrybucja, reż. Jan Łomnicki
Mistrz, reż. Jerzy Antczak
Powrót na ziemię, reż. Stanisław Jędryka
Szyfry, reż. Wojciech Jerzy Has
Zejście do piekła, reż. Zbigniew Kuźmiński

DOKUMENT

Album zbrodni, reż. Grzegorz Dubowski
Bitwa nad Odrą, reż. Aleksandra Jaskólska
Bomba, reż. Andrzej E. Androchowicz
Jeden z sześciu tysięcy, reż. Janusz Kidawa
Kino, reż. Marian Marzyński
Muzeum, reż. Jerzy Ziarnik
Pawiak, reż. Andrzej Trzos
Przerwana podróż, reż. Wincenty Ronisz
Rakieta i karabin, reż. Zygmunt Koziarski
Stutthof, reż. Robert Stando
Szlak znaczonej historią, reż. Kazimierz Sheybal
Westerplatte, reż. Robert Stando
„Za waszą wolność i naszą”, reż. Zygmunt Koziarski

1967

Czarna suknia, reż. Janusz Majewski
Długa noc, reż. Janusz Nasfeter
Julia, Anna, Genowefa..., reż. Anna Sokotowska
Kiedy miłość była zbrodnią. Rassenschande, reż. Jan Rybkowski
Medaliony, reż. Andrzej Brzozowski
Morderca zostawia ślad, reż. Aleksander Ścibor-Rylski
Paryż-Warszawa bez wizy, reż. Hieronim Przybył
Stajnia na Salvatorze, reż. Paweł Komorowski
Stawka większa niż życie, odc. 1-12, reż. Janusz Morgenstern, Andrzej Konic
Westerplatte, reż. Stanisław Różewicz
Wycieczka w nieznaną, reż. Jerzy Ziarnik
Zwariowana noc, reż. Zbigniew Kuźmiński

DOKUMENT

Archeologia, reż. Andrzej Brzozowski

Bitwa o Anglię, reż. Wincenty Ronisz

Blisko lasu, reż. Barbara Sokolenko

Dokumenty walki 1939-1945, reż. Jerzy Bossak, Wacław Kaźmierczak

Granica, reż. Roman Wionczek

Historia okrętu, reż. Maciej Sieński

Kaszubskie wspomnienia, reż. Witold Żukowski

Lekcja historii, reż. Wacław Kaźmierczak, Karol Lubelczyk

Operacja Trójmiasto, reż. Lech Ordo

Pamięć, reż. Jan Chodkiewicz

Pasterze, reż. Barbara Sokolenko

Pomnik, reż. Franciszek Fuchs

Triolet, reż. Jerzy Szeski

Wspomnienie o bitwie, reż. Tadeusz Woronkiewicz

Z dziejów ludowego Wojska Polskiego, reż. Maciej Sieński

Z księgi Polaków, reż. Bohdan Kosiński

1968

Czterej pancerni i pies, odc. 9, reż. Konrad Nałęczki

Dancing w kwaterze Hitlera, reż. Jan Batory

Kierunek Berlin, reż. Jerzy Passendorfer

Stawka większa niż życie, odc. 13-18, reż. Janusz Morgenstern, Andrzej Konic

Weekend z dziewczyną, reż. Janusz Nasfeter

Wniebowstąpienie, reż. Jan Rybkowski

DOKUMENT

Akt oskarżenia, reż. Krzysztof Gradowski

Cena życia i śmierci, reż. Janusz Kidawa

Cytadela, reż. Hubert Drapella

Dzieciom, reż. Jan Łomnicki

Gienek, reż. Jan Łomnicki

Głód broni, reż. Maciej Sieński

Hasło „Wolne Niemcy”, reż. Edward Zbigniew Szaniawski

Idzie żołnierz, reż. Janusz Rzeszewski

Kusy, reż. Edward Skórzewski

Łódzki front 1939-1945, reż. Kazimierz Mucha

O tym nie wolno zapomnieć, reż. Roman Wionczek

Oni nie byli bezimienni, reż. Jerzy Wunderlich

Operacja V-2, reż. Krzysztof Szmagier

Pamięć tamtych dni, reż. Irena Kamieńska

Przez granice, reż. Danuta Kępczyńska

Skok na Arnhem, reż. Wincenty Ronisz

Sprawiedliwi, reż. Janusz Kidawa

Śladami walki, reż. Barbara Sokolenko
Ślubuję Ci, Morze, reż. Leonard Ordo
Uwaga, nadchodzi, reż. Marian Duszyński
W zaklętym kręgu, reż. Jerzy Ziarnik
Wersal – Poczdam, reż. Bohdan Kosiński
Wytrwali i wygrali, reż. Stanisław Kokesz
Za naszą i waszą wolność, reż. Leonid Machnac, Ludwik Perski

1969

Cztery pancerni i pies, odc. 10-15, reż. Konrad Nałęczki
Dzień oczyszczenia, reż. Jerzy Passendorfer
Jak rozpętałem drugą wojnę światową (Ucieczka, Za bronią, Wśród swoich), reż. Tadeusz Chmielewski
Jarzębina czerwona, reż. Ewa i Czesław Petelscy
Ostatni świadek, reż. Jan Batory
Ostatnie dni, reż. Jerzy Passendorfer
Podróźni jak inni, reż. Wojciech Marczewski
Rzeczpospolita babska, reż. Hieronim Przybył
Sąsiedzi, reż. Aleksander Ścibor-Rylski
Znicz olimpijski, reż. Lech Lorentowicz

DOKUMENT

18 maja – Monte Cassino, reż. Krzysztof Szmagier
63 dni, reż. Roman Wionczek
Akcja B-2, reż. Bohdan Kosiński
Albert Forster, reż. Robert Stando
Czarne krzyże, reż. Marian Duszyński
Czerwoni kosynierzy, reż. Hubert Drapella
Dzwony znad Wizny, reż. Franciszek Burdzy
Epitafium, reż. Franciszek Fuchs
Finale, reż. Marian Duszyński
Gryps, reż. Wojciech Jankowski
Hubalczycy, reż. Andrzej Szczygieł
Kilińszczacy, reż. Jerzy Ziarnik
Kołobrzeski dzień, reż. Wanda Rollny
Kryptonim „Most”, reż. Krzysztof Szmagier
Kształt pamięci, reż. Leszek Skrzydło
Listy, reż. Wojciech Leszczyc
Łódź i ziemia łódzka w walce z okupantem, reż. Kazimierz Mucha
Między wrześniami a majem, reż. Roman Wionczek
Numer 149850, reż. Andrzej E. Androchowicz
O władzę ludu, reż. Barbara Sokolenko
Ojcowie i dzieci, reż. Jan Łomnicki
Ostatni akord, reż. Marian Duszyński
Pamiętki wrzeźnia, reż. Karol Lubelczyk,

Pierwszy biało-czerwony, reż. Danuta Halladin
Pierwszy pancerny, reż. Zygmunt Koziarski
Posyłam najlepsze bataliony..., reż. Zdzisław Kozarski
Rocznica, reż. Andrzej Trzos
Strzały pod Arsenalem, reż. Jerzy Wolen
Szlakiem II Armii Wojska Polskiego, reż. Kazimierz Sheybal
Świtanie, reż. Janusz Chodnikiewicz
Testament, reż. Antoni Halor, Józef Gębski
Toast, reż. Jan Łomnicki
Wierność, reż. Grzegorz Królikiewicz
Wrocławska opowieść, reż. Witold Lesiewicz
Wyrok na miasto, reż. Janusz Chodnikiewicz

1970

Album polski, reż. Jan Rybkowski
Cicha noc, święta noc, reż. Marek Piestrak
Cztery pancerni i pies, odc. 17-21, reż. Konrad Nałęczki (odc. 20 w reżyserii Andrzeja Czekalskiego)
Dom, reż. Roman Zątuski
Epilog norymberski, reż. Jerzy Antczak
Kolumbowie, reż. Janusz Morgenstern
Krajobraz po bitwie, reż. Andrzej Wajda
Legenda, reż. Sylwester Chęciński
Pejzaż z bohaterem, reż. Włodzimierz Haupe
Pogoń za Adamem, reż. Jerzy Zarzycki
Pułapka, reż. Andrzej Jerzy Piotrowski
Raj na ziemi, reż. Zbigniew Kuźmiński
Różaniec z granatów, reż. Jan Rutkiewicz
Twarz anioła, reż. Zbigniew Chmielewski

DOKUMENT

Barwa i czerń, real. Ryszard Ratuszewski
Berlinerstrasse. 1 maja 1945, real. Janusz Chodnikiewicz
Byłem żołnierzem, real. Krzysztof Kieślowski, Andrzej Titkow
Do ciebie, Warszawa, real. Marian Duszyński
Drewniane tabliczki, reż. Janusz Kubik
Dwaj żołnierze, reż. Krzysztof Gradowski
Epizod 39, reż. Leonard Ordo
Granica zbrodni Arthura Greisera, reż. Robert Stando
I znów czarne krzyże, reż. Marian Duszyński
Jedni z pierwszych, reż. Edward Skórzewski
Martwa natura, reż. Marek Wortman
Obóz na Przemysłowej, reż. Danuta Halladin
Od Westerplatte do Berlina, reż. Marian Duszyński

Odwiedź Zamojszczyznę, reż. Marek Nowicki
Pamięć, reż. Jan Łomnicki
Podpisanie kapitulacji, reż. Krzysztof Szmagier
Po latach, reż. Barbara Sokolenko
Powroty, reż. Marian Chmielewski
Poznań 1939-1942, reż. Antoni Staśkiewicz
Przypis, reż. Kazimierz Karabasz
Radiostacja KL.BU, reż. Bogusław Rybczyński
Republika, reż. Piotr Studziński
Spojrzenie na wrzesień, real. Maciej Sieński
Suita styczniowa, reż. Krzysztof Szmagier
Tagebuch – Dziennik dr Hansa Franka, reż. Danuta Kępczyńska
Troska, reż. Jan Łomnicki
Trudne zwycięstwa, reż. Zygmunt Koziarski
Trzy krzyże Grunwaldu, reż. Leszek Skrzydło
Walcząca satyra, reż. Edward Patczyński
Wiosną w Józefowie, reż. Edward Skórzewski
Virtuti Militari, reż. Edmund Zbigniew Szaniawski
Zgodnie z rozkazem, reż. Kazimierz Karabasz
Żołnierze, reż. Wojciech Słowikowski

Bibliografia

MATERIAŁY ARCHIWALNE

Archiwum Filмотeki Narodowej

- [Bohdan Czeszko], *Dialogi do filmu Akcja Czyścić [Dzień oczyszczenia]*, AFN, sygn. S-9688. AFN, A-540, poz. 3.
- Aktualne zadania kinematografii*, AFN, sygn. A-540, poz. 3.
- Aktualny stan produkcji filmów fabularnych – listopad 1959 r. (Ocena programowa)*, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR*, AFN, sygn. 208, poz. 7.
- Dyskusja (rkps) – notatki J. Pastuszko*, [w:] *Jabłonna – marzec 1965 (13-14.III)*, AFN, sygn. A-208, poz. 14.
- Egzekutywa Podstawowej Organizacji Partyjnej przy P.P. Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych*, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR*, AFN, sygn. 208, poz. 7.
- Konferencja w Jabłonie po XIII plenum (17.11.1963) Referat i inne materiały*, AFN, sygn. A-208, poz. 10.
- Lista montażowa i zwiastun filmu „Dzień oczyszczenia”*, AFN, sygn. S-16038.
- Materiały konferencji „Narada w Jabłonie” 13-14 marzec 1965 r.*, AFN, sygn. 208, poz. 14.
- Narada w KC PZPR 6 II 1967. Referat min. Zaorskiego „Ocena filmów fabularnych lat 1965-66*, [w:] *Ocena filmów fabularnych 1965-1966, materiał na naradę w KC PZPR – luty 1967*, AFN, sygn. A-208, poz. 17.
- Narada w NZK 13.X.1969*, AFN, sygn. A-208, poz. 24.
- Notatka o sytuacji w kinematografii*, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR*, AFN, sygn. 208, poz. 7.
- Ocena programowa polskiego filmu fabularnego*, 1 grudnia, 1959, [w:] *Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR*, AFN, sygn. 208, poz. 7.
- Passendorfer Jerzy, „*Akcja Czyścić*”. *Scenopis, wg scenariusza Jerzego Przeździeckiego, Zespół „STUDIO” – Warszawa czerwiec 1967 r.*, AFN, sygn. S-8839.
- Passendorfer Jerzy, „*Dzień oczyszczenia*”. *Scenopis, wg scenariusza Jerzego Przeździeckiego, Zespół „Wektor” Warszawa marzec 1969 r.*, AFN, sygn. S-12819.
- Passendorfer Jerzy, *Kierunek Berlin. Scenopis. Część I – Odra*, wg scenariusza Wojciecha Żukrowskiego i Jerzego Passendorfera, Warszawa, kwiecień 1968.
- Pismo Wojewódzkiego Zarządu Kin w Lublinie do Naczelnego Zarządu Kinematografii Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów*, 18 kwietnia 1967, AFN, sygn. A-540, poz. 7.

- Posiedzenie Komisji Kolaudacyjnej w dn. 12.XI.1965 r. Film „Potem nastąpi cisza” Zespół Syrena, Stenogram, AFN, sygn. A-216, poz. 71.*
- Projekt planu tematycznego produkcji filmów fabularnych na lata 1967-1968. Naczelny Zarząd Kinematografii, Warszawa – grudzień 1966, AFN, sygn. A-208, poz. 21.*
- Protokół z kolaudacji filmu fabularnego „WESTERPLATTE” odbytej 4 lutego 1967 roku, AFN, sygn. A-216, poz. 123.*
- Protokół z kolaudacji filmu pt. „Gdzie jest generał?”, 27.VII.1963 r., AFN, sygn. A-216, poz. 3.*
- Protokół z kolaudacji filmu pt. „Koniec naszego świata” reżyserii W. Jakubowskiej, Zespół Start w dniu 6 stycznia 1964 r., AFN, sygn. A-216, poz. 13.*
- Protokół z kolaudacji filmu pt. „Naganiacz” w dniu 29.VI.1963 r., AFN, sygn. A-216, poz. 4.*
- Protokół z kolaudacji odcinków czwartego i piątego [VII i VIII] filmu telewizyjnego „Cztery pancerni i pies”, odbytego w Warszawie, dnia 23 kwietnia 1966 r., AFN, sygn. A-216, poz. 90.*
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 19 września 1959 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Dziś w nocy umrze miasto” autor J. Rybkowski, AFN, sygn. A-214, poz. 137.*
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 21.V.1963 r., AFN sygn. A-214, poz. 342.*
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.12.1961, AFN, sygn. A-214, poz. 242.*
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 31.VII.1963 r., AFN, sygn. A-214, poz. 353.*
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 4 maja 1962 r. AFN, sygn. A-214, poz. 161.*
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 6 lutego 1962 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Skąpani w ogniu” autor W. Żukrowski, Zespół „Iluzjon”, AFN, sygn. A-214, poz. 247.*
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 8.11.1960, AFN, sygn. A-214, poz. 181.*
- Przeździecki Jerzy, Akcja „Czyściec” (bez poprawek). Dzień oczyszczenia (scenariusz filmowy), AFN, S-9686.*
- Przeździecki Jerzy, Akcja „Czyściec”. Scenariusz filmowy, Warszawa, styczeń 1967 r., Zespół Realizatorów Filmowych „Studio”, AFN, sygn. S-10776.*
- Przeździecki Jerzy, Akcja „Czyściec”. Scenariusz filmowy, Warszawa, styczeń 1967 r., AFN, sygn. S-9192.*
- Przeździecki Jerzy, Wajda Andrzej, Dzień oczyszczenia. Scenariusz, AFN, sygn. S-4164.*
- Rozpowszechnianie filmów polskich w latach 1965-1966, AFN, sygn. A-540, poz. 4.*
- Rybkowski Jan, Dziś w nocy umrze miasto, Scenariusz [wersja ostateczna z dn. 20.II.60 r.] AFN, sygn. S-2328.*
- Rybkowski Jan, Dziś w nocy umrze miasto, Scenariusz, AFN, sygn. S-2328.*
- Rybkowski Jan, Rassenschande. Scenariusz filmowy, 1964, AFN, sygn. S-3331.*
- Rybkowski Jan, Scenopis filmu „Wniebowstąpienie” wg scenariusza Adolfa Rudnickiego i Jana Rybkowskiego na podstawie noweli Adolfa Rudnickiego pod tym samym tytułem, Warszawa 1967 r., AFN, sygn. S-8106.*
- Rybkowski Jan, Scenopis filmu Wniebowstąpienie, wg scenariusza Adolfa Rudnickiego i Jana Rybkowskiego, na podstawie noweli Adolfa Rudnickiego pod tym samym tytułem, Warszawa 1967 r., AFN, sygn. S-13928.*
- Rybkowski Jan, Wniebowstąpienie, scenopis filmu, wg scenariusza Adolfa Rudnickiego i Jana Rybkowskiego, na podstawie noweli Adolfa Rudnickiego pod tym samym tytułem, Warszawa 1968, AFN, sygn. S-9690.*
- Rybkowski Jan, Wniebowstąpienie. Scenariusz tv filmu wg opowiadania Adolfa Rudnickiego, Warszawa 1967, AFN, sygn. S-9690.*

