

Joanna Szydłowska

Od Kutza do Smarzowskiego : film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych

Komunikaty Mazursko-Warmińskie 3 (273), 521-537

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Szydłowska

OD KUTZA DO SMARZOWSKIEGO. FILM FABULARNY JAKO MEDIUM WIEDZY O ZIEMIACH ZACHODNICH I PÓŁNOCNYCH

Słowa kluczowe: film, Polska, Ziemie Północne i Zachodnie

Schlüsselwörter: Film, Polen, vormalis deutsche nördliche und westliche Landesteile Polens

Key words: film, Poland, Recovered Territories

Dynamika filmowych utrważeń doświadczeń ziem włączonych do Polski po II wojnie światowej reprodukowała wzór temporalnej korespondencji między literaturą faktu a beletrystyką. Jeśli więc za Kazimierzem Wyką uznać reportaż za „wyprzedzenie prozy powieściowej”¹, to kronika filmowa i film dokumentalny w sposób niejako naturalny poprzedziły narodziny fabuły. W przypadku obu tworzyw artystycznej wypowiedzi (literatura piękna i film fabularny) warunkiem *sine qua non* jest uwolnienie się od presji aktualności i perswazji doraźnej publicystyki oraz dążenie do uniwersalizacji treści. Jeśli powieść zorientowana tematycznie na opis doświadczenia polskiego Okcydentu² wyrosła z reportażu (Paukszta, Newerly), to film fabularny, poprzedzony praktyką kroniki filmowej, wyrastał na ogół z powieści jako matrycy scenariusza³. Tak więc film fabularny o tematyce okcydentalnej zmuszony był czekać na narodziny powieści⁴. W tym miejscu nie aspirujemy do wyczerpującej analizy polskiej kinematografii w zakresie rozpoznania epepei Ziem Zachodnich. Przyjęte tu założenie ograniczy nas do opisu wybra-

¹ K. Wyka, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1948, s. 59.

² Pojęcie „polski Okcydent”/„pojałtański Okcydent” odnosimy do opisu polskich nabytków terytorialnych z 1945 r. Termin ma znaczenie metaforyczne i w przyjętym tu rozumowaniu jest synonimiczny wobec ugruntowanych w literaturze pojęć: Ziemie Odzyskane, Ziemie Zachodnie i Północne, Kresy Zachodnie – asymetrycznych w sensie geograficznym i semantycznym.

³ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, ss. 281–308.

⁴ Dodatkowe implikacje, które nie będą przedmiotem naszych refleksji, związane są ze spustoszeniem, które wojna i okupacja poczyniły w inwentarzu produkcyjnym i sprzętowym instytucji filmotwórczych, co pomnożyć należy o straty osobowe.

nych elementów dyskursu produkującego wiedzę i wyobrażenia Polaków o nowych ziemiach wznoszonego w materii filmu fabularnego.

Tematyka okcydentalna w filmie dokumentalnym i fabularnym nie należy dziś do najżywiej eksploatowanych tematów refleksji krytycznej⁵. Problem czeka na uwagę współczesnego badacza i opracowanie uwzględniające wiedzę na temat pozaartystycznych implikacji tematu (np. w zakresie restrykcyjnej polityki informacyjnej państwa)⁶. Jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tematyka Ziemi Zachodnich była silnie obecna w dyskursie publicznym. W dziejach kinematografii czas ten znaczą m.in. tematyczne i środowiskowe festiwale twórczości filmowej np. te organizowane na Ziemi Lubuskiej (np. Przegląd Filmów Krótkometrażowych o Ziemiach Zachodnich i Północnych, Lubuskie Lato Filmowe)⁷ czy inicjatywy olsztyńskie realizowane jeszcze w latach osiemdziesiątych⁸. Okolice roku 1970 w kulturze polskiej są cezurą zamykającą pewien okres intelektualnej penetracji tematyki zachodniej w jej dotychczasowym kształcie⁹. „Nie istnieje żadna »inność« tych terenów”¹⁰ – obwieszczał krytyk na łamach branżowego tygodnika, deklarując zakończony proces pełnej integracji.

⁵ Refleksja krytyczna na ten temat zamknęła się w latach siedemdziesiątych. W marcu 1970 r. Studencki Dyskusyjny Klub Filmowy „Feniks” w Olsztynie zorganizował naradę w sprawie organizacji „Ogólnopolskiego Seminarium Dyskusyjnych Klubów Filmowych „Ziemia Zachodnie i Północne w filmie polskim” (14–17 V 1970). Inicjatywa wprzęgnięta została w plan obchodów XXV rocznicy PRL i XX-lecie Wyższej Szkoły Rolniczej w Olsztynie. Plan przewidywał projekcje filmowe, dyskusje merytoryczne (Archiwum Państwowe w Olsztynie, TRZZ, nr 882/44, k. 106–107). Dorobkowi kinematografii zorientowanej tematycznie na opis doświadczenia Ziemi Zachodnich poświęcone są m.in.: B. Drozdowski, *Ziemia Zachodnie w filmie fabularnym*, Kino, 1970, nr 1, ss. 25–28; referaty wygłoszone podczas obrad sekcji VII konferencji „Kultura w integracji Ziemi Odzyskanych” (Olsztyn 26–27 IX 1985): J. Lesz, *Ziemia Odzyskane w planie dokumentalnym pierwszych lat Polski Ludowej*; R. Koniczek, *Obraz Ziemi Odzyskanych w polskim filmie fabularnym*. Również w 1985 r. zostały opublikowane materiały Seminarium Filmowego zorganizowanego w dniach 28–30 IX 1985 r. z inicjatywy DKF „Za” przy Wojewódzkim Domu Kultury w Olsztynie. Zbiór opracowany przez Konrada Lenkiewicza nosił tytuł *Ziemia Odzyskane w filmie* i opierał się na przedrukach materiałów krytyczno-analitycznych publikowanych na łamach tygodnika „Ekran”.

⁶ W ostatnich latach prace nad tematem prowadzi Inga Leśniewska, której publikacje uznać należy za najpełniejszą dokumentację losów tematu okcydentalnego w filmie dokumentalnym (głównie w odświeżonej wrocławskiej). Kontekstowo temat funkcjonuje w ujęciach monograficznych. Zob. m.in. *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, pod red. A. Dębskiego, M. Zybury, Wrocław 2008 (tu dwa ważne teksty: M. Saryusz-Wolska, *Wobec braku tożsamości: o powojennych obrazach Wrocławia*; I. Leśniewska, *Wrocław w dokumencie filmowym lat 60. – szkic do portretu miasta*).

⁷ S. Dzieran, *Kultura filmowa Ziemi Lubuskiej*, Kino, 1969, nr 10, ss. 24–26.

⁸ W 1984 r. inicjatywa WDK w Olsztynie przy współpracy Domu Kultury w Mrągowie zapoczątkowała inicjację „Przeglądu Filmów Nieprofesjonalnych Ziemi Północnych” będących przeglądem dokonań artystycznych Amatorskich Klubów Filmowych. W roku następnym Przegląd przemianowano na „Przeglądu Filmów Nieprofesjonalnych Ziemi Zachodnich i Północnych”, a w latach 1986–1988 edycje odbywały się pod nazwą „Przegląd Filmów Nieprofesjonalnych Ziemi Odzyskanych”. Więcej zob. M. Barański, *Olsztyn filmowy, w: Olsztyn 1945–2005. Kultura i nauka*, pod red. S. Achremczyka, W. Ogrodzińskiego. Olsztyn 2006, s. 731 i n.