- Rybkowski Jan, *Zagłada miasta Drezna*, nowela, AFN, sygn. S-2328.
- Scenopis wersja A, AFN, sygn. S-9690.
- Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmów telewizyjnych pt. „Podziemny front” /tytuły odcinków: „Kabel”, „Lotnisko”, „Wiadukt”, „Przeprawa”/ zrealizowanych przez Zespół „Studio” w dniu 2 lutego 1965 roku, AFN, sygn. A-216, poz. 43.
- Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmów telewizyjnych serii „Dzień ostatni, dzień pierwszy” /”Bi-gos”, „Wózek”, „Wszarż”/ w dniu 12 lutego 1965 roku, AFN, sygn. A-216, poz. 46.
- Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmu pt. „Salto” w dniu 11 lutego 1965 r., AFN, sygn. A-216, poz. 45.
- Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmu pt. „Barwy walki” w dniu 3.XII.1964 r., AFN, sygn. A-216, poz. 39.
- Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmu pt. „ECHO” reżyserii St. Różewicza, Zespołu Rytm [dopisana data 31.I.64 r.], AFN, sygn. A-216, poz. 16.
- Stenogram z dyskusji po kołaudacji filmu pt. *Przerwany lot*. Reż. L. Buczkowski. Zespół „Kadr” (dopisana data 9.III 64 r.), AFN sygn. A-216, poz. 19.
- Stenogram z dyskusji po kołaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r. Tytuły poszczególnych odcinków: „Córeczka”, „Buty”, *Instrumentum mortis*”, „Nazajutrz po wojnie”, AFN, sygn. A-216, poz. 50.
- Stenogram z kołaudacji filmów telewizyjnych w dniu 19.III.1965 r. Tytuł serii filmów telewizyjnych: „Podziemny front” odcinki „M 14 odpowiada”, „Poste-restante”, „Ostatni pojedynek”, AFN, sygn. A-216, poz. 48.
- Stenogram z kołaudacji filmu „Nieznany” Zespołu „Kamera” odbytej dnia 8 sierpnia 1964 r., AFN, sygn. A-216, poz. 31.
- Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 14 marca 1967 r. Na porządku dziennym: omówienie scenariusza pt. „Akcja Czyścić” – autor J. Przeździecki, Zespół „Studio”, AFN, sygn. A-214, poz. 442.
- Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 2 kwietnia 1965 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Powrót na ziemię” autor K. Gruszczyński, reż. Jędryka, Zespół „Rytm”, AFN, sygn. A-214, poz. 375.
- Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 24 maja 1960 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Dzień oczyszczenia”, autorzy J. Przeździecki i A. Wajda, Zespół „Kadr”, AFN, sygn. A-214, poz. 162.
- Stenogram z narady realizatorów filmowych, odbytej w Spale w dniach 29 i 30 października 1960 roku, AFN, sygn. A-208, poz. 9.
- Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r., maszynopis, kopia K. 184, [w:] Stenogram Narady Realizatorów Filmowych w K.C. PZPR 6. lutego 1967 r., AFN, sygn. A-208, poz. 18.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 kwietnia 1982 r. Na porządku dziennym omówienie filmu pt. „Przestuchanie”, AFN-344, poz. 296.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Telewizyjnych w dniu 12.IV.1968 r. Na porządku dziennym: omówienie następujących odcinków z serii telewizyjnej pt. „Stawka większa niż życie” – „Hotel Excelsior” i „Cafe Rose”, zrealizowanych przez reż. A. Konica w Zespole „Syrena”, AFN, sygn. A-346, poz. 3.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej w dn. 17.VI.68, AFN, sygn. A-344, poz. 441.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej w dn. 18.IX.1968 r. [Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Kierunek Berlin” I część pt. „Odra”], AFN, sygn. A-344, poz. 452.

- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 2.VII.68 r. Na porządku dziennym: omówienie powtórne filmu pt. „Wniebowstąpienie” – po dokonaniu poprawek przez reż. Rybkowskiego, AFN, sygn. A-344, poz. 442.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 1.II.1969 r. (omówienie filmu „Ostatnie dni”), AFN, sygn. A-344, poz. 456.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15.X.69 r. Na porządku dziennym: omówienie pierwszej części pt. „Ucieczka” filmu trzyczęściowego pt. „Jak rozpętałem II wojnę światową” – zrealizowanego przez reż. Tadeusza Chmielewskiego, AFN, sygn. A-344, poz. 471.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 17.X.1967 r. Na porządku dziennym: omówienie odcinków filmów telewizyjnych pt. „Wiem kim jesteś” i „Wielka wyspa” z serii „Kapitan Kloss”, AFN, sygn. A-216, poz. 147.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 17.X.69 r. Na porządku dziennym omówienie II i III części serii pt. „Jak rozpętałem II wojnę światową” (odcinek drugi „Za bronią”, odcinek trzeci „Wśród swoich”) – zrealizowanych przez reż. Tadeusza Chmielewskiego, AFN, sygn. A-344, poz. 472.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 19.V.1966 r. Na porządku dziennym: omówienie V i VI odcinka filmów telewizyjnych serii „Czterej pancerni i pies”, AFN, sygn. A-216, poz. 89.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 23.05.1966 r., AFN, sygn. 216, poz. 92.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 25.III.69, AFN, sygn. A-344, poz. 460.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 27.V.1966 r. Na porządku dziennym omówienie poprawionego odcinka pt. „Radość i gorycz” z serii „Czterej pancerni i pies”, AFN, sygn. A-216, poz. 94.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 29.III.1966 r. Na porządku dziennym omówienie dwóch odcinków serii filmów telewizyjnych pt. „Czterej pancerni i pies” AFN, sygn. A-216, poz. 85.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 29.IX.69. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Jarzębina czerwona” – reżyserii E. i Cz. Petelskich, AFN sygn. A-344, poz. 469.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 31.V.66 r., AFN, sygn. A-216, poz. 95.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 5.III.66 r., AFN, sygn. A-216, poz. 75b.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 6.IX.1969 r. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Dzień oczyszczenia” – zrealizowanego przez reż. J. Passendorfera, AFN, sygn. A-344, poz. 468.*
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 8.IV.1966 r. Na porządku dziennym: Omówienie filmów telewizyjnych „Chcę się ogolić” oraz III i IV odcinka serii „Czterej pancerni i pies”, AFN, sygn. A-216, poz. 88.*
- Stenogram z rozszerzonego posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Studio” w dniu 6.X.1967 r., AFN, sygn. A-329, poz. 57.*
- Tezy o sytuacji programowej i organizacyjnej polskiego filmu fabularnego, 28 kwietnia 1959, [w:] Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR, AFN, sygn. 208, poz. 7.*
- Udział kinematografii w obchodach XX-lecia PRL, AFN, sygn. A-540, poz. 4.*
- Wejroch Jacek, Testament Zięтары [w tej wersji stawał na K.O.S. 4.V.62], [w:] Jacek Wejroch, „Testament Zięтары” na podst. opow. K. Pruszyńskiego „Ziętarowe skarby” i „W Giewałdowej” scenariusz i eksplikacja, AFN, sygn. 702 I.*
- Wniebowstąpienie, drabinka scenariusza tv. pop r., AFN, sygn. S-9690.*

Wniebowstąpienie, scenariusz filmu telewizyjnego wg opowiadania Adolfa Rudnickiego, Warszawa 1967, AFN, sygn. S-9691.

Wniebowstąpienie, scenopis, wersja A, AFN, sygn. S-9691.

Wnioski komisji filmowej powołanej na naradzie w KC w dniu 6.II.1967 r. (omawiane na posiedzeniu w dniu 13.IV.67), [w:] Ocena filmów fabularnych 1965-1966, materiał na naradę w KC PZPR – luty 1967, AFN, sygn. A-208, poz. 17.

Zestawienie scenariuszy rozpatrywanych przez Komisję Ocen Scenariuszy w latach 1958-1959, [w:] Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR, AFN, sygn. 208, poz. 7.

Archiwum Akt Nowych

Dane o polskich filmach fabularnych wprowadzonych do rozpowszechniania w 1966 roku, [w:] Wyniki rozpowszechniania filmów – głównie polskich – w latach 1947-1980. Zestawienia, informacje, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/38a.

Filmy dokumentalne. Plany produkcji, scenariusze. Zezwolenia na realizację. Notatki korespondencja 1964-1969, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/4.

Główne kierunki i tendencje planów tematycznych produkcji filmowej na lata 1969-1970. Opracowanie, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/9.

Główne kierunki zamierzeń programowych Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie (1969 r.), [w:] Plany tematyczno-programowe Wytwórni Filmowych na lata 1968-1971, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/8.

Notatka o sytuacji w kinematografii, AAN, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/242.

Notatka służbowa w sprawie filmu reż. J. Bossaka pt. „Dokumenty walki”, [w:] Filmy dokumentalne. Plany produkcji, scenariusze. Zezwolenia na realizację. Notatki korespondencja 1964-1969, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/4.

Plan tematyczny produkcji filmów krótkometrażowych na lata 1967-68, [w:] Plany tematyczne filmów fabularnych oraz krótkometrażowych na lata 1967-1968, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/5.

Polityka repertuarowa, przeglądy filmowe „Dni Filmu Radzieckiego”. Wykazy filmów wycofanych z rozpowszechniania. Skargi i zażalenia. Notatki, informacje, korespondencja 1964-1972., AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/75.

Porozumienie Ministra Obrony Narodowej oraz Ministra Kultury i Sztuki z dnia 23 stycznia 1965 r. w sprawie zasad i warunków współpracy w zakresie produkcji filmowej Wytwórni Filmowej „Czołówka”, [w:] Wytwórnia Filmowa „Czołówka”. Organizacja, zakres działania, działalność. Zarządzenie ministra kultury i sztuki oraz obrony narodowej, porozumienie ministrów, schematy organizacyjne, statut, regulamin organizacyjny z aneksem, korespondencja, ocena działalności., AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Departament Organizacyjno-Prawny, sygn. 2/119.

Szydłowski Zbigniew, gen., Notatka służbowa, [w:] Filmy dokumentalne. Plany produkcji, scenariusze. Zezwolenia na realizację. Notatki korespondencja 1964-1969, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/4.

Wertenstein Wanda, Notatka dla Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów w sprawie filmu „Dokumenty walki, [w:] Filmy dokumentalne. Plany produkcji, scenariusze. Zezwolenia na re-

alizację. *Notatki korespondencja 1964-1969*, AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/4.

Założenia ideowo-polityczne i ekonomiczne programu kinowego na rok 1963 [materiały na Kolegium Wewnętrzne NZK, styczeń 1963 rok], AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów, sygn. 4/82.

Inne archiwa

Narada pracowników twórczych kinematografii w dn. 10.I.1959 r., Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, zesp. Naczelnego Zarządu Kinematografii, poz. 501/12.

Stenogram posiedzenia plenarnego ZG ZBoWiD 20 III 1967 r., Archiwum Związku Kombatan-tów Rzeczypospolitej Polskiej i Byłych Więźniów Politycznych w Warszawie, Zarząd Główny, sygn. 1/53.

Z wystąpienia na Kolegium Naczelnego Zarządu Kinematografii 28 października 1968 roku, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, zespół NZK, sygn. 700, t. 24.

Prace zwarte

Andrzej Munk, [w:] Stanisław Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962.

Assman Aleida, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. Piotr Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

Barańczak Stanisław, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.

Bazin André, *Na marginesie Dłaczego walczyliśmy*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, przekład i postowie Bolesław Michatek, Warszawa 1963.

Bordwell David, *Historical Poetics of Cinema*, [w:] *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, ed. by R. Barton Palmer, New York 1989.

Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. Elżbieta Neyman, wstęp i redakcja naukowa Antonina Kłoskowska, Warszawa 1990.

Budrowska Kamila, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948-1958*, Białystok 2009.

Budyta-Budzyńska Małgorzata, *Socjologia narodu i konfliktów etnicznych*, Warszawa 2010.

Buras Piotr, *Od „złego” do „dobrego” Niemca? Wpływ wojny na obraz Niemców w Polsce*, [w:] *Polska – Niemcy. Wojna i pamięć*, red. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, współpraca Maciej Górny, Andreas Mix, Warszawa-Poczdami 2009.

Chojnacki Jerzy, *Wytwórnia Filmowa „Czołówka”*, [w:] *Polski film krótkometrażowy w 25-leciu PRL*, Warszawa 1969.

Coates Paul, *The Red & The White. The Cinema of People's Poland*, London-New York 2005.

Czapliński Przemysław, *PRL i sarmatyzm*, [w:] *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. Hanna Gosk, Warszawa 2008.

Czarnowski Stefan, *Dzieła*, t. IV, *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, tłum. Agnieszka Glinczanka, przypisy tłum. Krystyna Kasprzykówna, Warszawa 1956.

Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, red. Reinhart Koselleck, Michael Jeismann, München 1994.

Domańska Ewa, *Pamięć/przeciw-historia jako ideologia. Pozytywy Zbigniewa Libery*, [w:] *też, Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.

- Drozdowski Bogumił, Kłaczyński Zbigniew, *Polska w filmie dokumentalnym 1960-1973. Przewodnik – informator*, Warszawa 1975.
- Edensor Tim, *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*, [w:] tegoż, *Tożsamość narodu, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Kraków 2004.
- Eisler Jerzy, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006.
- Erll Astrid, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. Magdalena Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Fik Marta, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989.
- Filip Bartosz, Kolumbowie *Janusza Morgensterna – telewizyjne kino akowskiej przygody*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011.
- Florescano Enrique, *Od historii – pomnika władzy, do historii wyjaśniającej*, [w:] *Po co nam historia?*, tłum. Maria Mróz, wstępem opatrzył Tadeusz Łepkowski, Warszawa 1985.
- Foucault Michel, *Wykład z 28 stycznia 1976*, [w:] tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, tłum. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998.
- Friszke Andrzej, *Kultura czy ideologia? Polityka kulturalna kierownictwa PZPR w latach 1957-1963*, [w:] *Władza a społeczeństwo PRL. Studia historyczne*, red. Andrzej Friszke, Warszawa 2003.
- Friszke Andrzej, *Przystosowanie i opór. Rozważania nad postawami społecznymi 1956-1970*, [w:] tegoż, *Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Warszawa 2007.
- Gębicka Ewa, „*Obcinanie kantów*”, czyli *polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Golka Marian, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.
- Gomułka Władysław, *III Zjazd PZP r. Z referatu sprawozdawczego wygłoszonego 10 marca 1959 r.*, [w:] tegoż, *O naszej partii*, Warszawa 1968.
- Gomułka Władysław, *O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii, wygłoszony 4 lipca 1963 r.*, [w:] tegoż, *O naszej partii*, Warszawa 1968.
- Greenblatt Stephen, *Kultura*, tłum. Anna Rajca-Salata, [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp Krystyna Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
- Grodz Iwona, *Zasztyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008.
- Guzek Mariusz, *Jak w Polsce umierało kino partyzanckie? Przypadek filmu Wiktora Turowa Przeprawa (1988)*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011.
- Habielski Rafał, *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2009.
- Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. i wstępem opatrzył Marcin Król, wyd. drugie, Warszawa 2008.
- Haltof Marek, *Images of the Holocaust during the Polish School Period (1955-1965) oraz Years of Organized Forgetting (1965-1980)*, [w:] tegoż, *Polish Film and the Holocaust*, New York-Oxford 2012.
- Haltof Marek, *Kino polskie*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Hendrykowska Małgorzata, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011.
- Hendrykowski Marek, „*Polska szkoła filmowa*” jako *formacja artystyczna*, [w:] „*Szkoła polska*” – *powroty*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Bronisława Stolarska, Łódź 1998.

- Hendrykowski Marek, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
- Hendrykowski Marek, *Morgenstern*, Poznań 2012.
- Hendrykowski Marek, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999.
- Iskierko Alicja, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. IV, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1980.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Andrzej Munk ginie w wypadku*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. Tadeusz Lubelski, Konrad J. Zarębski, Warszawa 2006.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Kwiecień*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*, vol. IV, wyd. DVD.
- Jarecka Urszula, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008.
- Jaspers Karl, *O tragiczności*, tłum. Anna Wołkowicz [w:] tegoż, *Filozofia egzystencji*, wyb. Stanisław Tyrowicz, wstęp Hans Saner, postowie Dorota Lachowska, tłum. Dorota Lachowska i Anna Wołkowicz, Warszawa 1990.
- Jazdon Mikołaj, *Dokumenty Kiesłowskiego*, Poznań 2002.
- Jędryka Stanisław, *Miłości mojego życia*, Warszawa 2012.
- jt [Jacek Tabęcki], *Różewicz, Stanisław*, [w:] *Twórcy polskiego filmu. Leksykon*, cz. I: *Scenarzyści, reżyserzy, operatorzy filmu fabularnego*, Warszawa 1986.
- Jurga Tadeusz, *Wrzesień 1939*, [w:] *Zbawidowcy. Tradycje i zadania*, Warszawa 1969.
- Kaziów Michał, *Tematy i problemy słuchowisk radiowych*, [w:] *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, red. Alicja Helman, Maryla Hopfinger, Maria Raczeva, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.
- Każmierska Kaja, *Współczesna pamięć komunikacyjna i kulturowa. Refleksja inspirowana koncepcją Jana Assmana*, [w:] *Kultura jako pamięć. Posttradycjonalne znaczenia przeszłości*, red. Elżbieta Hałas, Kraków 2012.
- Kępiński Marcin, *Podróż w ciemności. Kulturowe obrazy wojny*, Łódź 2012.
- Klejsa Konrad, *Gry, maski, tęsknoty, ucieczki... Cztery spojrzenia na wczesną twórczość Jerzego Skolimowskiego*, [w:] *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Łukasz Ronduda, Barbara Piwowarska, Warszawa 2008.
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej* [wywiad-rzeka], Warszawa 2008.
- Kobylarz Renata, *Walka o pamięć. Polityczne aspekty obchodów rocznicy powstania w getcie warszawskim 1944-1989*, Warszawa 2009.
- Kołaudacja*, [w:] Ryszard Bugajski, *Przestuchanie*, wyd. III, Warszawa 1990.
- Kornacki Krzysztof, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudziński, Kraków 2007.
- Kornacki Krzysztof, *Kino generałów. Przypadek Jarzębiny czerwonej*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011.
- Kornacki Krzysztof, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Gdańsk 2011.
- Kornacki Krzysztof, Zwierzchowski Piotr, *Metodologiczne problemy badania kina PRL*, referat wygłoszony podczas I Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców w Kamieniu Śląskim, 6-8 czerwca 2013.
- Kornatowska Maria, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005.
- Król Eugeniusz Cezary, *Obraz Niemca w polskim filmie fabularnym w latach 1946-2005. Przyczynek do dyskusji nad heterostereotypem narodowym w relacjach polsko-niemieckich*, [w:] *Polska*

- i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. Konrad Klejsa, współpraca Shamma Schahadat, Wrocław 2012.
- Kujawińska-Courtney Krystyna, *Wprowadzenie*, [w:] Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp Krystyna Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
- Kurpiewski Piotr, *Krzyżacy czy faszyci? Nawiązania do II wojny światowej w Krzyżakach Aleksandra Forda*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011.
- Kurz Iwona, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Izabelin 2005.
- Kwiatkowski Piotr T., *II wojna światowa jako doświadczenie narodowe*, [w:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk-Warszawa 2010.
- Kwiatkowski Piotr T., *Wprowadzenie. Doświadczenie II wojny światowej w badaniach socjologicznych*, [w:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk-Warszawa 2010.
- Kwiatkowski Piotr T., Nijakowski Lech M., Szacka Barbara, Szpociński Andrzej, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk-Warszawa 2010.
- Latoś Henryk, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa 1985.
- Lesiakowski Krzysztof, „Partyzanci” wobec dziejów Polski w czasie II wojny światowej, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. Stawomir N. Nowinowski, Jan Pomorski i Rafał Stobiecki, Łódź 2008.
- Lesiakowski Krzysztof, *Mieczysław Moczar „Mietek”. Biografia polityczna*, Warszawa 1998.
- Lubelski Tadeusz, *Film fabularny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. *Film. Kinematografia*, red. Edward Zająček, Warszawa 1994.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Lubelski Tadeusz, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
- Lubelski Tadeusz, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947-1965)*, Wrocław 1984.
- Lubelski Tadeusz, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000.
- Ludzie, fakty, refleksje*, rozmowy przeprowadzili i opracowali Walery Namiotkiewicz i Bohdan Rostropowicz, Warszawa 1961.
- Łazarz Marek, *Cztery pancerni i pies. Przewodnik po serialu i okolicach*, Wrocław 2006.
- Łukowski Maciej, *Film seryjny w programie telewizji polskiej (lata 1959-1970)*, Warszawa 1980.
- Madej Alina, „Krwią spokojną krzepniemy w mur...”, [w:] *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*, red. Stefan Zabierowski, Katowice 1995.
- Madej Alina, „Wszystko odbyło się nagle i przerażająco zwyczajnie...”, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Madej Alina, *Bohaterowie byli zmęczeni?*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Madej Alina, *Szkopskie lata na filmowym ekranie*, [w:] tejże, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002.

- Majewski Janusz, *Retrospektywka*, Warszawa 2001.
- Maron Marcin, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010.
- Marszałek Rafał, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994.
- Marszałek Rafał, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- Marszałek Rafał, *Polska wojna w obcym filmie*, Warszawa 1976.
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.
- Mielczarek Tomasz, *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”. Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*, Kielce 2003.
- Minkner Kamil, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.
- Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006.
- Młodzi o Westerplatte*, wybór Jerzy Eljasiak, Warszawa 1969.
- Moczar Mieczysław, *Barwy walki*, Warszawa 1967, wyd. VIII (uzupełnione).
- Nichols Bill, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. Dagmara Rode, Marta Heberle, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2013.
- Nora Pierre, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, nr 2, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009.
- Nowak-Zaorska Irena, *Film oświatowy*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. IV, 1957-1961, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1980.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *„Szkoła” czy autorzy? Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu*, [w:] *„Szkoła polska” – powroty*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska Bronisława Stolarska, Łódź 1998.
- Ostrowska Elżbieta, Wyżyński Adam, *Obrazy Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. Andrzej de Lazari, Warszawa 2006.
- Ozimek Stanisław, *Filmowy kształt pamięci*, [w:] *Pamięć wojny w sztuce*, red. Janusz Maciej Michałowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.
- Paczkowski Andrzej, *Peerełowska przeszłość w pamięci społecznej, historiografii i polityce*, [w:] tegoż, *Od sfalszowanego zwycięstwa do prawdziwej klęski. Szkice do portretu PRL*, Kraków 1999.
- Polniak Łukasz, *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956-1970*, Warszawa 2011.
- Preizner Joanna, *Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie*, Kraków Budapeszt 2012.
- Przeździecki Jerzy, *Kres*, Warszawa 1962.
- Przylipiak Mirosław, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych*, [w:] *Szkice o filmie polskim*, red. Bronisława Stolarska, Łódź 1985.
- Rakowski Mieczysław F., *Dzienniki polityczne 1967-1968*, Warszawa 1999.
- Rammel Iwona, *„Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...” Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Ricoeur Paul, *Ćwiczenie pamięci: używanie i nadużywanie*, [w:] tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2006.
- Romek Zbigniew, *Kilka uwag o aktach cenzury jako źródle historycznym*, „Polska 1944/45-1989. Studia i Materiały” t. 6: *Warsztat badawczy*, Warszawa 2004.

- Rouso Henry, *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*, trans. Arthur Goldhammer, Cambridge, Mass 1991.
- Rudnicki Adolf, *Wniebowstąpienie*, [w:] tegoż, *Ucieczka z Jasnej Polany*, Warszawa 1949.
- Rutkowski Tadeusz P., *Adam Bromberg i „encyklopedyści”*. *Kartka z dziejów inteligencji w PRL*, Warszawa 2010.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Literatura i pamięć. Uwagi wstępne*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Parateksty pamięci*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty, kina, telewizji i nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2010.
- Siwiński Ireneusz, *„Barwy walki” albo tęsknota za legendą*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Stawiński Kazimierz, *Przygody kanoniera Dolasa*, Warszawa 1967.
- Sobolewski Tadeusz, *Wspólny pokój. O kinie Wojciecha Hasa* [w:] tegoż, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004.
- Sobolewski Tadeusz, *Wybieraj nieosiągalne. Rozmowa z Wojciechem Hasem*, 1989 [w:] tegoż, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004.
- Softysiak Grzegorz, *Cenzura w polskim filmie dokumentalnym. Zarys problematyki*, [w:] *Kultura wysoka, kultura popularna, kultura codzienności w Polsce 1944-1989*, red. Grzegorz Miernik, Kielce 2010.
- Sowa Andrzej Leon, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Kraków 2011.
- Sowińska Iwona, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006.
- Stachówna Grażyna, *„Przerwany lot” – romans internacjonalistyczny*, [w:] tejże, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
- Staiger Janet, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008.
- Szacka Barbara, *Czas przeszły, pamięć, mił*, Warszawa 2006.
- Szacka Barbara, *Transformacja społeczna a świadomość historyczna*, mps 1996.
- Szczepański Jan Józef, *Dziennik, tom II: 1957-1963*, Kraków 2011.
- Szpociński Andrzej, *II wojna światowa w komunikacji społecznej*, [w:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk-Warszawa 2010.
- Szpulak Andrzej, *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, Poznań 2009.
- Ścigaj Paweł, *Tożsamość narodowa. Zarys problematyki*, Kraków 2012.
- Talarczyk-Gubała Monika, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007.
- Toeplitz Jerzy, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Warszawa 1969.
- Tomkowski Jan, *Lata 1961-1970*, [w:] *Czasopisma społeczno-kulturalne w okresie PRL*, red. Urszula Jakubowska, Warszawa 2011.
- Tumolska Halina, *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletryście polskiej (1945-2000) (Szkice do dziejów kultury pogranicza)*, Toruń 2007.
- Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Wajda Katarzyna, *Wojna z kryminalnym podtekstem: Morderca zostawia ślad Aleksandra Ścibor-Rylskiego*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011.

- Wal Anna, *Twórczość w cieniu menory. O prozie Adolfa Rudnickiego*, Rzeszów 2002.
- Walas Teresa, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.
- Walas Teresa, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003.
- Wawrzyniak Joanna, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej 1949-1969*, Warszawa 2009.
- Wayne Don E., *New Historicism*, [w:] *Encyclopedia of Literature and Criticism*, red. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall, John Peck, London 1990.
- Werner Andrzej, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. V, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1985.
- Werner Andrzej, *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, wyd. II, Warszawa 1981.
- Włodek Roman, „*Ten strach, ciągły strach...*”. Długa noc Janusza Nasfetera, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. Joanna Preizner, Kraków 2009
- Włodek Roman, *Janusz Nasfeter – dziecko też człowiek*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Kraków 2004.
- Wójcik Stanisław, *Naród Polski w publicystyce PRL*, Lublin 2002.
- Wóycicka Zofia, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Warszawa 2009.
- Wróbel Józef, *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004.
- Wróbel Józef, *Spalony świat Adolfa Rudnickiego*, [w:] tegoż, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939-1987*, Kraków 1991.
- Zajdel Jakub, *Filmowy obraz Polski powojennej*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Zajciček Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 2009.
- Zatuski Zbigniew, *Przepustka do historii. Szkice o żołnierskich drogach czasu II wojny światowej. Uwagi i polemiki*, Warszawa 1961.
- Zatuski Zbigniew, *Siedem polskich grzechów głównych i inne polemiki*, wyd. V, Warszawa 1973.
- Zatuski Zbigniew, *Ziarna na okopie. Finał 1945. Postacie sukcesu*, Warszawa 1970.
- Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002.
- Zbowidowcy. *Tradycje i zadania*, Warszawa 1969.
- Zwierzchowski Piotr, *Krieg und Besatzung im polnischen Film der Nachkriegszeit*, [w:] *Deutschland, Polen und der Zweite Weltkrieg. Geschichte und Erinnerung*, hrgb. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, unter Mitarbeit von Maciej Górny, Andreas Mix, Potsdam-Warschau 2009.
- Zwierzchowski Piotr, *Motyw dziecka w polskich filmach o II wojnie światowej w latach 1944-1989*, [w:] *Zobaczyć dziecko. Literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku*, red. Aldona Ossowska-Zwierzchowska, Bydgoszcz 2012.
- Zwierzchowski Piotr, *O kreowaniu tożsamości narodowej w polskim filmie historycznym*, [w:] *Kultura – polityka – tożsamość [Culture – Politics – Identity]*, red. Dorota Tubielewicz Mattsson, Ewa Teodorowicz-Hellman, Stockholm 2007.
- Zwierzchowski Piotr, *Obraz Rosjan w kinie PRL*, [w:] *W objęciach Wielkiego Brata. Sowieci w Polsce 1944-1993*, red. Sławomir Stępień, Konrad Rokicki, Warszawa 2009.
- Zwierzchowski Piotr, *W iluzjonie Konrada Eberhardta*, [w:] *Konrad Eberhardt*, red. Barbara Giza i Piotr Zwierzchowski, Warszawa 2013.
- Zwierzchowski Piotr, *Wizerunek aparatu bezpieczeństwa w polskim filmie fabularnym*, [w:] *Artyści władzy, władza artystom*, red. Andrzej Chojnowski, Sebastian Ligarski, Warszawa 2010.

Zwierzchowski Piotr, *Wojna i okupacja w powojennym filmie polskim*, [w:] *Polska – Niemcy. Wojna i pamięć*, red. Jerzy Kochanowski, Beate Kosmala, współpraca Maciej Górny, Andreas Mix, Warszawa-Poczdám 2009.

Zwierzchowski Piotr, *Zezowate szczęście*, Poznań 2006.

Artykuły w czasopismach

(az) [Adam Zarzycki], *Czołówka dla telewizji*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 32.

(az-sob) [Adam Zarzycki, Oskar Sobański], *Sprawiedliwi*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 16.

(wa), *Akt oskarżenia*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 26.

(wa), *O tym nie wolno zapomnieć*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 31.

August Rewere [Andrzej Szczypiorski], *Nikt nic nie wie, czyli całe miasto mówi o tym*, „Film” 1948, nr 22.

Barwy walki, zapis dyskusji, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1965, nr 6.

Berling Zygmunt, *W sprawie Agnieszki. Dalsza wypowiedź o filmie*, „Za Wolność i Lud” 1965, nr 4.

Bielińska Izabella, *Zamach na widza*, „Stolica” 1959, nr 3.

Bonusiak Edward, *Komedia o II Armii*, „Archipelag. Głos Olsztyński” 1964, nr 3.

Bydgoski lipiec, bydgoski sierpień... Wypowiedź Aleksandra Ścibora-Rylskiego dla czytelników „Gazety”, „Gazeta Pomorska” 1969, nr 210.

Cztery pancerni i pies. O dalszym ciągu tego serialu mówi jego reżyser Konrad Nałęczki, rozm. Zdzisław Ornatowski, „Ekran” 1969, nr 27.

Dmitrów Edmund, *Pamięć i zapomnienie w stosunkach polsko-niemieckich*, „Przegląd Zachodni” 2000, nr 1.

Do góry nogami. O Śląsku, serialach i młodych aktorach rozmowa ze Stanisławem Jędryką, rozm. Alicja Iskierko, „Ekran” 1982, nr 9.

Drozdowski Bogumił, *Kino na raty*, „Kino” 1968, nr 4.

Drozdowski Bogumił, *Nowe zadania, stare szuflady*, „Kino” 1968, nr 9.

Drozdowski Bogumił, *Sztuka przepisywania*, „Film” 1969, nr 49.

Drózd-Satanowska Zofia, *Zamiast ponurej tragedii elegancki melodramat*, „Dziennik Ludowy” 1969, nr 282.

Dubowski Grzegorz, *O równą szansę filmu telewizyjnego*, „Ekran” 1968, nr 22.

Dzień oczyszczenia, „Dookoła Świata” 1970, nr 8.

Eberhardt Konrad, *13.13. wojuje*, „Film” 1961, nr 20.

Eberhardt Konrad, *Odtwarzać czy zmyślać?*, „Ekran” 1969, nr 37.

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

Eberhardt Konrad, *Pamięć i czas*, „Ekran” 1968, nr 49.

Eberhardt Konrad, *Rybkowski*, „Film” 1966, nr 29-30.

Eberhardt Konrad, *Świadectwo prawdy, świadectwo mitu*, „Ekran” 1969, nr 35.

Eberhardt Konrad, *Świat sparalizowany*, „Film” 1967, nr 1.

„Ekran” rozmawia z Jerzym Ziarnikiem i Włodzimierzem Stępińskim, rozm. Alicja Iskierko, „Ekran” 1968, nr 21.

Fik Marta, *Z Archiwum GUKPPiW (4). Pierwszy kwartał 1968*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5.

Fik Marta, *Z Archiwum GUKPPiW (5). Kwiecień-lipiec 1968*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6.

Film wojenny na zakręcie, rozmowa z płk. Zbigniewem Zatuskim, rozmawiał Konrad Eberhardt, „Ekran” 1969, nr 5.

- Fuksiewicz Jacek, „Sąsiedzi”, „Kultura” 1969, nr 36.
- Fuksiewicz Jacek, *Sen trzynastoletka o drace*, „Kultura” 1970, nr 17.
- Gardowski Michał, *Komu przyniosło to splendor?*, „Ekran” 1968, nr 16.
- Gawęcka Kalina, *Przeciw zagładzie*, „Ekran” 1968, nr 23.
- Gawrak Zbigniew, *W poszukiwaniu ludzi prawdziwych. Na marginesie filmu „Orzeł”*, „Stolica” 1959, nr 9.
- Gazda Janusz, „Giuseppe w Warszawie”, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1964, nr 3.
- Gazda Janusz, *Siedem bohaterskich dni*, „Głos Pracy” 1967, nr 210.
- Gerhard Jan, *O fabularnym filmie wojennym*, „Ekran” 1969, nr 19.
- Grzelecki Stanisław, *Pod niewłaściwym tytułem*, „Życie Warszawy” 1969, nr 282.
- Grzelecki Stanisław, *Westerplatte*, „Życie Warszawy” 1971, nr 210.
- H.B., *Walki naszych ojców... na wesoło*, „Za i Przeciw” 1964, nr 35.
- Heck Dorota, *Wokół nowego historycyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2.
- Helman Alicja, *Sezon rozczarowań*, „Kino” 1968, nr 6.
- Hiv. [Roman Zimand], *Sezon na komedie (I)*, „Argumenty” 1964, nr 36.
- Hiv. [Roman Zimand], *Film niespodzianka*, „Argumenty” 1964, nr 3.
- J.G. [Janusz Gazda], „V-2”. „Polacy na frontach II wojny światowej”, „Ekran” 1969, nr 7.
- Jak mówić o wojnie do pokolenia, które jej nie przeżyło? Dyskusja w redakcji „Ekranu”*, „Ekran” 1970, nr 19.
- Janicki Stanisław, *I co dalej?*, „Film” 1968, nr 18.
- Janicki Stanisław, *Orzeszko idzie na wojnę*, „Film” 1964, nr 1.
- Janicki Stanisław, *Zaduszki nieco spóźnione*, „Żołnierz Wolności”, 1961, nr 288.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Kres był dla nich początkiem*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 53.
- Jazdon Mikołaj, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55.
- K.K., *Chorzy ludzie*, „Zielony Sztandar” 1962, nr 8.
- Kałużny Jerzy, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3.
- Karbowiak Małgorzata, „*Jak rozpętałem II wojnę światową*”, „Głos Robotniczy” 1970, nr 90.
- Karcz Danuta, *Requiem dla obłąkanego*, „Kino” 1969, nr 12.
- Klaczyński Zbigniew, *Martwy punkt*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 355.
- Klaczyński Zbigniew, *Odnaleziona komedia*, „Trybuna Ludu” 1964, nr 5.
- Klaczyński Zbigniew, *Siódme kręgi piekiełka*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 337.
- Komornicki Stanisław, „*Dokumenty filmowe domagają się ochrony*”, „Ekran” 1969, nr 35.
- Koniczek Ryszard, *Film wojenny a współczesność*, „Kino” 1970, nr 10.
- Koniczek Ryszard, *Kryzys w kinematografii i Marzec 1968*, „Powiększenie” 1991, nr 1-2.
- Koniczek Ryszard, *Sąsiedzi*, „Kino” 1969, nr 9.
- Kornatowska Maria, *Z okazji „Szyfrów”*, „Odgłosy” 1967, nr 5.
- Krzemińska Wanda, „*Zaszczytny opis i światło*” – *czyli o edukacji patriotycznej*, „Ekran” 1968, nr 21.
- Kulicz Krzysztof, *Po co to znowu? Don Kichot w Warszawie*, „Stolica”, 1966, nr 37.
- Kulicz Krzysztof, *Prostota heroizmu*, „Stolica” 1967, nr 37.
- Kurz Iwona, *Królikiewicz – artysta jako zbawiciel i bandyta*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1720-krolikiewicz-artysta-jako-zbawiciel-i-bandyta.html>.
- Kurzawa Tomasz, *Osaczeni przez czterdziestolatków*, „Gazeta Robotnicza” 1961, nr 293.