⁹ W roku 1970 odbył się ostatni, trzynasty Zjazd Pisarzy Ziemi Zachodnich i Północnych w Zielonej Górze. W tymże samym roku Witold Nawrocki w szkicu opublikowanym w zbiorze *Szósta Wiosna Opolska* obwieścił uwiad tendencji wyodrębniania tematyki Ziemi Zachodnich w literaturze polskiej.

¹⁰ *Ziemia Zachodnie w polskim filmie fabularnym*, Ekran, 1970, nr 10, s. 6.

Nowe władze zdawały sobie sprawę z potęgi medium filmowego¹¹. Dwa inicjalne filmy dokumentalne o nowych ziemiach powstały w 1946 r. i nosiły tytuły utrwalające geograficznie zachodnią i ewokujące „dzierzawczość” nowych przestrzeni: *Nasze Ziemie Zachodnie* (reż. Krystyna Swinarska, Eugeniusz Cękański); *Odrą do Bałtyku* (reż. Stanisław Urbanowicz)¹². Powielane w wielu egzemplarzach kopie, wyświetlane w zrujnowanych kinach i na otwartym powietrzu, w świetlicach i jednostkach wojskowych, w zburzonej stolicy i odległych od niej miejscowościach, reżyserowały wiedzę o tożsamości historycznej, kulturowej nowych ziem, wskazywały perspektywy dla tych obszarów w strukturze państwa polskiego, stymulowały decyzje przesiedleńcze. Operatorzy kronik filmowych utrwalali doświadczenie formującego się na ich oczach Okcydentu. Byli świadkami walk frontowych, towarzyszyli polskim i sowieckim żołnierzom wkraczającym do wyzwolanych miast, uwieczniali usuwanie zniechęconych posągów niemieckich, wzruszali, dokumentując „zaślubiny Polski z morzem” i licząc straty, które poniósł naród polski w walce z nazizmem¹³. Materiały kronik filmowych, wprzęgnięte w system przedsięwzięć propagandy, miały charakter misyjny. Swoiście percypując zasadę obiektywizmu i typowości, nie tylko opisywały, ale i kreowały pożądany obraz świata. W 1946 r. konstatowano: „Wiemy, że na ziemiach zachodnich kwitnie szaber i panoszą się złodzieje – ale jeżeli te zjawiska nie znajdują swego oblicza w kronice, to tylko dlatego, że nie stanowią one istoty zagadnienia, są czymś zewnętrznym i przejściowym, co nie może przesłonić prawdy i wielkości problemu ziem zachodnich – – I stąd praca operatora nie jest lakierowaniem rzeczywistości, gdy obraz jego nie pokrywa się z przeciętną, panującą w kraju, lecz mówi o rzeczach najlepszych, najdoskonalszych. Operator staje się nie tylko mechanicznym kronikarzem, lecz współtwórcą tej nowej, lepszej rzeczywistości”¹⁴.

Efekty tych pionierskich przedsięwzięć były oceniane ambiwalentnie. W połowie 1946 r. relacjonujący dla „Przeglądu Zachodniego” z Olsztyna o stanie kultury w regionie Kazimierz Pietrzak-Pawłowski konkludował jednoznacznie: „Kino, świetny sprzymierzeniec w walce o polskość Ziem Odzyskanych, nie

¹¹ J. Lemann-Zajček, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Łódź 2003, ss. 37–43.

¹² W połowie 1946 r. gotowe były ponadto scenariusze trzech innych filmów zorientowanych tematycznie na doświadczenie Okcydentu: „Cztery tysiące lat Słowiańszczyzny”, „Szept wieków”, „Wczoraj, dziś i jutro” – Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Ziem Odzyskanych 79 B-5181, Pismo Społecznej Wytwórni Filmów „Gromada” do MZO z dn. 18 IX 1946 r.

¹³ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006.

¹⁴ Cyt. za: I. Leśniewska, *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, pod red. K. Klejso, E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2008, s. 19.

podjęło jeszcze swych zadań w tej dziedzinie i niewątpliwie wymaga właściwych wytycznych programowych”¹⁵.

Niemal dwie dekady później – już po *Krzyżakach* w reżyserii Aleksandra Forda – prozaik i publicysta Tadeusz Stępowski konstatował zaniedbanie filmu wobec doświadczenia Warmii i Mazur. Potencjał filmotwórczy dostrzegał w dziełach tej miary co *Rapsodia świdnicka* i *Srebrna ławica*. „Literatura już odkryła Warmię i Mazury. Pora na was, panowie reżyserzy”¹⁶. Że sytuacja nie uległa zmianie, świadczy tytuł artykułu Tomasza Śrutkowskiego z 1971 r.: *Warmia i Mazury filmowcom nieznane*¹⁷.

Diagnozy wyrosłe na marginesie obchodów ćwierćwiecza „połączenia Ziemi Odzyskanych z Macierzą” przynosiły wizje nieoptymistyczne. „Klęskę tematu pionierskiego” w filmie fabularnym konstatowali uczestnicy dyskusji przeprowadzonej w 1971 r. na łamach tygodnika „Ekran”¹⁸. Zdaniem krytyków, przyczyny niepowodzeń leżały w nadreprezentacji konwencji filmu sensacyjnego (Eberhard), w dogmacie poetyki produkcyjniaka i eksploatacji modelu infantylnowo-wychowawczego (Kałużyński). Inni słabości artystycznej dopatrywali się w ułomnościach scenariusza (Fuksiewicz), w braku empatii wobec podnoszonych tematów i strachu twórców przed podnoszeniem kontrowersyjnych problemów pogranicza (Gazda).

Historia tematu okcydentalnego w kinie fabularnym inicjalnie wpisana została w reformę światopoglądową i estetyczną szkoły polskiej. Ale najżywiej ten nurt tematyczny reprezentowany był w latach gomułkowskich, by – podobnie jak w literaturze pięknej – zamknąć się u progu nowej dekady. Wartości światopoglądowe i estetyczne, które naznaczać miały wypowiedzi filmowców w latach sześćdziesiątych definiowała Uchwała Sekretariatu Komitetu Centralnego PZPR w sprawie Kinematografii z czerwca 1960 r., w której problematyka okcydentalna była wyraźnie eksponowana. „Należy czerpać 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 wydzwignięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych, o zespolenie Ziemi Zachodnich z Macierzą”¹⁹.

¹⁵ K. Pietrzak-Pawłowski, *Repolonizacja kulturalna Ziemi Warmińsko-Mazurskiej*, Przegląd Zachodni, 1946 (drugie półrocze), s. 696.

¹⁶ T. Stępowski, *Jaskółki zwiastują wiosnę*, cz. 2, Słowo na Warmii i Mazurach (dalej: SnWiM), 1964, nr 26, s. 1.

¹⁷ T. Śrutkowski, *Warmia i Mazury filmowcom nieznane*, SnWiM, 1971, nr 42, s. 2.

¹⁸ *Szli na Zachód osadnicy*, Ekran, 1971, nr 18. W dyskusji udział wzięli: Konrad Eberhard, Janusz Gazda, Jacek Fuksiewicz, Zygmunt Kałużyński.

¹⁹ Cyt. za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 236.