- Lasota Grzegorz, *Symbole czy rupiecie?*, „Przegląd Kulturalny 1961, nr 39.
- Ledóchowski Aleksander, *Węzły gordyjskie szkoły polskiej*, „Kino” 1968, nr 8.
- Lubelski Tadeusz, *Filmowy wizerunek Janusza Korczaka*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81.
- Lubelski Tadeusz, *Obraz Września w filmie dokumentalnym*, [w:] *Pamięć Września*, „Biuletyn Polonistyczny” 1990, zeszyt 3-4, red. Alina Brodzka, Warszawa 1990.
- Łysak Tomasz, *Jakiej historii potrzeba? Tematyka obozowa w zapomnianych tekstach Andrzeja Brychta i Tadeusza Hołuja*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77-78.
- Łysak Tomasz, *Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55.
- Madej Alina, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, [w:] *Filmoznawstwo, film, telewizja*, „Studia Filmoznawcze”, t. XII, red. Jan Trzynałowski, Wrocław 1992.
- Marszałek Rafał, *Tramwajem do Tobruku*, „Współczesność” 1970, nr 10.
- Michalski Czesław, *Dzień oczyszczenia*, „Widnokrąg. Tygodnik społeczno-kulturalny” 1970, nr 9 (dodatek do „Nowin Rzeszowskich” 1970, nr 58).
- Michalski Czesław, *Wniebowstąpienie*, „Głos Koszaliński” 1969, nr 319.
- Michałek Bolesław, *Wojna skończyła się wczoraj*, „Kino” 1975, nr 5.
- Mikrut Mieczysław, ppłk, *Interesujący film i żałosna krytyka*, „Żołnierz Wolności” 1970, nr 116.
- Młynarz Kazimierz, *Westerplatte*, „Nurt” 1967, nr 9.
- Nodzyński Wiesław, *Rzecz o bohaterstwie*, „Nadodrże” 1967, nr 19.
- O wojnie i filmie ze Stanisławem Różewiczem*, rozm. Z. [Zbigniew] Klaczyński, „Kultura” 1966, nr 48.
- Ochalski Andrzej, *Polska szkoła filmowa*, „Ekran” 1969, nr 24.
- „Od września do maja”. Reż. Roman Wionczek o swym nowym filmie*, rozm. Elżbieta Smoleń-Wasilewska, „Kamera” 1968, nr 11.
- Oleksiewicz Maria, *Dzień oczyszczenia, czyli droga powrotna*, „Kino” 1970, nr 4.
- Olszewski Jan, *Długa droga Franka Dolasa. O nowym filmie Tadeusza Chmielewskiego*, „Film” 1968, nr 50-51.
- Olszewski Jan, *Dzień oczyszczenia. Reportaż z realizacji nowego filmu Jerzego Passendorfera*, „Film” 1969, nr 30.
- Peltz Jerzy, *Człowiek w obliczu kataklizmu. „Dziś w nocy umrze miasto” w realizacji*, „Film” 1960, nr 48.
- Peltz Jerzy, *Z humorem w plecaku*, „Film” 1970, nr 15.
- Pijanowski Lech, *Druga polska kinematografia*, „Kino” 1969, nr 11.
- Pijanowski Lech, *Film polski – wiosna 68. Oceny, propozycje, perspektywy*, „Kino” 1968, nr 5.
- Płużański Tadeusz, *Gdzie jest generał...*, „Trybuna Mazowiecka” 1963, nr 306-308.
- Polański Władysław, gen. bryg., *Polska zwycięzców czy zwyciężonych*, rozm. Michał Gardowski, „Ekran” 1968, nr 17. Przedruk w „Kultura Filmowa” 1968, nr 8.
- Potrzeba pamięci. Wojciech Has mówi o „Szyfrach”*, w rozmowie z Elżbietą Smoleń-Wasilewską, „Film” 1966, nr 12.
- Przepiórkowski Eligiusz, *Wytwórnia filmowa „Czołówka”*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 8.
- Przymanowski Janusz, *Temat wojenny*, „Kino” 1968, nr 1.
- Rezolucja POP PZPR Naczelnego Zarządu Kinematografii*, „Film” 1968, nr 15.
- Roman Wionczek przystąpił do pracy nad pełnometrażowym dokumentem o losach Polaków Między wrześnie i majem*, rozmawiał Adam Zarzycki, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 46.
- Rozmowa z I zastępcą Szefa Głównego Zarządu Politycznego WP gen. dyw. Janem Czaplą*, not. M. M., „Ekran” 1970, nr 19.

- Sadkowski Wacław, *Westerplatte*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 242.
- Salecki Jerzy A., *Przyczynek do historii najnowszej*, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1970, nr 7.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Zapomnieć się w pamięci. Pytanie o badanie pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 1.
- „Sąsiedzi”. Wydanie specjalne tygodnika „Film”, marzec 1969.
- Skwara Janusz, „Giuseppe w Warszawie”, „Poglądy” 1964, nr 19.
- Słupek Stanisław, *Westerplatte*, „Wieści” 1967, nr 39.
- Softysiak Marian (pseud. „Barabas”), płk, *Nie wykorzystany kapitał moralny...*, rozm. Andrzej Markowski, „Ekran” 1968, nr 14. Przedruk w: „Kultura Filmowa” 1968, nr 8.
- Srebrzyński Jan, *Tego rachunku nie podpiszemy*, „Za Wolność i Lud” 1968, nr 8.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej w dniu 15 VI 1967 r.*, „Iluzjon” 1993, nr 1.
- Strzelecki Wacław, *25 lat. I co dalej „Czołówko”?*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 19.
- Sytuacja w polskiej kinematografii. Związkowe forum pracowników kultury i sztuki*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 23.
- Szacka Barbara, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, nr 2.
- Szomański Andrzej, *Westerplatte – koniec legendy*, „Za i Przeciw” 1967, nr 41.
- Szymański Zbigniew, *Na placówce „Przystań”*, „Gazeta Poznańska” 1967, nr 215.
- Szypulska Halina, *Album polski*, „Żołnierz Wolności” 1970, nr 112.
- Szypulska Halina, *Dzień oczyszczenia*, „Żołnierz Wolności” 1970, nr 46.
- Szypulska Halina, *Skutki wojny*, „Żołnierz Wolności” 1967, nr 9.
- Szypulska Halina, *Wojak mimo woli*, „Żołnierz Wolności” 1970, nr 86.
- Śmiałowski Piotr, *Kłamstwa i prawda*, „Kino” 2007, nr 4.
- Tatarkiewicz Anna, *Wrzesień na Westerplatte*, „Polityka” 1967, nr 38.
- Ten temat pozostanie... „Magazyn Filmowy” rozmawia z Wandą Jakubowską, rozmawiał Oskar So-*
bański, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 13.
- TERESA, *Dramat, który nie wzrusza*, „Dziennik Zachodni” 1969, nr 284.
- Toeplitz Jerzy, *Uwagi o filmie polskim*, „Nowe Drogi” 1960, nr 6.
- Traba Robert, *Symbole pamięci: II wojna światowa w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu*, „Przegląd Zachodni” 2000, nr 1.
- Tronowicz Henryk, *Dzień oczyszczenia*, „Walka Młodych” 1970, nr 15.
- W miesiącu pamięci narodowej*, „Film” 1968, nr 18.
- W sprawie filmu „Don Gabriel”*, „Za Wolność i Lud” 1966, nr 19.
- Wesołowski S., „*Zamach” a prawda historyczna*, „Stolica” 1959, nr 15.
- Westerplatte – legenda i prawda. Rozmowa z reżyserem Stanisławem Różewiczem i operatorem Jerzym Wójcikiem*, rozmawiała Krystyna Garbień, „Film” 1967, nr 36.
- Węsierski Bohdan, *Westerplatte. Pamięci obrońców reduty Bałtyku*, „Express Wieczorny” 1967, nr 210.
- Wierzewski Wojciech, *Świadectwo naszych doświadczeń. O filmach Stanisława Różewicza*, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1967, nr 36.
- Wierzewski Wojciech, *Wojna zwykłych ludzi*, „Ekran” 1967, nr 36.
- Wierzewski Wojciech, *Z uczuciem niedosytu*, „Ekran” 1970, nr 8.
- Wionczek Roman, „*Interesuje mnie los człowieka uwikłanego w historię*”, „Ekran” 1969, nr 35.
- Wiśniewski Czesław, *O nowy kształt filmu fabularnego. Referat wygłoszony na naradzie w dn. 13 kwietnia 1969 r.*, „Kino” 1969, nr 6.

- Wiśniewski Czesław, *Trwały dorobek*, „Ekran” 1969, nr 19.
- Wiśniewski Czesław, *W poszukiwaniu filmu współczesnego*, „Ekran” 1969, nr 20.
- Wojciech Siemion, notowała Alicja Wielgoławska, „Ekran” 1964, nr 3.
- Wojna i Jarzębina czerwona. *Mówią Ewa i Czesław Petelscy*, rozmowę przeprowadził Lech Pijanowski, „Kino” 1970, nr 3.
- Wokół scenariusza „Wiernej rzeki”. *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 18 kwietnia 1961 r.*, AFN, A-214, poz. 200, „Iluzjon” 1991, nr 2.
- Wokół scenariusza „Przedwiośnia” *Andrzeja Wajdy*. *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy – w dniu 18 I 1966 roku*, AFN, A-324, poz. 12, „Iluzjon” 1990, nr 3-4.
- Zagroba Bogdan, *Westerplatte. O potrzebie narodowej legendy*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 41.
- Zajiček Edward, *Film jako towar*, „Kino” 1968, nr 2.
- Zaluski Zbigniew, „*Jestem za wykorzystaniem w filmie najrozmaitszych elementów*”, „Ekran” 1969, nr 35.
- Zamierzenia i plany WFD*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 20.
- Zarzycki Adam, *Lata walki i zwycięstwa*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 35.
- Zebranie partyjne w ZZRF*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 20.
- ZeD, *Westerplatte*, „Trybuna Robotnicza” 1967, nr 214.
- Ziółkowski Marek, *Pamięć i zapominanie. Trupy w szafie polskiej zbiorowej pamięci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2001, nr 3-4.
- Zwierzchowski Piotr, *Czy Sąsiedzi opowiadają o sąsiadach? Filmowa wizja bydgoskiego września 1939*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- Żołnierz Ludowego Wojska Polskiego w filmie*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 36.

The New Memory Cinema. The Image of World War II in the Polish Cinema of the 1960s

SUMMARY

World War II and German occupation were ones of the most important experiences of Polish people last century. They influenced individual and collective experiences strongly enough to naturally become the themes of film stories. As the research carried out in 2009 show films are also one of the most important sources of our knowledge on World War II, to a large degree shaping the Polish collective memory. This concerns the films produced both before 1989 and in the last twenty years. Therefore, one of the primary tasks of research on the image of World War II in the Polish feature films is to look at the issue that for a long time greatly affected the perception of Polish identity and cultural memory in the post-war culture and was also entangled in many political obligations.

These films had historical character, but they also frequently served to properly show topical propaganda issues. In turn, other films by pretending to show history showed contemporary realities, thereby escaping censorship. Until 1989 films were an element of a struggle for preserving, creating and reconstructing memory that was in fact playing a crucial role in the process of building national identity. What mattered thus was not only to reconstruct history, but also to comment on it. Apart from the films concerning first of all historical and political issues, there were also ones that, taking an existential, psychological or moral perspective, show man during the war time, facing difficult and often insoluble dilemmas caused by it.

The films on World War II and German occupation period have a secured position in the Polish cinema not only owing to that they constitute a large percentage of the whole of the film production, but also because they are artistically significant works. They are important for Poles, generate emotions, quarrels and debates and are nowadays an important source of our knowledge on the Polish realities after 1945.

War themes in the Polish cinema, and not without reason, are first of all associated with the Polish Film School. In the second half of the 1950s there appeared films that owing to their artistic values, importance for people and due to overcoming limitations of Socialist Realism took a prominent place in the Polish culture. They brought back the memory of the war, of those people and events that Stalinist propaganda tried to wipe out of collective awareness. One may therefore say that the films of the second half of the 1950s were the films of restored memory, at least because of restoring the so far ignored or devalued topics related to the Home Army. The Polish Film School reminded what had happened to cope with the “not yet reworked” mourning, it also dealt with national myths existing in the society. Such films as *Kanal* (“Kanał”, 1957) by Andrzej Wajda or *Eroica* (1958) by Andrzej Munk generated emotions because they united the showing of the tragic nature of Polish history with discussing the sense of history and heroism. Also other authors undertook the problems of the identity and values of Poles during the war, and also in the second half of the 1950s. Through the recent past they spoke of tragedies and problems rankling Poles after the year of 1956.

The authorities did not intend, however, to allow filmmakers to create the image of a Polish man, country, or war being other than that intended by them. The development of the Polish Film School was stopped by administrative actions. *The Resolution of the Secretariat of the Central Committee on Cinema* passed in June 1960 not only assessed the films produced in the second half of the 1950s, but also show the directions that the Polish cinema should according to the authorities take. The film images of the war that were binding in the 1960s were also to some degree formed by *the Resolution's* theses.

Asking questions similar to those of the Polish Film School, the cinema of the 1960s answered them sometimes quite differently, however. This referred to the issues of the collective memory and Polish identity, but – in accord with the expectations of the authorities and at least some part of the audience – it resigned from mortifying, raking over old ashes, recollecting complexes, or demythologizing Polish national myths. Memory and identity were also central concepts of the School, but most of the films produced in the 1960s treated them quite differently, however. The point is that other memory and identity were situated in the forefront in that decade. In the 1960s the main task of film images of the war was to create a “new” memory (they were sometimes simply to be a specific counterpoint for the restored memory in the films of the second half of the 1950s). In this context a key role was played by a political use of images of the largest armed conflict of the twentieth century. Important is also

a distance between this decade and the war. We have then to do with the evolution of the individual into the collective memory, that was enhanced by official activities.

The book is not a monograph on World War II in the Polish films of the 1960s. What is of my interest is a peculiar image of the war being typical of this decade. I describe a phenomenon that can be termed as the new memory cinema: trying anew to describe World War II, being dependent on politics, but also taking into account stereotypes and resentments that existed then in society, treating the war as a founding myth of the Polish People's Republic, containing belief in the uniqueness of the Polish experience of war regardless of whether what mattered was suffering or heroism, assuming the existence of superior casual and moral order, using genre films to create national identity, having the definite strategies to make the images of the past credible, connecting the war and the present, referring to the Polish Film School, demonstrating the primacy of the individual over the collective memory, trying to blur the divisions that exist in society, and making viewers aware that the war really is not over yet.

I assume the utility of the title category, treating it as a kind of proper name. I do not refer to any particular notion of memory, although I use some of their concepts as analytical tools. I concentrate primarily on the official memory, but I regard the new memory cinema as a phenomenon with a broader scope and importance, at least because of noticeable in the 1960s elements common to the memory promoted and required by the authorities and the authors' attitudes and views as well as to the expectations of at least part of the audience. The new memory cinema is mainly associated with battle films: *Scenes of Battle* ('Barwy walki') *Direction Berlin* ('Kierunek Berlin'), *The Last Days* ('Ostatnie dni') by Jerzy Passendorfer, *The Rowan Tree* ('Jarzębina czerwona') by Ewa and Czesław Petelski, or possibly with popular TV series: *Four Tankers and a Dog* ('Czterej pancerni i pies') by Konrad Nałęczki i Andrzej Czekalski oraz *More Than Life at Stake* ('Stawka większa niż życie') by Andrzej Konic and Janusz Morgenstern. However, it is worth realizing that there were many more of them, both the feature films, series, and documentaries. In addition to those that can be clearly attributed to the new memory cinema, one should also take into account these that may belong to it not because of their authors' intentions, but due to their reception. Therefore, it is not just about the films themselves, but also about their reading. This way I take into account not only films, but also the atmosphere accompanying them, other cultural texts such as e.g. press materials, historical works, political speeches etc.

This book is situated between history, cultural history and poetics. Due to that

it was possible to answer the questions: what was an idea of the war that prevailed in the 1960s, what was the context in which these films appeared, what was their cultural and political importance, how were they made, and first of all what strategies the filmmakers used to make the presented image of the war credible? The book is equally concerned with the image of World War II contained in the Polish cinema of the 1960s and the Polish cinema seen with respect to the presence of the image of the war in it. Therefore, my aim is not only to analyze the new memory cinema, but also to show the specificity of the cinema of the People's Republic of Poland.

The research on the Polish cinema in 1944-1989 must take into account the specificity of that epoch: its political, social and economical systems; influence exerted on film industry by the authorities, contemporary film institutions (central institutions, film teams, censorship etc.), ideological tasks and those arising from the current policy, expectations on the part of various audiences, an author's specific situation. A characteristic feature of the People's Republic of Poland's cinema was its relationship with political phenomena. It functioned under the central management system, and a film's final version was considerably affected by external factors not related to the film itself.

The artistic dimension of individual films was for me of only secondary importance, both in terms of the selection criteria as well as analytical arguments. The basic context were the discourses of power and communication system associated with the ideology and rhetoric. Films as cultural texts were to legitimize both institutions and a broadly understood social order. The image of the past consolidated the present.

I am more interested in the then interpretive strategies than today's analyses and interpretations (although I am of course indebted to many of them). Their reconstruction makes it possible to avoid cultural imputation and ahistoricism understood as 1) using methodology in isolation from the author's intentions and various contexts of the time; 2) taking no account of or incorrect analysis and interpretation of historical sources, 3) misunderstanding the reality of the People's Republic of Poland's period, 4) treating the People's Republic of Poland and contemporary films as static and not dynamic phenomena.

The People's Republic of Poland was a dynamic phenomenon, being subject to internal transformations. While it is correct to speak of it as a whole and to define the People's Republic of Poland's cinema as a category of research, one should in practice consider changes determined by the transformations: political (including struggles for power), social, cultural (public awareness, social diversity, lifestyle),

institutional (transformations of film industry, administrative decisions, staff changes in film teams, offices, journal editors etc.). An awareness of this variability can have a decisive influence on the reading of individual films and their reception. This also applies to the images of the war in the Polish cinema of the 1960s.

When having a choice between the films by Wojciech Has, Tadeusz Konwicki, Stanisław Różewicz on the one hand, and popular television series and propaganda battle films on the other, should one look at the others? This question is wrongly posed as it assumes a director-centered and an aesthetic point of view. To study the cultural phenomena of the People's Republic of Poland, one should go beyond the canon (considering the relativity of this notion) and also take into account lesser-known films and authors, sometimes even forgotten and not highly rated. Dividing into canonical and non-canonical works does not work in that case, but in fact interferes in the perception of this time.

The starting point for reconstructing the new memory cinema was the films, from and outside the canon (the latter even more), produced and unproduced. But it was also important to reach for other sources, all of which must be treated as equal. When studying the new memory cinema it was necessary to use archival documents, screenplays, shooting scripts, films, the press (not only related to films), memoirs, stills, marketing materials, literature, documents related to politics and social life, other texts of popular culture. Reaching for these sources made it possible to reconstruct histories of individual films, a system of their production, distribution and reception, their relationships with other cultural texts, some details of political influence.

Therefore, in the book I pay special attention to the phenomena of power, reject the distinction between canonical and non-canonical films, as well as the aesthetic domination of assessment work, reflect on the strategies of making the past credible. But I primarily try to consider the different contexts – especially historical and political, but not only – in which were set the films on World War II produced in 1960s. Therefore, although I have in mind the diversity of films on this subject, I concentrate on the phenomenon dominating in that decade, that I called the new memory cinema. Trying to reconstruct it, I reached for equally treated sources: films, archival documents and press materials.

Presenting the factors determining the existence of the new memory cinema I began from political contexts, then I pointed out other problems related to memory and forgetting. I also looked at the strategies of making the past credible, primarily the ways the historical reliability was constructed, through studying, among others, specific relationships between the history and the collective memory as well as between

the official and the individual memory, and the realistic presentation of the reality (of importance being here the role of a documentary).

The next three chapters are specific case studies. In the 1960s genre films became favoured again, including comedies and battle films. Popular culture is one of the most important and the most effective means of shaping national identity, it greatly affects the collective memory. Still being able to choose from among popular television series, I decided to concentrate on war comedies. They showed Polish heroes without complexes which determined a character of the films from the previous decade. They referred to the sense of national identity, appealed to national auto-stereotypes, skilfully making use of genre conventions. What is also important, they were very popular among the viewers.

In the later part of the book I reconstructed the origins of *Ascension Day* ('Wniebowstąpienie') by Jan Rybkowski, who filmed the book by Adolf Rudnicki. When we make comparisons of the literary original and several versions of a screenplay and a shooting script, it is clearly visible how the Holocaust theme was included in the well-known and socially accepted theme of martyrdom of Poles.

Both in this chapter and in the next, devoted to the image of Polish-Soviet relations, in particular to the fate of *The Day of Purification* ('Dzień oczyszczenia') by Jerzy Passendorfer, I paid attention to the process of producing meanings and building senses. Numerous examples prove that while treating the presence of a Soviet ally on the screen as something natural, attempts were at the same time made to weaken this impression. Actually, the authorities did not ignore the expectations and resentments of viewers. Instead they tried to inscribe them, as is also seen in earlier chapters, into the political project of creating the new memory of World War II.

Finally I referred to two films by Wojciech Jerzy Has: *How to be Loved* ('Jak być kochaną') and *The Ciphers* ('Szyfry') (remembering the works by Tadeusz Konwicki and Stanisław Różewicz), for which the issue of the memory of the war is fundamental, setting them in a slightly different context than it was usually done, however. These films are a counterpoint for the new memory cinema, but I was trying to primarily reconstruct the extent of the then readings, paying attention that way to the potential functions of the memory of World War II.

Indeks filmów*

- ...gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie...*, Andrzej Trzos-Rastawiecki (Polska 1978) 56
- 18 maja – Monte Cassino*, Krzysztof Szmagier (Polska 1969) 303
- 20 lat później*, Marian Marzyński (Polska 1964) 300
- 63 dni*, Roman Wionczek (Polska 1969) 185, 210, 303
- Aby kwitło życie...*, Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski (Polska 1961) 53, 298
- Agent nr 1*, Zbigniew Kuźmiński (Polska 1971) 56
- Agnieszka 46*, Sylwester Chęciński (Polska 1964) 41, 88-89, 119, 134, 166, 300
- Akcja B-2*, Bohdan Kosiński (Polska 1969) 303
- Akcja na Kutschere*, Włodzimierz Borowik (Polska 1958) 211
- Akcja pod Arsenalem*, Jan Łomnicki (Polska 1977) 48, 56
- Akt oskarżenia*, Krzysztof Gradowski (Polska 1968) 125, 302
- Albert Forster*, Robert Stando (Polska 1969) 45, 204, 303
- Album Fleischera*, Janusz Majewski (Polska 1962) 44, 209-210, 299
- Album polski*, Jan Rybkowski (Polska 1970) 24, 32, 122, 199-200, 206, 304
- Album zbrodni*, Grzegorz Dubowski (Polska 1966) 208, 301
- Ambulans*, Janusz Morgenstern (Polska 1961) 31, 160, 298
- Archeologia*, Andrzej Brzozowski (Polska 1967) 44, 302
- Babette idzie na wojnę (Babette s'en va-t-en guerre)*, Christian-Jaque (Francja 1959) 215
- Bariera*, Jerzy Skolimowski (Polska 1966) 140-141
- Barwa i czerń*, Ryszard Raduszewski (Polska 1970) 304
- Barwy walki*, Jerzy Passendorfer (Polska 1964) 10, 16, 18, 32, 35, 37, 44, 57, 60, 77, 79, 87-89, 94-99, 100, 106, 114-116, 145, 150, 159-160, 172-174, 185-186, 189, 193, 223, 262, 264, 271, 275, 286, 293, 300
- Berlinerstrasse. 1 maja 1945*, Janusz Chodnikiewicz (Polska 1970) 187, 304
- Biały mazur*, Wanda Jakubowska (Polska 1978) 260
- Biały niedźwiedź*, Jerzy Zarzycki (Polska 1959) 39
- Bigos (z serii Dzień ostatni, dzień pierwszy)*, Sylwester Szyszko (Polska 1965) 104, 131, 166, 300
- Bitwa nad Odrą*, Aleksandra Jaskólska (Polska 1966) 301
- Bitwa o Anglię*, Wincenty Ronisz (Polska 1967) 44, 302
- Bitwa o Wał Pomorski*, Lech Ordo (Polska 1965) 300

* Indeks obejmuje także filmografię

- Blisko lasu*, Barbara Sokolenko (Polska 1967) 302
- Błękitny krzyż*, Andrzej Munk (Polska 1955) 29
- Bomba*, Andrzej E. Androchowicz (Polska 1966) 301
- Buty* (z serii *Dzień ostatni, dzień pierwszy*), Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1965) 107, 159, 194, 261, 263, 300
- Być albo nie być (To Be or Not to Be)*, Ernst Lubitsch (USA 1942) 214, 228
- Byłem kapo*, Tadeusz Jaworski (Polska 1963) 44, 88, 299
- Byłem żołnierzem*, Krzysztof Kieślowski, Andrzej Titkow (Polska 1970) 45, 212-213, 304
- Cafe „Pod minogą”*, Bronisław Brok (Polska 1959) 43, 214-215, 220, 227-228
- Cena życia i śmierci*, Janusz Kidawa (Polska 1968) 40, 113, 239, 242, 302
- Chwila wspomnień 1944-45*, Ludwik Perski (Polska 1964) 172, 300
- Chwila wspomnień 1945-46*, Wacław Kaźmierczak, Jerzy Bossak (Polska 1964) 172, 300
- Cicha noc, święta noc*, Marek Piestrak (Polska 1970) 304
- Córeczka* (z serii *Dzień ostatni, dzień pierwszy*), Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1965) 107, 159, 194, 261, 263, 266, 270, 300
- Cytadela*, Hubert Drapella (Polska 1968) 185, 302
- Czarna suknia*, Janusz Majewski (Polska 1967) 301
- Czarne krzyże*, Marian Duszyński (Polska 1969) 303
- Czas przeszły*, Leonard Buczkowski (Polska 1961) 39, 125, 135, 298
- Czerwoni kosynierzy*, Hubert Drapella (Polska 1969) 113, 116, 303
- Czterej pancerni i pies*, Konrad Nałęcki, Andrzej Czekalski (Polska 1966-1970) 10, 16, 18, 42, 44, 53, 57, 60, 68, 101, 108-112, 126, 148-150, 152, 159, 165, 172-173, 175-176, 187-188, 231, 261-262, 264-265, 270-271, 290, 301-304
- Daleka jest droga*, Bohdan Poręba (Polska 1963) 36, 102, 104, 145, 299
- Dancing w kwaterze Hitlera*, Jan Batory (1968) 42, 57, 141-143, 209, 302
- Dezterter*, Witold Lesiewicz (Polska 1958) 35
- Diamenty nocy (Démanty noci)*, Jan Némec (Czechosłowacja 1964) 244
- Dlaczego walczymy? (Why We Fight)*, Frank Capra (USA 1942-1944) 204
- Długa noc*, Janusz Nasfeter (Polska 1967) 39, 51, 88, 131, 168, 240, 244-245, 301
- Do ciebie, Warszawo*, Marian Duszyński (Polska 1970) 304
- Do krwi ostatniej...*, Jerzy Hoffman (Polska 1978) 56, 267
- Dokąd idziecie?*, Zygmunt Wolicki (Polska 1962) 299
- Dokumenty walki 1939-1945*, Jerzy Bossak, Wacław Kaźmierczak (Polska 1967) 90-92, 302
- Dom na pustkowiu*, Jan Rybkowski (Polska 1950) 28
- Dom*, Roman Załuski (Polska 1970) 304
- Domek z kart*, Erwin Axer, Stanisław Wohl (Polska 1953) 28
- Don Gabriel*, Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1966) 41, 88-89, 112, 120, 149-150, 188, 194, 286, 301
- Drewniane tabliczki*, Janusz Kubik (Polska 1970) 304
- Droga na zachód*, Bohdan Poręba (Polska 1961) 51, 298
- Drugi brzeg*, Zbigniew Kuźmiński (Polska 1962) 18, 101, 112, 299
- Dwaj żołnierze*, Krzysztof Gradowski (Polska 1970) 304
- Dwie Warszawy*, Roman Wionczek (Polska 1962) 299
- Dzieci z rampy*, Andrzej Piekutowski (Polska 1963) 32, 44, 204, 299
- Dzieciom...*, Jan Łomnicki (Polska 1968) 32, 204

- Dzieje piechoty*, Maciej Sieński (Polska 1965) 300
- Dzień oczyszczenia*, Jerzy Passendorfer (Polska 1969) 25, 57, 81, 96-97, 105-106, 151, 157-158, 168-169, 193, 260, 263, 265, 271, 273-283, 303
- Dzień ostatni, dzień pierwszy* (zob.: *Bigos*, *Buty*, *Córeczka*, *Instrumentum mortis*, *Na melinę*, *Nad Odrą*, *Nazajutrz po wojnie*, *Wózek*)
- Dziś w nocy umrze miasto*, Jan Rybkowski (Polska 1961) 41, 46, 170, 195-198, 236, 258, 298
- Dzwony znad Wizny*, Franciszek Burdzy (Polska 1969) 303
- Echo*, Stanisław Różewicz (Polska 1964) 15, 32-33, 50-51, 121, 150, 152, 156, 194, 284, 290, 294-295, 300
- Elegia*, Paweł Komorowski (Polska 1979) 56
- Epilog norymberski*, Jerzy Antczak (Polska 1970) 201, 267, 304
- Epitafium*, Franciszek Fuchs (Polska 1969) 303
- Epizod 39*, Leonard Ordo (Polska 1970) 304
- Eroica*, Andrzej Munk (Polska 1958) 8, 29-30, 77, 147, 152, 214, 217, 218-219, 221-222
- Faraon*, Jerzy Kawalerowicz (Polska 1965) 186
- Finale*, Marian Duszyński (Polska 1969) 185, 303
- Gdzie jest generał...*, Tadeusz Chmielewski (Polska 1963) 18, 20-21, 37, 43-44, 110, 214, 216, 218-220, 225, 231, 265, 266, 270, 299
- Generał Walter*, Wincenty Ronisz (Polska 1963) 185, 299
- Gienek*, Jan Łomnicki (Polska 1968) 302
- Giuseppe w Warszawie*, Stanisław Lenartowicz (Polska 1963) 44, 51, 214-218, 220-221, 225, 227-230, 232, 300
- Głód broni*, Maciej Sieński (Polska 1968) 302
- Godziny nadziei*, Jan Rybkowski (Polska 1955) 29, 39, 41, 196, 258
- Granica zbrodni Arthura Greisera*, Robert Stando (Polska 1970) 304
- Granica*, Roman Wionczek (Polska 1967) 302
- Gryps*, Wojciech Jankowski (Polska 1969) 303
- Hasło „Wolne Niemcy”*, Edward Zbigniew Szaniawski (Polska 1968) 302
- Hiroszima moja miłość (Hiroshima mon amour)*, Alain Resnais (Francja/Japonia 1959) 142
- Historia okrętu*, Maciej Sieński (Polska 1967) 302
- Hubal*, Bohdan Poręba (Polska 1973) 55-56, 149
- Hubalczycy*, Andrzej Szczygieł (Polska 1969) 49, 303
- I znów czarne krzyże*, Marian Duszyński (Polska 1970) 304
- Idzie żołnierz*, Janusz Rzeszewski (Polska 1968) 302
- Idziem do Ciebie, Ziemi, Matko nasza* (Polska 1943) 204
- Instrumentum mortis* (z serii *Dzień ostatni, dzień pierwszy*), Jerzy Zarzycki (Polska 1965) 106-107, 159, 261, 300
- Jak być kochaną*, Wojciech Jerzy Has (Polska 1962) 5, 15-17, 25, 32, 50-51, 79, 120, 130, 156, 195, 284-296, 299
- Jak daleko stąd, jak blisko*, Tadeusz Konwicki (Polska 1971) 32, 55-56
- Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, Tadeusz Chmielewski (Polska 1969) 16, 18-21, 44, 97, 100, 160, 191, 214, 218, 220, 223-225, 227-232, 303
- Jarosław Dąbrowski*, Bohdan Poręba (Polska/ZSRR 1975) 260
- Jarzębina czerwona*, Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1969) 10, 17, 36-38, 44, 57-58, 79, 90, 108-109, 116, 163-164, 167, 185, 194, 199, 261-262, 303

- Jeden z sześciu tysięcy*, Janusz Kidawa (Polska 1966) 301
- Jedni z pierwszych*, Edward Skórzewski (Polska 1970) 304
- Jest Pan wolny, doktorze Korczak (Sie sind frei, Doktor Korczak)*, Aleksander Ford (RFN/Izrael 1974) 244
- Julia, Anna, Genowefa...*, Anna Sokotowska (Polska 1967) 301
- Kamienne niebo*, Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1959) 30
- Kampania w Polsce (Feldzug in Polen)*, Fritz Hippler (Niemcy 1940) 203
- Kanał*, Andrzej Wajda (Polska 1957) 8, 29-30, 77, 145, 163, 198, 214
- Kapitan Kloss* zob. *Stawka większa niż życie*
- Kaszubskie wspomnienia*, Witold Żukowski (Polska 1967) 302
- Katastrofa w Gibraltarze*, Bohdan Poręba (Polska 1984) 267
- Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande*, Jan Rybkowski (Polska/RFN 1967) 19, 41, 120, 128, 161, 177, 198-199, 236-238, 242, 252, 286, 301
- Kierunek Berlin*, Jerzy Passendorfer (Polska 1968) 10, 17, 32, 36-37, 44, 57, 60, 96, 101, 108-110, 151, 163, 166-167, 173, 184-185, 262, 275, 302
- Kilińszczacy*, Jerzy Ziarnik (Polska 1969) 303
- Kino*, Marian Marzyński (Polska 1966) 301
- Kolumbowie*, Janusz Morgenstern (Polska 1970) 30, 35, 48, 159, 304
- Kotobrzeski dzień*, Wanda Rollny (Polska 1969) 303
- Koniec naszego świata*, Wanda Jakubowska (Polska 1964) 32, 50, 57, 112, 121, 125, 153-155, 166, 194-195, 290, 295, 300
- Kontrybucja*, Jan Łomnicki (Polska 1966) 35, 77, 152, 301
- Kornblumenblau*, Leszek Wosiewicz (Polska 1988) 50
- Krajobraz po bitwie*, Andrzej Wajda (Polska 1970) 32, 39, 42, 156, 304
- Kryptonim „Most”*, Krzysztof Szmagier (Polska 1969) 303
- Krzyż Walecznych*, Kazimierz Kutz (Polska 1958) 31, 77, 110, 218-219
- Krzyżacy*, Aleksander Ford (Polska 1960) 39, 109, 126, 138, 186, 228
- Kształt pamięci*, Leszek Skrzydło (Polska 1969) 303
- Kusy*, Edward Skórzewski (Polska 1968) 302
- Kwiecień*, Witold Lesiewicz (Polska 1961) 35-36, 51, 67, 101, 110, 119, 145, 149, 152, 158, 273, 298
- Legenda*, Sylwester Chęciński (Polska 1970) 86, 304
- Lekcja historii*, Wacław Kaźmierczak, Karol Lubelczyk (Polska 1967) 302
- Leśny front*, Włodzimierz Borowik (Polska 1962) 299
- Listy*, Wojciech Leszczyc (Polska 1969) 303
- Litzmanstadt-Getto*, Daniel Szylił (Polska 1965) 300
- Lotna*, Andrzej Wajda (Polska 1959) 30, 100, 145, 149, 151, 163, 188
- Ludzie z karabinami*, Wincenty Ronisz (Polska 1964) 300
- Ludzie z pociągu*, Kazimierz Kutz (Polska 1961) 31, 39, 298
- Łódzki front 1939-1945*, Kazimierz Mucha (Polska 1968) 302
- Łódź i ziemia łódzka w walce z okupantem*, Kazimierz Mucha (Polska 1969) 303
- Majdanek – cmentarzysko Europy*, Aleksander Ford (Polska 1944) 202
- Martwa natura*, Marek Wortman (Polska 1970) 304
- Matura*, Tadeusz Konwicki (Polska 1965) 300
- Mauthausen 1965*, Jerzy Bednarczyk (Polska 1965) 300