Konkretną realizacją tych założeń była w tym czasie m.in. superprodukcja *Krzyżacy* w reżyserii Aleksandra Forda (premiera filmu odbyła się 15 lipca 1960 r., uświetniając pięćset pięćdziesiątą rocznicę grunwaldzkiej wiktorii). Państwowy mecenas kształtował i dystrybuował treści medialne, odpowiadając za sferę ekonomiczną (poziom produkcji) i ideologiczną (cenzura prewencyjna na poziomie scenariusza i na etapie kolaudacji)²⁰. Jedni do mistrzostwa opanowali retorykę języka ezopowego (strategia metafory, elipsy, kostiumu historycznego)²¹, inni zdecydowali się na opuszczenie kraju, pozostali skazani byli na uprawianie kina realizującego dyrektywy ośrodków dyspozycyjnych²². „Przy akceptacji i hojności władz powstawały filmy dokumentalne i fabularne, realizujące urzędowe dyrektywy, kreujące postulowaną odgórnie wizję świata, manipulujące i fałszujące go rejestrowanym obrazem. Dzisiaj widać wyraźnie, iż nurt „kina dworskiego” nie tylko ze względu na propagandowość skłamanej wizji świata, nachalne promowanie ideologii socjalistycznej, ale przede wszystkim ze względu na nikłe walory artystyczne należy traktować jako zjawisko peryferyjne”²³.

Ilość fabułek filmowych zwróconych tematycznie na realia okcydentalne jest spora, choć i tak mniejsza niż ilość konkretyzacji prozatorskich. *Per analogiam* do literatury pięknej, także w filmie inflacja nie zapocentrowała zaistnieniem wielu dzieł wybitnych. Choć nad tematem pochylało się wielu, to arcydzieł na miarę fabułek śląskich Kazimierza Kutza brak²⁴. W *Soli ziemi czarnej* (1970),

²⁰ Na temat restrykcyjnej polityki informacyjnej wobec realiów Ziem Zachodnich zob. m.in. G. Strauchold, *Ludność rodzima pod „opieką” cenzury (1945–1948). Przyczynek do polityki informacyjnej lat 40.*, Wrocławskie Studia z Historii Najnowszej, t. VIII, Wrocław 2001, ss. 277–286; J. Szydłowska, *O niektórych aspektach mitu fundacyjnego Ziem Zachodnich i Północnych. Perswazja haseł propagandowych*, w: *Mity i stereotypy w polityce. Przeszłość i teraźniejszość*, pod red. A. Kasińskiej-Metryki, M. Gołosia, Toruń 2010, ss. 147–159; J. M. Bates, *Cenzura wobec problemu niemieckiego w Polsce (1948–1955)*, w: *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, pod red. D. Dąbrowskiej, P. Michałowskiego, Szczecin 2002, ss. 79–92.

²¹ Por. strategie opisane przez Ryszarda Nycza w kontekście literatury: idem, *Literatura polska w cieniu cenzury*, Teksty Drugie, 1998, nr 3, ss. 5–27.

²² Problem uczestnictwa intelektualistów w życiu publicznym czasów powojennych jest już w literaturze dość obszernie opisany. Por.: A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004; „*Twórczość obca nam klasowo*”. *Aparat represji wobec środowiska literackiego 1956–1990*, pod red. A. Chojnowskiego, S. Ligarskiego, Warszawa 2009; *Artyści a służba bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych*, pod red. R. Klementowskiego, S. Ligarskiego, Wrocław 2008.

²³ D. Dabert, *Kino polskie z cenzurą w tle*, Polonistyka, 2006, nr 4, s. 7.

²⁴ Dzieje Śląska, pogranicza o wyjątkowo powikłanej historii, bogatego w elektryzujące wyobrażenia fakty i heroicznych bohaterów doczekały się okazałej filmografii. Obok dokonań Kutza należy tu wspomnieć m.in. o filmach: *Pięciu* (1964) Pawła Komorowskiego na motywach prozy Aleksandra Baumgardtena *Brzezi ciemności* (katastrofa w kopalni staje się pretekstem do ukazania dziejów Śląska od czasów powstań do współczesności i ukazania motywów wyborów życiowych ludzi pogranicza); *Ptaki ptakom* (1976) także Pawła Komorowskiego według prozy pod tym samym tytułem – Wilhelma Szewczyka dokumentujący heroiczną walkę Ślązaków we wrześniu 1939 r. (tu m.in. dramatyczny epizod obrony wieży spadochronowej przez harcerzy); *Grzeszny żywot Franciszka Buły* (1980) w reżyserii Janusza Kidawy. Więcej zob. M. Michalczyk, *Twórczość filmowa i jej upowszechnianie*, w: *Kultura Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. Studia i szkice*, pod red. M. Fażana, A. Linerta, Katowice 1982, ss. 207–225.

w *Perle w koronie* (1972), w *Paciorkach jednego różańca* (1980) Kutz stworzył się na folklorystycznie umocowaną rytualizację codzienności i na historię. Stworzył narrację uniwersalizującą doświadczenie śląskie; wznosił pomnik kulturowej autonomii Śląska, jego estetyki i mitologii²⁵. W historii kina polskiego te piękne i dramatyczne jednocześnie, wymagające intelektualnie narracje Kutza sąsiadują z projekcjami forsującymi groteskową wizję pojałtańskich losów przestrzeni okcydentalnych i ich nowych gospodarzy – zdumiewająco łatwo redukujących w sobie pamięć opuszczonych małych ojczyzn (Sylwestra Chęcińskiego *Sami swoi*, *Nie ma mocnych*)²⁶. Pomędzy tymi biegunami mieści się cały szereg mniej znaczących produkcji. Można mniemać, że niewiele z tych tytułów pozostało w pamięci odbiorców (poza niezmiennie obecną na pokładach samolotów dylogią Chęcińskiego), a z całą pewnością żaden z nich nie wywołał tyle sprzecznych emocji, co wyrosła w latach dziewięćdziesiątych *Boża podszewka* w reżyserii Izabelli Cywińskiej – w drugiej części serii wpisująca kresowych wysiedleńców w realia pojałtańskiego Śląska.

W opracowaniach nie wyróżnia się w sposób szczególnie interesującego nas nurtu tematycznego. W przeszłości filmy narratywizujące doświadczenia okcydentalne wpisywane były w nurt plebejski (*Krzyż Walecznych*, *Nikt nie woła* – oba filmy w reżyserii Kazimierza Kutza) bądź komediowy (*Sami swoi* Sylwestra Chęcińskiego); osadzano je w przestrzeni kina „martyrologiczno-odwetowego” (*Pierwszy dzień wolności* Aleksandra Forda), „narodowo-kombatanckiego” (*Skąpani w ogniu* Jerzego Passendorfera), „rocznicowo-wojennego”²⁷. Skazani na szki-cowość refleksji, w tym miejscu opiszemy kilka wybranych sensów nadawanych przestrzeniom Ziem Zachodnich w filmie fabularnym, koncentrując się na implikowanej temporalnie ewolucji znaczeń.

Narracje Początku przestrzeni okcydentalnych niosły duży potencjał performatywności – z jednej strony; z drugiej – otwierały się na perspektywę mitotwórczą, łatwo ulegały stereotypizacji. Mogły być pretekstem do literaryzacji doświadczeń pojałtańskich egzulantów bądź snuć opowieść o wspólnotach o afiliacjach natywnych. Jedna i druga grupa postrzegała tworzącą się na ich oczach rzeczywistość jako nową jakość: geopolitycznie, kulturowo, lingwistycznie, ideologicznie etc. Ten nowy świat należało wprzódy wywalczyć, sakralizować ofiarą krwi, co literaryzują – zazwyczaj z heroicznym zacięciem – filmy takie jak: *Droga na Zachód* (1961) Bohdana Poręby, *Raj na ziemi* (1970) Zbigniewa Kuźmińskiego,

²⁵ J. F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, Katowice 2004.

²⁶ Dorota Skotarczak przypisała temu filmowi dużą rolę w propagowaniu i utrwalaniu mitu Ziem Odzyskanych, co implikowane było przede wszystkim dużą popularnością filmu – eadem, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 145 i n.

²⁷ Zob. m.in.: M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich: problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.

Pułapka (1971) w reżyserii Andrzeja J. Piotrowskiego²⁸. Narracje uchwyciły tu Czas Wielkiej Zmiany: zaburzenia porządku i normy, czas ambiwalencji i trudnych wyborów, dramatycznej koegzystencji elementów starego i nowego kodu kulturowego konstytuującego się właśnie świata.

W jednym z pierwszych filmów tego nurtu – w *Krzyżu Walecznych* Kazimierza Kutza (1959, nowele filmowe: *Krzyż; Pies; Wdowa*) powstałym na podstawie trzech opowiadań Józefa Hena (*Krzyż Walecznych; Kłopot z psem; Wdowa po Joczysie*) reżyser projektuje wersję polskiego Okcydentu, polemiczną w sensie światopoglądowym, z kanonem estetycznym szkoły polskiej²⁹. Kutz przedstawia przestrzeń uginającą się od ciężaru przypisanych jej znaczeń ideologicznych, różnorodnych mitów, które rytualizują zachowania osadników wojskowych, uniemożliwiając normalną egzystencję (*Wdowa*). Małomiasteczkowa zbiorowość, maniakalnie kultywująca mit założycielski grupy (heros/pionier Joczys), torpeduje perspektywę zwykłej codzienności (miłość wdowy do zootechnika granego przez Zbigniewa Cybulskiego). Od deprymującej (i deprawującej) siły mitu uwolnić się można jedynie poprzez opuszczenie przestrzeni miasteczka. W tej projekcji żywe emocje walczą z martwym spiżem legendy, dziś spiera się z wczoraj; ale wygrać może tylko jutro.

W późniejszym o rok filmie *Nikt nie woła*, z Henrykiem Boukołowskim, Haliną Mikołajską i Barbarą Kraftówną (1960), Kutz wrócił do realiów Ziem Zachodnich. Pikanterii dodaje fakt, że prozatorski pierwowzór (niewydana jeszcze powieść Józefa Hena)³⁰ lokalizował miejsce akcji w Uzbekistanie. W projekcji reżysera lokację tę zastąpiono powojennymi pejzażami Bystrzycy Kłodzkiej. Ta wersja Okcydentu jest estetycznie prowokująca. Do minimum zredukowano tu wizje pięknych krajobrazów Pogórza, skupiając się na infrastrukturze miejskiej. Estetyzacja brzydoty realizuje się przez eksponowanie odrapanych murów, liszajów ścian, przerażających czeluści zaniedbanych bram³¹. To architektura zapatrzona w przeszłość albo zawieszona poza czasem, zupełnie nieprzygotowana na przyjęcie nowego pojałtańskiego świata. Te okcydentalne scenerie są brzydkie, chłodne, odpychające i w tym sensie – świadomie polemizujące z optymizmem propagandowych wizji *terra repromissionis*. Taki zamysł estetyczny, wzmocniony dodatkowo przejmującą muzyką Wojciecha Kilara, służyć miał redukcji kontekstu polityczne-

²⁸ *Ziemie Odzyskane w filmie*, ss. 11–14.

²⁹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, s. 206.

³⁰ Powieść została wydana dopiero w 1990 r.

³¹ Por. ciekawe uwagi M. Saryusz-Wolskiej (*Wobec braku tożsamości: o powojennych obrazach Wrocławia*, w: *Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, ss. 213–226) na temat estetyki Wrocławia zapisanej na taśmach filmu fabularnego. Autorka opisuje ten wizerunek poprzez kategorie mroku, przestępczości i oderwania od historii, co – zdaniem autorski – jest konsekwencją utraty pamięci i braku tożsamości Miejsca.

go prozy Hena oraz koncentracji na intymnym portrecie psychologicznym postaci. Kutzowy Okcydent to erem: nie tylko nie sprzyja miłości, ale również nie chroni przez brutalnością historii (demistyfikacja mitu azylanckiego). Bohater – przez krytykę jednoznacznie sklasyfikowany jako rewers Maćka Chełmickiego – mimo odmowy wykonania rozkazu nie uniknie odpowiedzialności za swój wybór.

Niemal ten sam chronos oraz podobną małomiasteczkową atmosferę Okcydentu³² poddali konceptualizacji cztery lata po Kutzu Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski w filmie *Prawo i pięść* (1964)³³. Tym razem jednak autorzy sięgnęli po poetykę westernu³⁴, która doczekała się pokaznej reprezentacji fabularnej³⁵, choć miała też swoich zagorzałych przeciwników. Do nich należał m.in. Zygmunt Kałużyński, który konsekwentnie przekonywał o nieadekwatności tej stylistyki dla opisu polskich doświadczeń powojennych. W wypowiedzi Kałużyńskiego *implicit*e mowa jest także o waloryzacji dziedzictwa niemieckiej przeszłości pogranicza (które nie podlega tu kategoriycznej dyskwalifikacji), a w sensie antropologicznym – o scenariuszu spotkania z innością jako potencji artystycznej kreatywności. „Western zrodził się w całkowicie odmiennych warunkach cywilizacyjnych. W wyniku przechwycenia jego wzorów na rodzimy grunt powstaje złudzenie, że ci nasi ówcześni kowboje zaprowadzają na Ziemiach Odzyskanych ład i porządek, wnosząc jasną koncepcję moralną na tereny dziczy i pustyni. Nieprawda! Oni wkroczyli na teren pewnej cywilizacji już ukształtowanej. Wyrwani ze swoich zwyczajów – stanęli wobec cywilizacji innej, zbudowanej, wobec odmiennych potrzeb”³⁶.

Imitacja westernu zasadzała się na zamianie miejsc i postaci. I tak rolę szeryfa odegrali Pełnomocnik Rządu i oficer MO; za bandytów przebrali się szabrownicy i dr Milecki. Samotnym bohaterem wypowiadającym walkę złu był oczywiście Andrzej Kenig, ekwiwalent figury Henry’ego Forda z filmu *W samo południe* Zinnemana (Gustaw Holoubek). Z tego samego repertuaru zaczerpnięto też pojedynki rewolwerowców, bar z niemieckim kelnerem, dziewczyny o niejasnej przeszłości oraz melancholijną balladę *Nim wstanie dzień* do słów Agnieszki Osieckiej i muzyki Krzysztofa Komedy śpiewaną przez Edmunda Fettinga:

Ze świata czterech stron,
z jarzębinowych dróg,

³² Plenery kręcono w Toruniu, który „przebrał się” za miasteczko na Ziemiach Odzyskanych.

³³ Po raz kolejny swą użyteczność dla kina potwierdziła proza Józefa Hena (powieść *Toast*, 1964).

³⁴ O teorii tej poetyki oraz o imitacji westernu w polskich realiach filmowych zob. M. Sokołowski, *Me-tamorfozy westernu*, w: *Kino znaczeń*, Olsztyn 1998, ss. 157–183.

³⁵ Oprócz tu wymienionych poetyka westernowa rygoryzuje narrację m.in.: *Pułapki* (reż. Andrzej J. Piotrowski) czy *Godzin nadziei* (reż. Jan Rybkowski).