- Medaliony*, Andrzej Brzozowski (Polska 1967) 301
- Mężczyźni*, Grzegorz Królikiewicz (Polska 1969) 211
- Miasto nieujarzmione*, Jerzy Zarzycki (Polska 1950) 28, 196, 262
- Między wrześniami a majem*, Roman Wionczek (Polska 1969) 113, 120, 303
- Milczące ślady*, Zbigniew Kuźmiński (Polska 1961) 36, 106, 146
- Milczenie*, Kazimierz Kutz (Polska 1963) 51
- Misja specjalna*, Janusz Rzeszewski (Polska 1987) 44, 214
- Mistrz*, Jerzy Antczak (Polska 1966) 35, 301
- Morderca zostawia ślad*, Aleksander Ścibor-Rylski (Polska 1967) 44, 301
- Muzeum*, Jerzy Ziarnik (Polska 1966) 301
- My, kobiety*, Maria Kwiatkowska (Polska 1965) 301
- Na białym szlaku*, Janusz Brzozowski, Andrzej Wróbel (Polska 1962) 18, 299
- Na melinę* (z serii *Dzień ostatni, dzień pierwszy*), Stanisław Różewicz (Polska 1965) 15-16, 33-35, 50-51, 97, 104-105, 107, 131, 150, 152, 168, 284, 294, 300
- Na naszej ziemi*, Bogusław Rybczyński (Polska 1964) 300
- Na piastowskim szlaku*, Roman Banach (Polska 1964) 300
- Nad Odrą*, Bohdan Poręba (Polska 1965) 300
- Nad rzeką*, Janusz Kubik (Polska 1962) 31, 299
- Naganiacz*, Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1963) 22, 39, 51, 60, 194, 246, 261, 299
- Nazajutrz po wojnie* (z serii *Dzień ostatni, dzień pierwszy*), Lech Lorentowicz (Polska 1965) 107, 159, 261, 300
- Nie płacz*, Grzegorz Królikiewicz (Polska 1972) 211
- Niekochana*, Janusz Nasfeter (Polska 1965) 234, 242, 249, 300
- Niewinni czarodzieje*, Andrzej Wajda (Polska 1960) 198
- Nieznany*, Witold Lesiewicz (Polska 1964) 18, 35-36, 90, 108, 119, 158, 194, 300
- Nigdy więcej*, Janusz Chodnikiewicz (Polska 1963) 299
- Nikt nic nie wie (Nikdo nic neví)*, Josef Mach (Czechosłowacja 1947) 215
- Nikt nie woła*, Kazimierz Kutz (Polska 1960) 146, 298
- Noc*, Tadeusz Makarczyński (Polska 1961) 169, 298
- Numer 149850*, Andrzej E. Androchowicz (Polska 1969) 303
- O tym nie wolno zapomnieć*, Roman Wionczek (Polska 1968) 40-41, 302
- O władzę ludu*, Barbara Sokolenko (Polska 1969) 303
- Obóz na Przemysłowej*, Danuta Halladin (Polska 1970) 32, 45, 304
- Obwód V-ty*, Janusz Kidawa (Polska 1962) 299
- Ocalić miasto*, Jan Łomnicki (Polska 1976) 56, 262
- Od klęski do zwycięstwa*, Andrzej Szczygieł (Polska 1965) 301
- Od Wersalu do Westerplatte*, Robert Stando, Wacław Kaźmierczak (Polska 1965) 113, 204, 206, 301
- Od Westerplatte do Berlina*, Marian Duszyński (Polska 1970) 304
- Odpowiedź*, Hubert Drapella (Polska 1961) 125, 299
- Odwiedź Zamojszczyznę*, Marek Nowicki (Polska 1970) 305
- Ofensywa wyzwolenia*, Hubert Drapella (Polska 1960) 298
- Ogniomistrz Kaleń*, Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1961) 36, 51, 68, 105-106, 110, 119, 226, 279, 298
- Ojcowie i dzieci*, Jan Łomnicki (Polska 1969) 303

- Oni nie byli bezimienni*, Jerzy Wunderlich (Polska 1968) 302
- Opadły liście z drzew*, Stanisław Różewicz (Polska 1975) 50, 56
- Operacja Trójmiasto*, Lech Ordo (Polska 1967) 302
- Operacja V-2*, Krzysztof Szmagier (Polska 1968) 81, 111, 151, 210, 302
- ORP Bfyskawica*, Bohdan Wielecki (Polska 1965) 301
- Orzeł*, Leonard Buczkowski (Polska 1959) 31, 180
- Ostatni akord*, Marian Duszyński (Polska 1969) 185, 303
- Ostatni dzień lata*, Tadeusz Konwicki (Polska 1958) 32, 50
- Ostatni etap*, Wanda Jakubowska (Polska 1947) 27, 50, 153, 195
- Ostatni świadek*, Jan Batory (Polska 1960) 44, 48, 303
- Ostatnie dni*, Jerzy Passendorfer (Polska 1969) 10, 17, 32-33, 36-37, 44, 57, 60, 96, 101-102, 108-110, 126, 128, 151, 163, 167, 173, 184-185, 187, 262, 268, 275, 303
- Ost-Post 1942-4*, Bohdan Kosiński (Polska 1965) 208, 301
- Ósmy dzień tygodnia*, Aleksander Ford (Polska/RFN 1958) 237
- Pamiętki września*, Karol Lubelczyk (Polska 1969) 303
- Pamięć tamtych dni*, Irena Kamieńska (Polska 1968) 302
- Pamięć*, Jan Chodkiewicz (Polska 1967) 302
- Pamięć*, Jan Łomnicki (Polska 1970) 305
- Pamiętamy...*, Janusz Kidawa (Polska 1973) 40
- Pamiętnik pani Hanki*, Stanisław Lenartowicz (Polska 1963) 299
- Pan Wołodyjowski*, Jerzy Hoffman (Polska 1969) 189, 212
- Partita na instrument drewniany*, Janusz Zaorski (Polska 1976) 56
- Paryż-Warszawa bez wizy*, Hieronim Przybył (Polska 1967) 301
- Pasażerka*, Andrzej Munk (film ukończony przez Witolda Lesiewicza, Polska 1963) 16, 30, 155, 284, 294, 299
- Pasterze*, Barbara Sokolenko (Polska 1967) 123, 302
- Pawiak*, Andrzej Trzos (Polska 1966) 301
- Październik (Oktjabr)*, Siergiej Eisenstein (ZSRR 1927) 180
- Pejzaż z bohaterem*, Włodzimierz Haupe (Polska 1970) 304
- Piątym jeźdźcem jest strach* (inny polski tytuł: *Piąty jeździec Apokalipsy; ...a pąty jezdec je Strach*), Zbyněk Brynych (Czechosłowacja 1965) 244
- Pierwszy biało-czerwony*, Danuta Halladin (Polska 1969) 304
- Pierwszy dzień wolności*, Aleksander Ford (Polska 1964) 57, 112, 128-129, 196, 300
- Pierwszy pancerny*, Zygmunt Koziarski (Polska 1969) 304
- Pigułki dla Aurelii*, Stanisław Lenartowicz (Polska 1958) 31, 180
- Pióro i karabin*, Jan Łomnicki (Polska 1961) 299
- Pistolet typu „Walter P-38”*, Edward Etler (Polska 1962) 18, 116, 299
- Piwo*, Stanisław Różewicz (Polska 1965) 32, 50-51, 150, 284, 294-295, 300
- Płonący szlak*, Włodzimierz Borowik (Polska 1962) 299
- Po latach*, Barbara Sokolenko (Polska 1970) 305
- Pod jednym niebem*, Kurt Weber (Polska 1955) 202
- Podpisanie kapitulacji*, Krzysztof Szmagier (Polska 1970) 305
- Podróźni jak inni*, Wojciech Marczewski (Polska 1969) 60, 117, 303
- Podziemny front*, Seweryn Nowicki, Hubert Drapella (Polska 1965) 18, 30, 42, 111, 128-129, 169, 300

- Pogoń za Adamem*, Jerzy Zarzycki (Polska 1970) 304
- Pokolenie*, Andrzej Wajda (Polska 1954) 29, 39
- Polskie drogi*, Janusz Morgenstern (Polska 1976-1977) 56
- Pomnik*, Franciszek Fuchs (Polska 1967) 302
- Popioły*, Andrzej Wajda (Polska 1965) 51, 84, 186
- Popiół i diament*, Andrzej Wajda (Polska 1958) 20, 77, 100, 145-146, 218, 220
- Posyłam najlepsze bataliony...*, Zdzisław Kozarski (Polska 1969) 124, 304
- Potem nastąpi cisza*, Janusz Morgenstern (Polska 1965) 38, 51, 85, 98-100, 145, 194, 286, 295, 300
- Powroty*, Marian Chmielewski (Polska 1970) 305
- Powrót doktora von Kniprode*, Hubert Drapella (Polska 1965) 19, 126, 300
- Powrót na ziemię*, Stanisław Jędryka (Polska 1966) 32, 156, 295, 301
- Powrót piratów*, Włodzimierz Pomianowski (Polska 1963) 299
- Powrót*, Jerzy Passendorfer (Polska 1960) 52, 95, 298
- Powszedni dzień gestapowca Schmidta*, Jerzy Ziarnik (Polska 1963) 44, 209-210, 299
- Poznań 1939-1942*, Antoni Staśkiewicz (Polska 1970) 305
- Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, Jerzy Kawalerowicz (Polska 1957) 32
- Prawo i pięść*, Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski (Polska 1964) 300
- Przeprawa*, Wiktor Turow (Polska/ZSRR 1988) 97, 262, 283
- Przerwana podróż*, Wincenty Ronisz (Polska 1966) 157, 206, 301
- Przerwany lot*, Leonard Buczkowski (Polska 1964) 44, 102, 231, 263, 265-266, 269-270, 300
- Przesłuchanie*, Ryszard Bugajski (Polska 1981) 21
- Przez granice*, Danuta Kępczyńska (Polska 1968) 302
- Przy torze kolejowym*, Andrzej Brzozowski (Polska 1963) 39, 51, 168, 245, 299
- Przypis*, Kazimierz Karabasz (Polska 1970) 208, 305
- Ptaki, ptakom...*, Paweł Komorowski (Polska 1976) 56
- Pufa*, Andrzej Jerzy Piotrowski (Polska 1970) 304
- Rachunek sumienia*, Julian Dziedzina (Polska 1964) 146, 300
- Radegast-Radogoszcz 1945-1965*, Andrzej Szczygieł (Polska 1964) 300
- Radiostacja KL.BU*, Bogustaw Rybczyński (Polska 1970) 305
- Raj na ziemi*, Zbigniew Kuźmiński (Polska 1970) 44, 127, 304
- Rakieta i karabin*, Zygmunt Koziarski (Polska 1966) 301
- Ranny w lesie*, Janusz Nasfeter (Polska 1963) 35, 97, 152, 164, 299
- Republika*, Piotr Studziński (Polska 1969) 113, 305
- Requiem dla 500 tysięcy*, Jerzy Bossak, Wacław Kaźmierczak (Polska 1963) 40, 44, 113, 181, 205, 208, 242, 299
- Rocznica*, Andrzej Trzos (Polska 1969) 304
- Rok pierwszy*, Witold Lesiewicz (Polska 1960) 35, 51-52, 77, 95-96, 98, 106, 110, 119, 146, 298
- Róża*, Janusz Majewski (Polska 1962) 44, 133, 156, 299
- Różaniec z granatów*, Jan Rutkiewicz (Polska 1970) 117, 304
- Rysopis*, Jerzy Skolimowski (Polska 1964) 140
- Ryś*, Stanisław Różewicz (Polska 1981) 50
- Rzeczpospolita babska*, Hieronim Przybył (Polska 1969) 214, 303
- Salto*, Tadeusz Konwicki (Polska 1965) 16-17, 33, 51, 55, 69, 134, 284, 292, 294-295, 300

- Sami swoi*, Sylwester Chęciński (Polska 1967) 166, 200
- Samson*, Andrzej Wajda (Polska 1961) 39, 51, 66, 112, 170, 298
- Sąsiedzi*, Aleksander Ścibor-Rylski (Polska 1969) 39, 100, 126-129, 132, 138, 151, 173, 182-184, 290, 293, 303
- Sekret Enigmy*, Romana Wionczek (Polska 1979) 56
- Skąpani w ogniu*, Jerzy Passendorfer (Polska 1963) 36-37, 57, 67, 79, 110, 159, 173, 263-264, 275, 279, 299
- Sklep przy głównej ulicy (Obchod na korze)*, Jan Kadár, Elmar Klos (Czechosłowacja 1965) 244
- Skok na Arnhem*, Wincenty Ronisz (Polska 1968) 302
- Sonata kościuszkowska*, Roman Banach (Polska 1963) 299
- Spod znaku Rodła*, Adolf Forbert (Polska 1963) 299
- Spojrzenie na wrzesień*, Maciej Sieński (Polska 1970) 45, 113, 117-118, 120, 151, 184, 206-208, 272, 305
- Spotkania w mroku*, Wanda Jakubowska (Polska/NRD 1960) 18, 39, 52, 125, 127, 298
- Sprawiedliwi*, Janusz Kidawa (Polska 1968) 40, 132, 302
- Stacja Oświęcim*, Maria Kwiatkowska (Polska 1960) 298
- Stajnia na Salvatorze*, Paweł Komorowski (Polska 1967) 35, 77, 103, 177, 301
- Stawka większa niż życie*, Andrzej Konic, Janusz Morgenstern (Polska 1967-1968) 10, 16-18, 42, 44, 68, 109, 153, 169, 172, 271, 301-302
- Straż nad Bałtykiem*, Jerzy Bossak (Polska 1949) 204
- Strzały pod Arsenalem*, Jerzy Wolen (Polska 1969) 49, 304
- Stutthof*, Robert Stando (Polska 1966) 301
- Suita styczniowa*, Krzysztof Szmagier (Polska 1970) 305
- Szef*, Grzegorz Królikiewicz (Polska 1970) 211
- Szlak znaczonej historią*, Kazimierz Sheybal (Polska 1966) 301
- Szlakiem II Armii Wojska Polskiego*, Kazimierz Sheybal (Polska 1969) 304
- Szlakiem zwycięstwa*, Roman Banach (Polska 1965) 301
- Szpital Przemienienia*, Edward Żebrowski (Polska 1978) 56
- Szyfry*, Wojciech Jerzy Has (Polska 1966) 5, 15-17, 25, 32, 50-51, 99, 120, 130, 156, 284-296, 301
- Śladami Józefa Wieczorka*, Janusz Kidawa (Polska 1961) 299
- Śladami walki*, Barbara Sokolenko (Polska 1968) 303
- Ślubuję Ci, Morze*, Leonard Ordo (Polska 1968) 151, 206, 303
- Śmierć w środkowym pokoju*, Andrzej Trzos (Polska 1965) 300
- Świadectwo urodzenia*, Stanisław Różewicz (Polska 1961) 31, 39, 50-51, 150, 284, 298
- Świtanie*, Janusz Chodnikiewicz (Polska 1969) 304
- Tagebuch – Dziennik dr Hansa Franka*, Danuta Kępczyńska (Polska 1970) 113, 157, 305
- Testament*, Antoni Halor, Józef Gębski (Polska 1969) 45, 304
- Toast*, Jan Łomnicki (Polska 1969) 304
- Transport z rajy (Transport z rajé)*, Zbyněk Brynych (Czechosłowacja 1962) 244
- Triolet*, Jerzy Szeski (Polska 1967) 302
- Troska*, Jan Łomnicki (Polska 1970) 305
- Trudne zwycięstwa*, Zygmunt Koziański (Polska 1970) 305
- Trzecia część nocy*, Andrzej Żuławski (Polska 1971) 55-56
- Trzy kobiety*, Stanisław Różewicz (Polska 1957) 32, 50

- Trzy krzyże Grunwaldu*, Leszek Skrzydło (Polska 1970) 305
Twarz anioła, Zbigniew Chmielewski (Polska 1970) 31, 304
Ulica Graniczna, Aleksander Ford (Polska 1948) 28, 161
Uwaga, nadchodzi, Marian Duszyński (Polska 1968) 303
Virtuti Militari, Edmund Zbigniew Szaniawski (Polska 1970) 305
W obronie jedności, Stanisław Możdżeński (Polska 1968) 276
W zaklętym kręgu, Jerzy Ziarnik (Polska 1968) 303
Walcząca satyra, Edward Pałczyński (Polska 1970) 305
Walkower, Jerzy Skolimowski (Polska 1965) 140
Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia, odbudowy, Ludwik Perski (Polska 1952-1954) 206
Warszawskie skrzydła, Zygmunt Koziarski (Polska 1965) 301
Weekend z dziewczyną, Janusz Nasfeter (Polska 1968) 35, 97, 302
Wersal – Poczdam, Bohdan Kosiński (Polska 1968) 303
Westerplatte, Robert Stando (Polska 1966) 301
Westerplatte, Stanisław Różewicz (Polska 1967) 10, 16, 18, 34, 37, 50-51, 60, 77, 79, 100, 110, 123-124, 132, 143, 148-151, 177, 181-182, 184, 188-194, 212, 284, 286, 301
Wierność, Grzegorz Królikiewicz (Polska 1969) 45, 211-212, 304
Wioska mała jak Płowce, Roman Banach (Polska 1963) 109, 299
Wiosną w Józefowie, Edward Skórzewski (Polska 1970) 305
Wizja lokalna, Janusz Kidawa (Polska 1965) 301
Wniebowstąpienie, Jan Rybkowski (Polska 1968) 5, 25, 39, 131, 156, 199, 233-244, 246-258, 277, 302
Wolne miasto, Stanisław Różewicz (Polska 1958) 31, 50, 110, 150
Wózek (z serii *Dzień ostatni, dzień pierwszy*), Ewa Petelska, Czesław Petelski (Polska 1965) 104, 166, 300
Wrocławska opowieść, Witold Lesiewicz (Polska 1969) 304
Wrzesień (tak było...), Jerzy Bossak, Wacław Kaźmierczak (Polska 1961) 44, 113, 119-120, 149, 205-206, 299
Wspomnienie o bitwie, Tadeusz Woronkiewicz (Polska 1967) 102, 121, 201, 204, 302
Wycieczka w nieznanne, Jerzy Ziarnik (Polska 1967) 42, 121, 141-142, 301
Wyrok na miasto, Janusz Chodnikiewicz (Polska 1969) 208, 304
Wytrwali i wygrali, Stanisław Kokesz (Polska 1968) 303
Wyzwolenie Polski, Bogustaw Rybczyński (Polska 1961) 299
Yokmok, Stanisław Możdżeński (Polska 1963) 146
Z dokumentów walki, Bohdan Kosiński, Lidia Zonn (Polska 1962) 299
Z dziejów ludowego Wojska Polskiego, Maciej Sieński (Polska 1967) 302
Z księgi Polaków, Bohdan Kosiński (Polska 1967) 302
Za naszą i waszą wolność, Leonid Machnac, Ludwik Perski (Polska 1968) 303
„Za waszą wolność i naszą”, Zygmunt Koziarski (Polska 1966) 117, 301
Zaduszki, Tadeusz Konwicki (Polska 1961) 15, 17, 32, 55, 284, 287-289, 295, 298
Zakazane piosenki, Leonard Buczkowski (Polska 1946/1947) 27-28, 214-215, 217, 227-229
Zamach, Jerzy Passendorfer (Polska 1958) 31, 77, 180
Zaproszenie, Wanda Jakubowska (Polska 1985) 50
Zasieki, Andrzej Piotrowski (Polska 1973) 267
Zejdźcie do piekła, Zbigniew Kuźmiński (Polska 1966) 18-19, 44, 57, 129-130, 301