³⁶ Wypowiedź Z. Kałużyńskiego w dyskusji: *Szli na Zachód osadnicy* (por. przyp. 18).

gdzie las spalony,
wiatr zmęczony,
noc i front,
gdzie nie zebrany plon,
gdzie poczerniały głóg,
wstaje dzień.

Słońce przytuli nas do swych rąk.
I spójrz: ziemia aż ciężka od krwi,
znowu urodzi nam zboża łąn,
złoty kurz.
Przyjmą kobiety nas pod swój dach.
I spójrz: będą śmiać się przez łyż.
Znowu do tańca ktoś zagra nam.
Może już
za dzień, za dwa,
za noc, za trzy,
choć nie dziś.

Chleby upieką się w piecach nam.
I spójrz: tam gdzie tylko był dym,
kwiatem zablizni się wojny ślad,
barwą róż.
Dzieci urodzą się nowe nam.
I spójrz: będą śmiać się, że my
znów wspominamy ten podły czas,
porę burz.
Za dzień, za dwa,
za noc, za trzy,
choć nie dziś,
za noc, za dzień,
doczekasz się,
wstanie świt.

Reżyserom udało się uchwycić przestrzenie Okcydentu w momencie zawieszenia wszelkich znaczeń i wartości, tuż przed Wielką Zmianą: cywilizacyjną, kulturową, językową, ideologiczną. To moment liminalny, który dopiero otworzy narrację tej części świata (sensotwórczy tytuł *Nim wstanie dzień*). W niezniszczone przestrzenie miasta, na opustoszałe ulice, ponad którymi unoszą się arkusze kancelaryjnego papieru, w ciszę obcych murów wkraczają nieśmiało pierwsi ludzie: były więźniarki obozu koncentracyjnego i reprezentanci nowej władzy: milicjanci, wojskowi, cywile. Dzieli ich wszystko, łączy – świadomość konstytuowania się Nowego, które jednak każdy postrzega inaczej.

Ta wersja Okcydentu jest lustrem, w którym przeglądamy się różne postawy wobec rodzącego się porządku. Film ten jest ważny także z uwagi na krótką scenę we wnętrzu opuszczonego mieszczańskiego salonu, pełnego po bachelardowsku czytanej symboliki intymności: szaf i komód³⁷. Tu dochodzi do głosu unikatowa sugestia moralnej dwuznaczności sięgania po rekwizyty przynależne nieobecnym już niemieckim właścicielom. Ten etyczny dyskomfort wyrażony będzie w tożsamym czasie jedynie w prozie Worcella³⁸. Dla opisu doświadczenia „małych ojczyzn” metatekstowa „świadomość rzeczy” i reistyczny ogląd świata okazały się atrakcyjne dopiero w latach dziewięćdziesiątych (Chwin, Huelle)³⁹, ale gesty reifikacyjne dostrzeżemy też np. w *Płonącym motyłu* Srokowskiego. Warto pamiętać, że przedmioty codziennego użytku brawurowo zagrały w drugiej części serialu *Boża podszewka*.

Oryginalny sens nadaje przestrzeniom okcydentalnym projekcja Sylwestra Chęcińskiego zrealizowana na podstawie prozy Wilhelma Macha *Agnieszka córka Kolumba*. Lokacje *Agnieszki 46* wyprane są z tradycyjnie eksploatowanej egzotyki okcydentalnego świata, radykalizując swój sens „miejsc rozchwiania” – by odwołać się do metafory Stefana Chwina – wprawdzie młodszej o trzy dekady i odnoszonej do dyskursu literackiego, ale tu zaskakująco zasadnej⁴⁰. Chęciński, za pierwowzorem Macha, wykreował przestrzeń skrajnych emocji, buzujących namiętności, bezkompromisowej walki o wartości, starć między dobrem a złem, między Barbarią a kulturą, rozumem a sercem. Heterogeniczność pogranicza w tej wersji buduje nie obecność konkretnego etnosu (wspólnoty natywne), ale bardzo specyficzna grupa socjalno-kulturowa. To osadnicy wojskowi, podobnie jak w *Krzyżu walecznych* Kutza, kultywujący etos pionierstwa i pielęgnujący scalającą grupę legendę. Ci nie potrafią żyć poza rygiem wojskowej dyscypliny: mimo upływu czasu nie zrzucają wojskowych szyneli, nie porzucają myślenia szarżami. Trzymają się iluzji starego świata, bo to jedyna rzeczywistość, jaką znają. Obrastający tłuszczem pionierzy⁴¹, wspomagani wstecznictwem karmionej zabobonem prowincji, konfrontowani są z przedsiębiorczością młodej nauczycielki żyjącej ideami zapożyczonymi od Stanisławy Bozowskiej. W tej

³⁷ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, Pamiętnik Literacki, 1976, z. 1, ss. 232–243.

³⁸ H. Worcell, *Widzę stąd Sudety*, 1959; idem, *Parafianie*, Wrocław 1960; idem, *Najtrudniejszy język świata*, Katowice 1965.

³⁹ P. Czaplński, *Wniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

⁴⁰ S. Chwin, *Uroki wykorzenia. O narracji reistycznej, grach z losem i kilku innych pokusach*, rozm. przepr. W. Werochowski, Tytuł, 1996, nr 3, ss. 63–79.

⁴¹ Film został odczytany jako napaść na środowisko kombatanów. Na ten temat zob. L. Prorok, głos w dyskusji na VIII Zjeździe Pisarzy Ziemi Zachodnich i Północnych w Olsztynie – Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie, Archiwum Biskupie, H 309 I / 9 / 8 / 6, Stenogram VIII Zjazdu Pisarzy ZZiP, Olsztyn: 21–23 V 1965, k. 126.

projekcji polski Okcydent to świat prowincji przygarniającej rozmaitej maści wyrzutków i odmieńców, oferujący im ekstremalne doświadczenia. To świat marginesu i peryferii, niesamowity i magiczny, całkowicie nielogiczny dla przybysza z eksterioru. Na drugim biegunie sposobów konceptualizacji tematyki osadnictwa wojskowego osadzić należy radośnie uśmiechniętą narrację *Rzeczpospolitej Babskiej* (1969) w reżyserii Hieronima Przybyły.

Inna jest dramaturgia fabuły, jeśli w okcydentalnych przestrzeniach pojawiają się bohaterowie o afiliacjach natywnych (Ślązacy, Mazurzy, Warmiacy czy Kaszubi). Wtedy lokacje nabierają cech jeszcze radykalniej konfrontatywnych. O ile w wyżej przywołanych tytułach bohaterowie konfrontowali się przede wszystkim z czasem historycznym, z presją ideologii, z zaszłością własnej biografii, to w przestrzeniach definiowanych jako kulturowe, wyznaniowe, lingwistyczne i narodowościowe pogranicze, bohaterowie skazani są na trudny – niezadko dramatyczny – kontakt z Innym/Obcym. O niebotycznej skali tamtych napięć, o potwornej traumie kulturowych zderzeń, o awersji i braku empatii wobec inności opowiedziała nam dopiero *Róża* Smarzowskiego, wyrosła w innej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Wcześniejsze narracje lansowały wizje świata pozbawionego większych zmarszczek. Skazone grzechem poprawności politycznej, cenzurujące swój stosunek do okcydentalnego świata, by zaistnieć, musiały realizować akceptowalny przez ośrodki dyspozycyjne schemat.

Przykładem strategii kompromisu jest *Południk zero* w reżyserii Waldemara Podgórskiego na podstawie scenariusza Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Mazursko-warminską konotację znaczy plan zdjęciowy w Pasymiu (i olsztyńska prapremiera w 1971 r.)⁴² Film, choć wzorcowo realizuje dramaturgię westernu (konflikt bandy Szczygła i reprezentanta polskiego rządu – Bartkowiaka z suspensem finałowej strzelaniny), to zdecydowanie rozczarowuje w płaszczyźnie perswazji polskiego oblicza mazurskiego etnosu. Potwornie patetycznie zaprezentowano misję polonizacyjną Bartkowiaka, sztamkowo opowiedziano o „polskości zakłętej w modlitewnikach”, nie umknięto schematom na planie portretów środowiskowych mieszkańców fikcyjnego Rosłęka (hermetyczność wspólnoty mazurskiej). Przełamanie nieufności, a co za tym idzie, wywalczony z taką determinacją sojusz Mazurów i przybyszy okazuje się trudny, bo okupiony ceną najwyższą (śmierć Mazura – nowo wybranego przewodniczącego Rady Miasta). Tym samym stabilizacja realiów polskiego Okcydentu we wszystkich kulturowych i ideologicznych wymiarach wpisana zostaje w bliżej nieokreśloną perspektywę horyzontalną, nie jest zaś – i to ważne – kolorowym obrazkiem społeczno-kulturowej idylli.

⁴² W. Wierzewski, *Mazurska ballada o czasach pionierskich*, Tygodnik Kulturalny, 1971, nr 3, s. 12.

Newralgiczną „tematykę integracyjną” czyni przedmiotem rozważań także Jerzy Passendorfer, który w oparciu o głośną swojego czasu powieść Wojciecha Żukrowskiego nakręcił fabułę *Skąpani w ogniu* (1963). I tu także polski oficer (Tadeusz Mikulski) – wyposażony w czytelne rysy romantycznego bohatera – mimo szczerych intencji i równie szczerych uczuć (miłość jako panaceum na etniczno-kulturowe obcości Śląska) nie jest w stanie zapobiec uprzedzeniom grupowym. Małżeństwo Polaka i Ślązaczki nie dochodzi do skutku. Śląska ukochana (w roli Rutki Beata Tyszkiewicz) decyduje się opuścić coraz bardziej obce – bo zdominowane przez obcych wprowadzających obcy ład kulturowy – przestrzenie małej ojczyzny⁴³. Przyczyny klęski obojga leżą po stronie zewnętrznych ośrodków dyspozycyjnych (zwierzchnicy Sowińskiego w armii) i odśrodkowych wyroków grupy wspólnotowej (śląskiej i polskiej). Obie nie akceptują emancypacyjnego gestu wystąpienia poza grupę, a kontestatorów skazują na ostracyzm. „Inne” jest u Passendorfera (Żukrowskiego) i jednostkowe, i relacyjne. Tekstualizacja własnej tożsamości w dialogu z Innym, próba przekształcenia tego co nieznanne w oswojone i akceptowane – kończy się niepowodzeniem. Potwierdza to performatywny kontekst wypowiedzeń bohaterów, wprzód tak stanowczo deklarujących związki Ślązaków z polskością. W rzeczywistości bowiem śląska wybranka polskiego kapitana jest zaledwie „prawie taka sama”, a to znaczy – nieprzekraczalnie inna. Tematyzacja małżeństw interetnicznych jest trwale obecnym elementem narracji filmowych, ale także literackich, o czym już w 1948 r. zaświadczył Eugeniusz Pauksza *Trudem ziemi nowej*.

Oryginalną alternację sensów wpisanych w okcydentalne przestrzenie przynosi *Grzech Antoniego Grudy* (1975), z Franciszkiem Pieczką w roli tytułowej, na motywach prozy Henryka Worcella. Wartość tej propozycji intelektualno-estetycznej widzieć należy m.in. w sposobie rozpoznania zestawu problemów określanych w dyskursie publicznym „problematyką niemiecką”. Ten niezwykle neurotyczny obszar problemowy wpisany został w rustykalną odśloną pejzaży sudeckich lata 1945 r. Jerzemu Sztwiertni i Markowi Koterskiemu udało się odtworzyć sensualistyczny klimat prozatorskiego pierwowzoru. Jest na poły mistyczny charakter przestrzeni: wraz z wymiennością dalekich i bliskich planów (także w odmianie wertykalnej) metaforyzujących doświadczenie izolacji i odcięcia od świata. Jest świetnie podpatrzona u Worcella figura ciszy, spacializująca oczekiwanie i bliżej nieokreślony niepokój. Od-

⁴³ Na zasadzie kontekstu warto wspomnieć, że implikowane różnorodnie, za każdym razem bardzo trudne deklaracje tożsamościowe, rozpisze w tożsamym czasie za Leonem Kruczkowskim Aleksander Ford w *Pierwszym dniu wolności* (1964). Wszak portretowane scenerie terenów Rzeszy, wyrokami Jałty staną się Ziemiami Odzyskanymi, a ambiwalencje identyfikacyjne ludzi pogranicza staną się istotnym elementem tożsamości tych przestrzeni kulturowych.

cięte od wsi limesem wzniesień gospodarstwo – niczym Mrquezwoskie Macondo – jest mikrokosmosem, dla którego świat położonej poniżej wsi (wraz z kontekstem społecznym, ideologicznym, narodowościowym) jest tylko dalekim i nie najważniejszym planem. Grudowie obdarzyli swoje gospodarstwo uczuciem, wymarzyli je i pokochali, otoczyli opieką ponad siły i ponieśli klęskę. Przebrali z własnymi oczekiwaniami, z biologią i ze światem zewnętrznym, który nie pozwolił im pozostać wobec siebie obojętnym. W sensie antropologicznym film jest ważny ze względu na próbę odtworzenia tajemnicy pierwszych, intymnych zetknięć polskiego bohatera z niezrozumiałym kodem kulturowym sudeckiej wsi (z obcą fakturą przedmiotów codziennego użytku, z nieczytelnym ich przeznaczeniem, z dziwnym brzmieniem nazw etc). Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że reżyserzy – inaczej niż Worcell w *Najtrudniejszym języku świata* – świadomie złagodzili intensywność emocji wpisanych w kontakt polskich osadników z niemiecką obcością, nie podjęli się zonglowania etnostereotypami, inteligentnie umknęli ortodoksji dyskursu nacjonalistycznego. Reżyserzy mistrzowsko pokazali dramaturgię wypracowania „słownika inności” i pracę myślową bohatera nad znaczeniem stereotypów, zamkniętą lejtmotywem retorycznego pytania: „Jacy oni są?”. Produkowany przez narratorkę dyskurs wobec inności był ułomnym konsensusem między presją narodowych uprzedzeń a autopsją zetknięcia z Innym. W *Grzechu Antoniego Grudy* Niemcy pozostają niezdefiniowaną tajemnicą, warunkowaną ograniczeniami nacjonalistycznych projekcji polskiej wyobraźni i polskich kompleksów.

Sensy azylanckie przestrzeni okcydentalnych – zwykle tylko iluzorycznie chroniące przed okrucieństwem historii i polityki – konotują także narracje *Tarpanów* Kazimierza Kutza (1961), *Bezkresnych łąk* Wojciecha Solarza (1977), *Azylu* Romana Załuskiego (1978) opartego na mazurskiej powieści Jerzego Putramenta *Puszcza*.