-
- Zerwany most*, Jerzy Passendorfer (Polska 1962) 57, 79, 275, 299
- Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'Année dernière à Marienbad*), Alain Resnais (Francja/Włochy 1961) 142
- Zezowate szczęście*, Andrzej Munk (Polska 1960) 30, 44, 77, 147, 217-218, 220-222
- Zgodnie z rozkazem*, Kazimierz Karabasz (Polska 1970) 208, 305
- Złoto dezertarów*, Janusz Majewski (Polska 1998) 214
- Znicz olimpijski*, Lech Lorentowicz (Polska 1969) 303
- Zwariowana noc*, Zbigniew Kuźmiński (Polska 1967) 31, 102, 214, 222, 301
- Żołnierz zwycięstwa*, Wanda Jakubowska (Polska 1953) 29, 108, 116
- Żołnierze*, Wojciech Słowikowski (Polska 1970) 305
- Życie jest piękne*, Tadeusz Makarczyński (Polska 1957) 203
- Życie raz jeszcze*, Janusz Morgenstern (Polska 1964) 106, 146, 295

Indeks nazwisk

- (az) zob. Zarzycki Adam
(sob) zob. Sobański Oskar
(wa) 41, 125
Adenauer Konrad 126
Anders Władysław 157
Androchowicz Andrzej E. 301, 303
Andrzejewski Jerzy 48, 100, 196, 244
Antczak Jerzy 35, 201, 267, 301, 304
Antkowiak Andrzej 255 (foto)
Assman Aleida 137
Assman Jan 147
August Rewere zob. Szczypiorski Andrzej
Axe Erwin 28
Banach Roman 109, 299, 300-301
Barańczak Stanisław 153
Bargiełowski Daniel 202
Bartel Kazimierz 248
Batory Jan 42, 44, 48, 57, 141-143,
302-303
Bazak Arkadiusz 189 (foto)
Bazin André 204
Bednarczyk Jerzy 300
Berbecki Andrzej 54
Berling Zygmunt, gen. 89, 99, 103, 121,
201-202, 204, 212, 270
Białoszewski Miron 148
Bielawski Aleksander 263, 265, 266 (foto),
281 (foto)
Bielińska Izabella 180
Bohdziewicz Antoni 46-47, 196
Bolesław Chrobry 167
Bonusiak Edward 110
Bordwell David 13
Borowik Włodzimierz 211, 299
Borowski Tadeusz 42, 48, 50, 154, 171, 233
Bossak Jerzy 22, 40, 44, 66, 90-92, 113,
119-120, 123, 149, 165, 181, 190,
204-205, 236, 242, 299-300, 302
Bourdieu Pierre 62
Bór-Komorowski Tadeusz, gen. 279
Brandys Kazimierz 171, 245
Bratny Roman (właśc. Roman Mularczyk) 22,
30, 84, 171, 179
Braun Andrzej 282
Braunek Małgorzata 255 (foto)
Brejdygant Stanisław 48
Brodzka Alina 206, 272
Brok Bronisław 43, 214
Bromberg Adam 83, 116
Bron Michał 117
Bryan Julien 203
Brycht Andrzej 42, 141-142, 171
Brykalski Stanisław 211
Bryll Ernest 107, 263, 270
Brylska Barbara 122
Brynych Zbyněk 244
Brzozowski Andrzej 39, 44, 54, 168, 245,
299, 301-302
Brzozowski Janusz 18, 299
Buczowski Leonard 27, 31, 39, 44, 47, 102,
125, 135-136, 180, 215, 217, 231, 263,
265-266, 298, 300
Budrecki Lech 172
Budrowska Kamila 249
Budyta-Budzyńska Małgorzata 139
Bugajski Ryszard 21
Buras Piotr 127
Burdzy Franciszek 303

- Capra Frank (właśc. Francesco Rosario Capra) 204
- Celińska Stanisława 42
- Chamiec Krzysztof 33 (foto), 87 (foto), 94 (foto), 115 (foto), 174 (foto)
- Chęciński Sylwester 41, 47, 86, 88, 119, 166, 200, 300, 304
- Chmielewski Marian 305
- Chmielewski Tadeusz 19-21, 43-44, 97, 100, 147, 160, 191, 214, 218-219, 223-226, 228-232, 265, 270, 299, 303
- Chmielewski Zbigniew 31, 47, 304
- Chodkiewicz Jan 302
- Chodnikiewicz Janusz 187, 208, 299, 304
- Chojnacki Jerzy 53
- Chojnowski Andrzej 36
- Christian-Jaque (właśc. Christian Albert François Maudet) 215
- Chruszczow Nikita 197
- Cifariello Antonio 221 (foto)
- Coates Paul 45, 101, 110, 152
- Coyle Martin 12
- Cybulski Zbigniew 218, 220, 221 (foto), 289 (foto), 292
- Czałbowski Andrzej 49, 173
- Czapla Jan 54
- Czapliński Przemysław 126
- Czarnowski Stefan 160
- Czekalski Andrzej 10, 42, 290, 304
- Czeszko Bohdan 105-106, 162, 275, 278
- Czuchraj Grigorij 275
- Czyżewska Elżbieta 43 (foto), 219 (foto), 221 (foto)
- Ćwik Tadeusz 117
- Damięcki Damian 99 (foto)
- Daniłowicz Tadeusz 65-66
- Dąbrowski Franciszek 100, 110, 189
- Dmitrów Edmund 119
- Dobrowolski Jerzy 46
- Dobrzański Henryk „Hubal” 49, 55, 80
- Dobrzyński Romuald 172
- Domańska Ewa 177
- Drapella Hubert 18-19, 42, 111, 113, 126, 185, 298-300, 302-303
- Drozdowski Bogumił 122, 148, 211, 241
- Drózdź-Satanowska Zofia 251
- Dubowski Grzegorz 173, 208, 301
- Duszyński Marian 185, 303-304
- Dymsza Adolf (właśc. Adolf Bagiński) 223
- Dziedzina Julian 146, 300
- Eberhardt Konrad 77, 121, 141, 181, 192, 210, 215, 236, 258, 290, 292, 295
- Edensor Tim 223-224
- Eichmann Adolf 155
- Eisenstein Siergiej 180
- Eisler Jerzy 235
- Ejmont Bohdan 263
- Eljasiak Jerzy 175
- Erlł Astrid 136
- Etler Edward (właśc. Edward Grossbaum) 18, 116, 299
- Fik Marta 172, 239, 245
- Filip Bartosz 159
- Filipski Ryszard 55
- Fleischer Fritz 209
- Flisowski Zbigniew 191
- Florescano Enrique 63
- Fogiel Aleksander 264 (foto)
- Forbert Adolf 299
- Forbert Władysław 73, 201, 235
- Ford Aleksander (właśc. Mosze Lifszyc) 18, 28, 39, 45, 57, 69, 73, 112, 125-126, 128, 131, 138, 160-162, 197, 202, 228, 235-237, 244, 300
- Foucault Michel 177
- Frelek Ryszard 241, 243, 249, 253
- Frizke Andrzej 65, 83-84, 93
- Fuchs Franciszek 302-303
- Fuksiewicz Jacek 129, 183, 226
- Gajos Janusz 112 (foto)
- Galiński Tadeusz 52, 225
- Gałczyński Konstanty IIdefons 188
- Garbień Krystyna 188
- Gardowski Michał 89, 161
- Garside Peter 12
- Garstecki Jerzy 90
- Gawęcka Kalina 185
- Gawrak Zbigniew 180
- Gazda Janusz 81, 111, 150-151, 189, 210, 220, 229, 280

- Geertz Clifford 12
- Gerhard Jan (właśc. Wiktor Lew Bardach) 47-48, 70, 127, 179, 193, 235, 238, 251, 253
- Gębicka Ewa 44, 46, 68, 71, 73, 88
- Gębski Józef 45, 304
- Gierek Edward 54, 81
- Giza Barbara 192
- Glinczanka Agnieszka 160
- Goldhammer Arthur 176
- Golka Marian 176
- Gomułka Władysław 64, 67, 85, 93-94, 199, 234-236
- Gonczański Jerzy 90
- Gontarz Ryszard 40
- Gosk Hanna 126
- Górny Maciej 25, 127
- Gradowski Krzysztof 125, 302, 304
- Greenblatt Stephen 12-13
- Gribojedow Aleksandr 281
- Grodź Iwona 292
- Grottger Artur 226
- Gruszczyński Krzysztof 156
- Gryń Wirgiliusz 19 (foto)
- Grzelecki Stanisław 100, 258
- Guzek Mariusz 44, 97, 159, 199
- Gwóźdź Andrzej 171
- H.B. 215
- Habielski Rafał 24
- Hager Ludwik 236
- Halbwachs Maurice 141
- Halladin Danuta 32, 45, 47, 304
- Halor Antoni 45, 304
- Haltof Marek 26, 32, 37, 39, 244
- Hałas Elżbieta 147
- Hanuszkiewicz Adam 30
- Hańcza Władysław 200
- Has Wojciech Jerzy 10, 15-17, 25, 32, 50, 79, 99, 156, 284-286, 289-295, 299, 301
- Haupe Włodzimierz 304
- Heberle Marta 205
- Heck Dorota 12
- Helman Alicja 148, 173
- Hen Józef 36, 171, 194
- Hendrykowska Małgorzata 32, 35-36, 45, 101-202, 205, 208
- Hendrykowski Marek 33-34, 51, 104, 121, 144, 181, 194, 204
- Hippler Fritz 203
- Hitler Adolf 48, 123, 126, 128, 190-191, 206, 225, 227-228
- Hiv. zob. Zimand Roman
- Hoffman Jerzy 53, 56, 189, 212, 267, 298, 300
- Hołuj Tadeusz 112, 142, 153, 195
- Hopfinger Maryla 173
- Höss Rudolf 155
- Hubert Henryk 103, 263
- Hübner Zygmunt 149, 189 (foto), 192 (foto)
- Iredyński Ireneusz 129
- Iskierko Alicja 119, 185, 233
- J.G. zob. Gazda Janusz
- Jachymek Karol 26
- Jackiewicz Aleksander 51, 152, 223, 257
- Jakubowska Urszula 23
- Jakubowska Wanda 18, 27, 29, 32, 39, 50, 52, 57, 66, 69, 112, 116, 121, 125, 127, 130, 153-155, 166, 195, 215-216, 236-238, 243, 260, 290, 295, 298, 300
- Janicki Stanisław 98, 120, 217, 231, 270, 286, 288
- Jankowski Henryk 107
- Jankowski Stanisław 206
- Jankowski Wojciech 303
- Jankun-Dopartowa Mariola 36, 155
- Jarecka Urszula 7, 109
- Jaruzelski Wojciech 116
- Jasiukiewicz Stanisław 106 (foto)
- Jaskólska Aleksandra 301
- Jaspers Karl 290-291
- Jaszcz – zob. Szczepański Jan Alfred
- Jaworski Tadeusz 44, 88, 299
- Jazdon Mikołaj 208-209, 212
- Jeannot Leon (właśc. Lejbele Katz) 47
- Jeismann Michael 174
- Jesionowski Jerzy 47
- Jeżow Walentin 86, 275
- Jędryka Stanisław 32, 156-157, 233, 295, 301



- Jogałła Jerzy 102 (foto)
 jł zob. Tabęcki Jacek
 Jurga Tadeusz 117-118
 K.K. 288
 Kaczmarek Stanisław 172
 Kadár Ján 244
 Kalenik Mieczysław 192 (foto)
 Kałużny Jerzy 13-14
 Kamińska Irena 302
 Kamińska Maria 101
 Kamiński Aleksander 48
 Kanicki Ireneusz 87, 172
 Kaniewska Maria 66
 Karabas Kazimierz 208, 305
 Karbownik Małgorzata 223
 Karcz Danuta 241, 258
 Karewicz Emil 106 (foto), 230 (foto)
 Karłowska Wistawa 172
 Karpowski Tadeusz 68, 132
 Kasprzykówna Krystyna 160
 Kawalerowicz Jerzy 32, 66, 69-70, 101, 237, 244, 280
 Kaziów Michał 173
 Kaźmierczak Wacław 40, 44, 90, 92, 113, 119-120, 149, 181, 204-206, 242, 299-302
 Kaźmierska Kaja 147
 Kąkolewski Krzysztof 201, 204, 209
 Kelsall Malcolm 12
 Kępczyńska Danuta 113, 157, 302, 305
 Kępiński Marcin 111
 Kidawa Janusz 40, 113, 132, 239, 242, 299, 301-302
 Kieślowski Krzysztof 45, 54, 211-213, 304
 Kijowski Andrzej 171
 Klaczyński Zbigniew 124, 211, 223, 227, 285, 287
 Kleeberg Franciszek 173, 207
 Klejsa Konrad 128, 140-141
 Kletowski Piotr 56
 Klos Elmar 244
 Kłuskowska Antonina 62
 Kobiela Bogumił 218
 Kobylarz Renata 234-235
 Kochanowski Jerzy 25, 127
 Kociniak Jan 34 (foto)
 Kociniak Marian 19 (foto), 218, 224 (foto), 230 (foto)
 Kokesz Stanisław 303
 Komorowski Paweł 35, 47, 56, 103, 177, 300-301
 Kondrat Tadeusz 273
 Konic Andrzej 10, 17, 42, 169, 271, 274, 301-302
 Koniczek Ryszard 81, 119, 129-130, 231, 241, 284
 Koniew Iwan – 268
 Konwicki Tadeusz 15-17, 25, 32-33, 50-51, 55, 67, 134, 169, 276, 284, 287-288, 292, 294-295, 298, 300
 Kopiczyński Andrzej 79 (foto), 164 (foto)
 Korczak Janusz (właśc. Henryk Goldszmit) 18, 45, 131-132, 160-162, 237, 244
 Korczak Jerzy 47
 Kornacki Krzysztof 11, 14, 20, 26, 98, 116, 164, 194, 199, 226, 261
 Kornatowska Maria 292, 294
 Koselleck Reinhart 174
 Kosiński Bohdan 208, 299, 301-303
 Kosiński Jerzy (właśc. Józef Lewinkopf) 251
 Kosmala Beate 25, 127
 Kościuszko Tadeusz 113
 Kotowicz Waldemar 171
 Kowalska Małgorzata 177
 Kowalski Wacław 166, 167 (foto), 200, 246 (foto)
 Kozarski Zdzisław 304
 Koziarski Zygmunt 117, 124, 301, 304-305
 Koziulewski Ryszard 48
 Krafftówna Barbara 291 (foto)
 Krasicki Andrzej 192 (foto)
 Krasnowiecki Władysław 266 (foto)
 Kraško Wincenty 23, 78, 94-95, 107, 132, 134, 159, 190-191, 225, 229, 232, 238, 240, 243-244, 249, 251-252, 254, 284, 287
 Kreczmar Jan 289 (foto)
 Król Eugeniusz Cezary 128
 Król Marcin 141

- Królikiewicz Grzegorz 45, 54-55, 211-212, 304
Kruczkowski Leon 128, 171, 198
Krupska 162
Krzemińska Wanda 173
Księżarczyk Franciszek 60, 117
Kubik Janusz 31, 299, 304
Kujawińska-Courtney Krystyna 12
Kulicz Krzysztof 41, 150
Kurpiewski Piotr 126
Kurz Iwona 14, 212, 220, 231
Kurzawa Tomasz 288
Kuszewski Jarosław 200 (foto)
Kutschera Franz 180
Kutz Kazimierz 31, 35, 39, 51, 66, 145-147, 168, 218, 298
Kuziemski Eliaszk 17 (foto)
Kuziemski Ryszard 304
Kuźmiński Zbigniew 18, 31, 36, 44, 56-57, 101-102, 106, 127, 129-130, 214, 274-275, 299, 301, 304
Kwiatkowska Maria 298, 301
Kwiatkowski Piotr T. 7, 16, 139-140
Lachowska Dorota 290
Lasota Grzegorz 165, 169-170, 271
Lasota R. 46
Latacz Leszek 79 (foto)
Latoś Henryk 208
Lazari Andrzej de 262
Ledóchowski Aleksander 77
Lemańska Helena 73, 235
Lenartowicz Stanisław 31, 44, 51, 180, 214, 221, 227, 299-300
Lesiakowski Krzysztof 57, 83, 89, 172
Lesiewicz Witold 18, 30, 35-36, 47, 51-52, 90, 95, 98, 101, 106, 119, 149, 152, 158, 194, 273, 298-300, 304
Leszczyc Wojciech 303
Leśniak Marek 136, 177
Leżeński Czesław 184
Libera Zbigniew 177
Ligarski Sebastian 36
Lipman Jerzy 73
Liskowacki Ryszard 184
Lorentowicz Lech 159, 300, 303
Lubelczyk Karol 302-303
Lubelski Tadeusz 9, 18, 31-32, 35, 39, 42, 45, 49, 51-52, 56-58, 60, 74, 87-88, 95, 112, 155, 160, 195-197, 206-207, 245, 272, 287-289
Lubitsch Ernst 214
Łapicki Andrzej 164 (foto)
Łazarz Marek 176
Łepkowski Tadeusz 63
Łomnicki Jan 32, 35, 56, 152, 204, 262, 299, 301-305
Łukowski Maciej 104
Łysak Tomasz 40, 142-143, 208
M. M. 54
Mach Josef 215
Machnaczk Leonid 303
Maczek Stanisław 102, 187, 207, 268
Madej Alina 14-15, 18, 36, 49, 52, 63-66, 144, 181, 186, 193, 198, 214-215, 228, 236, 253, 286
Maj Tadeusz 185
Majewski Janusz 44, 46, 133, 156, 208-209, 214, 299, 301
Makarczyński Tadeusz 169-170, 203, 298
Makarenko Anton 161
Małcużyński Karol 91, 119, 201, 206
Marczewski Wojciech 54-55, 60-61, 117, 211, 303
Marecki Piotr 56
Margański Janusz 144, 178
Markowski Andrzej 41
Maron Marcin 293
Marszałek Rafał 38, 42, 97, 122, 148-149, 153, 172, 184, 187, 216, 223, 225-227, 292
Marzec Zdzisław 172
Marzyński Marian 300-301
Mazur Daria 44, 97, 159, 199
Mazurkiewicz Jan „Radostaw” 89
Mąka-Malatyńska Katarzyna 39, 156, 209, 245
Meissner Janusz 47
Michalewicz Janusz 250, 252
Michalski Czesław 256, 282
Michałek Bolesław 140, 204