Narracje Początku – kumulujące nieograniczony potencjał fabuły, pozwalające oryginalnie rozpisywać wybory bohaterów, eksploatujące sztafaze egzotyki i inności – zawłaszczyły wyobraźnię literatów i filmowców. Znacznie trudniej było realizować pomysły narracyjne wpisane w chronologię odsuniętą od cezury Wielkiego Otwarcia. Zamknął się czas egzotyki, tymczasowości i karnawału; nadszedł nieświęteczny i nieheroiczny czas codziennego wysiłku i horyzontalnych przedsięwzięć. Pułapką tych narracji był patos, mentorstwo i nudny dydaktyzm. Za przykład niech służy *Album polski* (1970) Jana Rybkowskiego. Co ciekawe, dydaktyczno-mentorska narracja filmu przez dysponentów treści kultury została oceniona aprobatywnie: widziano w niej nośnik ideologiczny. Dyrektor Zespołu Programu i Upowszechniania Filmów Jan Zbigniew Pastuszko w piśmie z 24 lutego 1970 r. tak promował film: „Młodzież szkolna i akademicka, organizacje młodzieżowe, orga-

nizacji partyjne i związkowe, pedagodzy i wychowawcy mogą wykorzystać tę pozycję na godziny wychowania obywatelskiego, na dyskusje z aktywem, na spotkania z ludźmi ze swego środowiska, którzy podobnie jak bohaterowie filmu wyzwalali ZZiP i dziś na nich żyją i pracują”⁴⁴.

Tytuł filmu miał sugerować kalejdoskopową reprezentatywność portretowanych losów: zdjęcie czołgu jest pretekstem do rozwikłania tajemnicy losów antenatów. Narracja zgrzeszyła jednak „nadprodukcją” wątków i motywów tradycyjnie związanych z historią rodzącego się na oczach bohaterów świata. Struktura przekazu: binarność planów czasowych (wojna i czasy powojenne), dualność kreacji bohaterów (wczorajsi kochankowie – Piotr i Maria oraz para współczesna – Anna i Tomek)⁴⁵, akcentować ma awans cywilizacyjno-kulturowy obszarów okcydentalnych. Na uwagę zasługuje starannie przemyślana geografia dzieła filmowego (Pomorze Zachodnie, Mazury, Dolny Śląsk, Opolszczyzna). Z każdym z tych obszarów wiąże się najbardziej stypizowane fakty. Pomorze konotuje bitwę o Wał Pomorski (paradygmat ofiary krwi jako element sakralizacji zdobywanych przestrzeni)⁴⁶; Mazury – ewokują doświadczenie pracy polskich robotników przymusowych u „gburowatych bauerów”; Dolny Śląsk otwiera perspektywę kulturalno-akademicką (odgruzowywanie Uniwersytetu Wrocławskiego) oraz symbolizuje uprzemysłowienie państwa polskiego (kombinat miedziowy w Lubinie). Na tę perswazję publicystyczną, na „poetykę gazety” – jak mówi krytyk – składa się ponadto obecność szeregu faktów historycznych. „Rybkowski oparł film na poetyce gazety. Dlatego przejawia on istotne braki w obrazowaniu, a jego dramaturgia kuleje, przeważa typowość zdarzeń, totalna reprezentatywność przedstawionego świata. Brakuje w nim pochylenia się nad bohaterami jako indywidualnymi ludźmi. Ojciec Tomka to udręczony więzień obozu koncentracyjnego, ale także bohater wojenny; Maria, matka Anny, porzuca drogę naukową i zostaje żoną kolejarza oraz nauczycielką-siłaczką; wśród gruzów Wrocławia dwaj uczeni: polski i niemiecki, rozmawiają o barbarzyństwie; watażka „Sęp” niszczy i morduje, by uniemożliwić referendum – rysunek tej postaci do żywego przypomina wrogów ludu z plakatów socrealistycznych; chłop Perkuć oczywiście pochodzi z dawnych wschodnich ziem polskich (jak wielu plebejuszy z filmów z lat 60. i 70. i pracuje na polu zgodnie z ikonografią rustykalną). Dialogi w sekwencjach współczesnych między ludźmi starszego pokolenia i młodszego są aż do bólu wiecowe – właściwie można odnieść wra-

⁴⁴ AAN, KC PZPR, 655/5, Wydział Kultury.

⁴⁵ Barbara Brylska gra tu dwie role: matki i córki.

⁴⁶ Najpełniejszym utrwaleniem liminalnego charakteru bitwy o Kołobrzeg jest fabuła epopei batalistycznej Czesława i Ewy Petelskich *Jarzębina czerwona* (1970).

zenie, że w Polsce z przełomu lat 60. i 70. nikt nie przeżywał niczego, nie myślał o niczym poza kwestiami społecznymi”⁴⁷.

W filmie fabularnym więcej szczęścia niż warmińskie krajobrazy miały przestrzenie mazurskie, kuszące realizatorów bogactwem natury. Genialnie wykorzystał atuty tych krajobrazów Roman Polański w *Nożu w wodzie*⁴⁸. Udało mu się zaprezentować przestrzeń wolną od piętna historii i naturę, która jest tłem dla rozgrywki psychologicznej. Nieco podobnych znaczeń poszukiwać będzie w surowych przestrzeniach Północy Jerzy Skolimowski. Figura ciszy generująca u Polańskiego w latach sześćdziesiątych spokojną (choć momentami nieprzewidywalną) czasoprzestrzeń *loci amoeni*, we współczesnej projekcji konotuje zagrożenie i strach – fundamenty ontologiczne *loci horridi* (*Essential killing*)⁴⁹. O ile te dwie projekcje wykluczały zainteresowanie dla realiów świata społecznego, to z nim właśnie próbuje się zmierzyć *Dancing w kwaterze Hitlera* w reżyserii Jana Batorego na podstawie prozy Andrzeja Brychta. Film, gotowy już w 1968 r., w kwestii zasadniczej podejmujący namysł nad kondycją polskiej prowincji i konsumeryzmem młodzieży, przez mazurską lokację akcji dotykał także neurotycznych relacji polsko-niemieckich. Te niuanse (zastrzeżenia budziło obsadzenie w roli Niemca przystojnego Andrzeja Łapickiego)⁵⁰ skazały produkcję na niemal trzyletnie oczekiwanie na premierę.

Nieśmiertelne w filmie kinowym i w serialu telewizyjnym były narracje zorientowane na eksploatację wątków sensacyjnych i kreację „metaprzestrzeni przygody”, by posłużyć się metaforą Kolbuszewskiego. Taki charakter miały nie tylko ekranizacje prozy Nienackiego⁵¹, ale i serial telewizyjny dla młodzieży *Wakacje* (1977) w reżyserii Anette Olsen na podstawie powieści Jerzego Putramenta pod tym samym tytułem. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych atuty krajoznawczo-rekreacyjne północnego pogranicza rozpisywać będzie m.in. płodny literacko Aleksander Minkowski jako autor *Wyspy Szatana* i kulto-

⁴⁷ S. Bobowski, *Wielka mistyfikacja. Ziemie Odzyskane w kinematografii PRL-u*, Pamięć i Przyszłość, 2008, nr 1, s. 48.

⁴⁸ *Nóż w wodzie* Polańskiego uznano za najlepszy film roku 1962 i uhonorowano nagrodą „Kuriera”. Wręczenie nagród odbyło się na zamku w Lidzbarku Warmińskim. Nagrodę w imieniu nieobecnego Polańskiego odebrał Jerzy Skolimowski – (N), *Wręczenie nagród aktorom na zamku w Lidzbarku*, SnWiM, 1963, nr 15, s. 3.