- Michałowski Janusz Maciej 187
Miczka Tadeusz 36, 64, 144, 186, 214, 236, 286
Mielczarek Tomasz 23
Miernik Grzegorz 133
Mikrut Mieczysław 24, 54
Mikulski Stanisław 17 (foto), 174 (foto)
Milski Stanisław (właśc. Stanisław Hołyst) 167 (foto), 266 (foto)
Miłosz Czesław 196
Minkner Kamil 61
Misiak Anna 22, 65-66
Mix Andreas 25, 127
Młynarz Kazimierz 124, 150, 189
Moczar Mieczysław (właśc. Nikołaj Demko vel Diomko) 57, 83-85, 87-89, 93-94, 111, 114-117, 160, 171-172, 185, 234, 268
Moczarski, płk 271
Mołotow Wiaczesław 272
Morgenstern Janusz 10, 30-31, 35, 38, 42, 48, 56, 85 (foto), 98-100, 103, 106, 146, 159-160, 194, 286, 295, 298, 300-302, 304
Mortkowicz-Olczakowa Hanna 45, 160
Mościcki Paweł 136, 177
Motyka Lucjan 91
Motylski Ludomir 172
Możdżeński Stanisław 113, 146, 276
Mrozek Sławomir 46
Mróz Maria 63
Mucha Kazimierz 302-303
Munk Andrzej 8, 16, 29-30, 44, 54, 77, 84, 145, 147-148, 152, 155, 163, 195, 217-220, 222, 284, 290, 292, 294, 299
Mussolini Benito 227
Natęcki Konrad 10, 42, 48, 112, 149-150, 290, 301-304
Natkowska Zofia 171, 233, 245
Namiotkiewicz Walery 84, 185
Narutowicz Gabriel 206
Nasfeter Janusz 35, 39, 88, 97, 131, 152, 164, 168, 194, 240, 245, 299-302
Naszkowski Marian 101
Némeč Jan 244
Neyman Elżbieta 62
Nichols Bill 205
Nijakowski Lech M. 7, 16, 139-140
Niziurski Edmund 171
Nodzyński Wiesław 188
Nora Pierre 136, 177
Nowak Józef 101
Nowak-Zaorska Irena 53
Nowicki Marek 305
Nowicki Seweryn 18, 42, 111, 300
Nowinowski Sławomir N. 83
Nurczyńska-Fidelska Ewelina 50, 144, 294
Ochalski Andrzej 77
Odojewski Włodzimierz 47
Olbrychski Daniel 42
Oleksiewicz Maria 274-275
Olszewski Henryk 238-239, 243, 250
Olszewski Jan 225, 275
Olszewski Ludomir 221 (foto)
Olszowski Stefan 91
Opaliński Kazimierz 34 (foto), 105 (foto)
Ordo Lech zob. Ordo Leonard
Ordo Leonard 151, 206, 300, 302-304
Ordon Juliusz Konstanty 182
Ornatowski Zdzisław 150
Ossowska-Zwierzchowska Aldona 32
Ostrowska Elżbieta 262, 267
Ozimek Stanisław 187
Paczkowski Andrzej 82
Pak Ludwik 79 (foto)
Palmer R. Barton 13
Paluszkiewicz Janusz 149 (foto), 192 (foto)
Pałczyński Edward 305
Passendorfer Jerzy 10, 17, 25, 31-33, 36-38, 52, 54, 57, 79, 81, 87, 94-98, 101-102, 105-106, 110, 114-115, 131, 147, 150-151, 157-159, 163, 166-167, 169, 173-174, 180, 185-187, 193, 223, 260, 262-264, 273-279, 281-283, 286, 290, 298-300, 302-303
Passeron Jean-Claude 62
Pastuszko Jan Zbigniew 74, 88, 90, 157, 225, 238, 241
Pauksza Eugeniusz 47
Pawlik Bronisław 41 (foto)

- Peck John 12
Peltz Jerzy 198, 226-227, 232
Perepeczko Marek 38 (foto), 99 (foto)
Perski Ludwik 172, 206, 300, 303
Petelska Ewa 10, 17, 22, 30, 36-37, 39, 41, 48, 51, 54, 57-58, 60, 79, 88, 90, 105, 112, 116, 119, 128, 138, 164, 185, 194, 226, 246, 261-263, 270, 275, 279, 286, 290, 298-301, 303
Petelski Czesław 10, 17, 22, 30, 36-37, 39, 41, 48, 51, 54, 57-58, 60, 70, 79, 88, 90, 95, 105, 107, 112, 116, 119, 128, 138, 164, 185, 194, 199, 226, 237, 246, 261-263, 270, 275, 279, 284, 286, 290, 298-301, 303
Pieczka Franciszek 112 (foto)
Piekutowski Andrzej 32, 44, 204, 299
Pieńkowski Marcin 205
Piestrak Marek 304
Pietrzak Tadeusz 111, 117, 172
Pijanowski Lech 164, 172, 236
Piłsudski Józef 278-279
Piotrowski Andrzej 267
Piotrowski Andrzej Jerzy 304
Pisarski Marek 173
Piwowska Barbara 141
Płotnicki Bolesław 200
Płużański Tadeusz 218
Polanowska Agnieszka 45
Polański Władysław 89-91
Polniak Łukasz 58-59, 63, 85
Pomianowski Jerzy 48, 111, 119, 130, 263, 271, 284, 288
Pomianowski Włodzimierz 299
Pomorski Jan 83
Popławski Stanisław 268
Poręba Bohdan 36, 51, 55, 102, 145, 260, 267, 298-300
Posmysz Zofia 171
Praski, płk 90
Preizner Joanna 39, 240
Press Włodzimierz 112 (foto)
Pruszyński Ksawery 102, 105, 145
Przedwojewski Sylwester 246 (foto)
Przepiórkowski Eligiusz 125
Przeździecki Jerzy 105, 168-169, 171, 260, 274-282
Przybył Hieronim 214, 301, 303
Przybyła Piotr 137
Przylipiak Mirosław 32, 211
Przymanowski Janusz 53, 117, 164-165, 171, 270
Putrament Jerzy 69, 104, 134, 231, 269
Raczewa Maria 173
Raduszewski Ryszard 304
Raginis Władysław 211-212
Rajca-Salata Anna 13
Rakowski Mieczysław F. 94
Ramati Alexander 132, 160, 162
Rammel Iwona (zob. też Sowińska Iwona) 214, 216, 219, 231
Reinhardt Georg-Hans 253
Rektajtis Włodzimierz 181
Resnais Alain 142
Ribbentrop Joachim von 272
Ricoeur Paul 13, 143-144, 178
Rode Dagmara 205
Rokicki Konrad 231
Rollny Wanda 303
Romek Zbigniew 22
Ronduda Łukasz 141
Ronisz Wincenty 45, 157, 185, 206, 299-302
Rostropowicz Bohdan 84, 185
Rousso Henry 176
Różewicz Stanisław 10, 15-17, 25, 31-35, 39, 47, 50-51, 56, 60, 79, 97, 100, 104-105, 121, 123-124, 131, 145, 147-151, 156, 168, 175, 177, 181-182, 188-194, 212, 284, 286, 290, 292, 294-295, 298, 300-301
Różewicz Tadeusz 33, 103, 168, 290
Rudnicki Adolf (właśc. Adolf Hirschhorn) 25, 156, 171, 233-235, 240-242, 246-258
Rudzki Kazimierz 215
Rusinek Kazimierz 116
Rutkiewicz Jan 117, 304
Rutkowski Tadeusz P. 83, 116
Rybczyński Bogusław 299-300, 305

- Rybkowski Jan 5, 19, 24-25, 28-29, 32, 39, 41, 46-47, 70-71, 122, 128, 131, 154, 170, 177, 194-200, 233-246, 249-250, 252-258, 265, 277, 286, 298, 301-302, 304
- Rydz-Śmigły Edward 207
- Rzeszewski Janusz 44, 214, 302
- Sadkowski Wacław 182
- Sadza Agata 223
- Saffjan Zbigniew 48, 98-99, 194
- Salecki Jerzy A. 283
- Sandelewski Czesław 172
- Saner Hans 290
- Saryusz-Wolska Magdalena 10, 136, 171
- Schahadat Shamma 128
- Scheler Max 290
- Schmidt 209
- Schmidt Tadeusz 87 (foto), 94 (foto), 174 (foto)
- Seidler Barbara 49
- Sheybal Kazimierz 301, 304
- Siemion Wojciech 33 (foto), 37, 101, 102 (foto), 110
- Sienkiewicz Henryk 212
- Sieński Maciej 45, 117, 120, 151, 184, 206-207, 272, 300, 302, 305
- Sikorski Władysław 206
- Siwiński Ireneusz 88, 96-98, 100, 114, 186
- Skolimowski Jerzy 140-141
- Skolimowski Lech 154 (foto)
- Skowroński S. 48
- Skowroński Zdzisław 88
- Skórzewski Edward 53, 298, 300, 302, 304-305
- Skrabalak Władysław 131, 264
- Skrzydło Leszek 303, 305
- Skwara Janusz 217, 225
- Stawiński Kazimierz 223
- Słowikowski Wojciech 305
- Stupek Stanisław 110
- Smoleń-Wasilewska Elżbieta 121, 289
- Sobański Oskar 132, 195, 215-216
- Sobociński Witold 200 (foto)
- Sobolewski Tadeusz 290, 292
- Sokolenko Barbara 123, 302-303, 305
- Sokołowska Anna 301
- Sokorski Włodzimierz 104, 270
- Sołtysiak Grzegorz 133
- Sołtysiak Marian „Barabas” 41
- Sołtysik Barbara 99 (foto), 281 (foto)
- Sowa Andrzej Leon 64, 84
- Sowińska Iwona (zob. też Rammel Iwona) 173
- Srebrzyński Jan 89
- Stachówna Grażyna 35, 194, 226, 240, 261, 265-266
- Staiger Janet 14
- Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili) 271
- Stando Robert 45, 113, 204, 206, 301, 303-304
- Starewicz Artur 68, 78, 91, 157
- Starski Ludwik (właśc. Ludwik Kafuszyner) 156, 160, 190-192, 197
- Staśkiewicz Antoni 305
- Stawiński Jerzy Stefan 30, 48
- Stępień Sławomir 231
- Stępiński Włodzimierz 185
- Stobiecki Rafał 83
- Stolarska Bronisława 50, 144, 211
- Strzelecki Wacław 91, 122-123
- Studziński Piotr 113, 305
- Sucharski Henryk 37, 100, 110, 189-190
- Szacka Barbara 7, 10, 16, 82, 137, 139-140, 166, 176-177
- Szaniawski Edmund Zbigniew 302, 305
- Szczepański Jan 46
- Szczepański Jan Alfred (pseud. Jaszcz) 94, 103, 191, 265, 276, 280, 283
- Szczepański Jan Józef 34, 103-104, 168, 181, 193
- Szczygieł Andrzej 49, 300-301, 303
- Szcypiorski Andrzej 215
- Szeski Jerzy 302
- Szewczyk Michał 167 (foto)
- Szmagier Krzysztof 111, 302-303, 305
- Szomański Andrzej 100, 188
- Szpilman Władysław 28, 196
- Szpociński Andrzej 7, 16, 139, 140
- Szpułak Andrzej 60-61

- Szteiner 251
Szulkin Michał 162
Szydłowski Zbigniew 90, 92, 208
Szylił Daniel 300
Szymański L. 90
Szymański Zbigniew 192
Szyndler Zygmunt 73
Szypulska Halina 24, 226, 279, 283, 285, 288, 291
Szyszko Sylwester 48, 166, 300
Ścibor-Rylski Aleksander 39, 44, 48, 100, 126-127, 132, 138, 151, 157, 168, 171, 173, 182-183, 269, 282, 290, 301, 303
Ścigaj Paweł 139
Śmiałowski Piotr 267
Świerczewski Karol „Walter” 29, 268
Tabęcki Jacek 104
Talarczyk-Gubała Monika 215
Tatarkiewicz Anna 189, 212
Teodorowicz-Hellman Ewa 55
TERESA 258
Terlecki Olgierd 48
Thommée Wiktor 207
Titkow Andrzej 45, 212-213, 304
Tito Josip Broz (właśc. Josip Broz) 93
Todorow Tzvetan 143
Toeplitz Jerzy 53, 76, 119-120, 145, 152, 169, 203, 282
Toeplitz Krzysztof Teodor 66, 145, 162, 197, 260, 280
Tomkowski Jan 23
Traba Robert 39, 137-138, 174, 177-178
Trepczyński Stanisław 94-95, 98, 130, 132, 162, 191, 193, 238, 251
Tronowicz Henryk 279
Trzos Andrzej zob. Trzos-Rastawiecki Andrzej
Trzos-Rastawiecki Andrzej 56, 300-301, 304
Trzynadłowski Jan 15, 49
Tubielewicz Mattsson Dorota 55
Tuchaczewski Michaił 278
Tumolska Halina 165
Turek Jerzy 218-219
Turow Wiktor 97, 262, 283
Typrowicz Jerzy 67
Tyrowicz Stanisław 290
Urbanowicz Józef 91
Wajda Andrzej 8, 20, 29-30, 32, 37, 39, 42, 48, 51, 54, 66, 69, 84, 100, 105, 112, 117, 145-147, 156, 163, 168-170, 218, 245, 260, 269, 274-276, 279, 281-282, 290, 292, 298, 304
Wajda Katarzyna 44
Wal Anna 248-249, 255-256
Walaciński Adam 173
Walas Teresa 11, 134
Walatek Andrzej 229
Wawrzyniak Joanna 88, 117-118, 176
Wayne Don E. 12
Weber Kurt 73, 203
Wejroch Jacek 105, 145
Werner Andrzej 154, 216, 292
Wertenstein Wanda 91
Wertenstejn Wanda zob. Wertenstein Wanda
Wesołowski S. 180
Westmoreland William 124
Węsierski Bohdan 124
Wielecki Bohdan 301
Wielgotawska Alicja 110
Wierski Dominik 26
Wierzewski Wojciech 145, 150, 260, 280
Wilhelmi Roman 112 (foto)
Wionczek Roman 40, 56, 113, 120-121, 185, 203, 210, 299, 302-303
Wiśniewski Czesław 73, 77, 80-81, 179, 193, 207-208, 237, 243-244, 247, 275, 285
Włodek Roman 35, 240
Wohl Stanisław 28, 48, 201, 271
Wojnicka Joanna 35, 240
Wolen Jerzy (właśc. Jerzy Vaulin) 304
Wolicki Zygmunt 299
Wołkowicz Anna 290
Woronkiewicz Tadeusz 302
Wortman Marek 304
Wosiewicz Leszek 50
Wójcik Jerzy 38, 85 (foto), 188
Wójcik Stanisław 147
Wóycicka Zofia 82
Wroński Stanisław 125, 132
Wróbel Andrzej 18, 299



- Wróbel Józef 242, 249, 257
Wunderlich Jerzy 302
Wygodzki Stanisław 101, 107, 171
Wyżyński Adam 25, 262, 267
Zabierowski Stefan 181
Zagroba Bogdan 188
Zajdel Jakub 36, 106, 159, 165
Zajiček Edward 35, 72, 79, 81, 235, 237
Zalewski Witold 171
Załoski Roman 304
Załoski Zbigniew 53, 55, 57, 77, 85-86, 89, 91, 98, 107-108, 116-117, 119-120, 126, 128, 141, 151, 178-181, 185, 188-189, 192, 206, 210, 218, 221-222, 226, 260, 268
Zaorski Janusz 56
Zaorski Tadeusz 63-66, 68-69, 73, 78, 90-91, 104, 130, 166, 276, 284, 287
Zaremba Marcin 40, 85, 93, 228, 234, 268
Zarębski Konrad J. 155
Zarzycki Adam 49, 113, 132, 170, 286
Zarzycki Jerzy 28, 39, 45, 106-107, 196, 262, 300, 304
ZeD 188
Ziarnik Jerzy 42, 44, 121, 141-142, 185, 209, 299, 301, 303
Zieleniec Paweł 101
Zimand Roman 214, 216
Ziółkowska Magdalena 136, 177
Ziółkowski Marek 82, 139, 155, 194
Zmudziński Bogusław 194, 226, 261
Zonn Lidia 299
Zwierzchowski Piotr 11, 14, 25, 32, 36, 44, 55, 97, 127, 129, 159, 173, 192, 199, 217, 220, 231
Żebrowski Edward (właśc. Edward Bernstein) 56
Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 248
Żeromski Stefan 269
Żótkiewska Wanda 47
Żukowski Witold 302
Żukrowski Wojciech 48, 67, 84, 100, 166, 171, 263
Żuławski Andrzej 55-56, 245