⁴⁹ Film uhonorowany został Nagrodą Specjalną Jury, a Vincent Gallo otrzymał nagrodę dla najlepszego aktora na 67. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji.

⁵⁰ A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001, s. 57.

⁵¹ Na ten temat powstała praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Teresy Brzeskiej-Smerek, obroniona w Zakładzie Filologii Polskiej WSP w Olsztynie. Zob. H. Kaźmierska, *Adaptacja filmowa „Wyspy złoczyńców” Zbigniewa Nienackiego*, Biblioteka Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Rkps, 647.

Proza Nienackiego doczekała się sześciu ekranizacji, w tym cztery dotyczyły serii *Pana Samochodzika* (*Pan Samochodzik i niesamowity dwór*; *Pan Samochodzik i praskie tajemnice*; *Pan Samochodzik i latające maszyny*; *Pan Samochodzik i templariusze*). Ponadto zrealizowano film *Akcja Brutus* w reżyserii Jerzego Passendorffera według powieści *Worek Judaszów* oraz *Wyspę złoczyńców*.

wej, zekranizowanej dla potrzeb telewizji powieści *Szaleństwa Majki Skowron*)⁵². Ta ostatnia czytana jest dziś nie tylko jako zapis buntu nastolatki w harmonijnym świecie mazurskiej przyrody, ale także jako alegoryczny obraz rebelii, której młodzież epoki Gierka nie zrealizowała⁵³.

Z kronikarskiego obowiązku⁵⁴ należy wspomnieć, że w Mikołajkach realizował *Zaduszki* Tadeusz Konwicki; we wnętrzach lidzbarskiego zamku Ewa i Czesław Petelscy realizowali film *Kopernik*, uświetniając obchody pięćsetnej rocznicy urodzin astronoma⁵⁵. W mazurskich sceneriach rozgrywały się niektóre sceny naiwnej komedii *Kochajcie syrenki* i megaprodukcji – *Stawka większa niż życie*. Bilans to niezbyt imponujący. W 1971 r. Tomasz Śrutkowski wciąż czekał na „filmowców, którzy zerwą z przyjętym stereotypem (plebiscyt, folklor, plener) i potrafią przedrzeć się przez narosłe schematy i legendy”⁵⁶. Materiał był. Sam tylko Henryk Panas sprzedał prawa do ekranizacji dziesięciu swoich powieści, z których część miała konkretne, miejscowe lokacje⁵⁷. Umiarkowanym sukcesem była ekranizacja jego powieści *Na krawędzi nocy* w reżyserii Jerzego Obłamskiego (1985).

W 1996 r. Magdalena i Piotr Łazarkiewiczowie zrealizowali film *Odjazd*, którego akcja dzieje się na Mazurach, począwszy od 1933 r. do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Realizatorom udało się pokazać ziemię pogranicza i ludzi pogranicza: rozdartych, skazanych na permanentny wybór, wykluczonych (świetna podwójna rola Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej). To świat heterogeniczny, skomplikowany, targany namiętnościami, nielogiczny dla oglądającego go z zewnątrz. Pogranicze w *Odjeździe* jest kategorią translacyjną i mediacyjną, jest skomplikowaną strukturą palimpsestyczną, kryjącą swe tajemnice i niechętnie otwierającą się na obcych. Ale to również panorama dziejów: polityki państwa polskiego wobec wspólnot mniejszościowych, upiorów etnicznych uprzedzeń i demonów ludzkiej pamięci. Łazarkiewiczowie pokazali świat, który się kończy wraz z biografiami ostatnich świadków Wielkiej Zmiany. Do momentu samego przełomu wrócił Smarzewski w *Róży*⁵⁸, tworząc kolejną Narrację Po-

⁵² A. Minkowski, *Wyspa Szatana*, Olsztyn 1988; idem, *Szaleństwa Majki Skowron*. Telewizyjny serial wyreżyserował w 1974 r. Stanisław Jędryka

⁵³ *Majka Skowron, Uma Turman, Marlon Brando*, z Zuzanną Janin rozm. przepr. Jakub Wiewiórski, *Gazeta Wyborcza*, 2010 z 16 IX.

⁵⁴ Pełną listę tytułów filmowych związanych (merytorycznie lub plenerowo) z Warmią i Mazurami przedstawia T. Śrutkowski, *Muzeum Hansa Klossa w Katowicach*, *Kalendarz Olsztyna 2010*, pod red. T. Śrutkowskiego, Olsztyn 2010, ss. 190–193.

⁵⁵ Prapremiera filmu odbyła się w Olsztynie w kinie „Polonia”.

⁵⁶ T. Śrutkowski, *Warmia i Mazury filmowcom nieznanne*, s. 2.

⁵⁷ *Pozostać wiernym autorowi*, z H. Panasem rozm. przepr. K. Lenkiewicz, *Warmia i Mazury*, 1979, nr 9, s. 28.

⁵⁸ Na 36. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni film Smarzewskiego uhonorowany został Nagrodą Dziennikarzy.

czątku. To projekcja prowokacyjna intelektualnie, brutalna w warstwie estetyki, szokująca emocjonalnie. Już Cywińskiej nie przychodziło do głowy sięganie po akcesoria westernu i budowanie przestrzeni przygody. W *Bożej podszewce* adoptowany przez kresowych egzulantów Śląsk był eremem, a pojałtańska egzystencja – traumatycznym zesłaniem. W odsłonie Smarzowskiego – maksymalnie ekstremalnego w eksploatacji (pozornie dobrze utrwalonych w historii kina) motywów kulturowych zetknięć na pojałtańskim pograniczu – czas Wielkiej Zmiany konkluduje narodzinami przestrzeni czytanej jako *inferno*. To projekcja skrajnie konfrontatywna wobec dyskursu otwarcia lat poprzednich. Tak nie pokazywał Mazur nikt przed reżyserem *Domu złego*.

Pojałtańskie losy terenów przyłączonych do Polski w wyniku decyzji Jałty i Poczdamu znarratywizowane w beletrystyce i literaturze faktu lat powojennych budzą współcześnie coraz większą uwagę badaczy, którzy za pomocą nowych narzędzi literaturoznawczego opisu próbują odkryć w niej nowe znaczenia. Można mniemać, że wkrótce analogiczne zainteresowania obejmą narracje filmowe. Potrzeba rozpoznania i zachowania spuścizny filmowej obejmującej profesjonalną twórczość dokumentalną i fabularną (oraz rejestracje amatorskie) związaną z przestrzenią Ziemi Zachodnich i Północnych jest pilna i z pewnością konkludować będzie ważnymi wnioskami.

Joanna Szydłowska, *Von Kutz bis Smarzowski Spielfilme als Wissensmedium über die vormals deutschen westlichen und nördlichen Landesteile Polens*

Zusammenfassung:

Der Artikel analysiert das Vorkommen der Thematik der vormals deutschen westlichen und nördlichen Landesteile Polens im polnischen Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg. Fragen werden wir nach der zahlenmäßigen Repräsentation, nach der Art der Konzeptionalisierung dieser Problematik sowie nach den gewählten ästhetischen Lösungen. Das Ziel wird sein, nach der Korrespondenz zwischen der belletristischen und der Film-Narration im Bereich des Aufbaus von Vorstellungen der Polen über die im Rahmen der Entscheidungen von Jałta und Potsdam an Polen angeschlossenen Landesteile zu suchen.

Übersetzt von Christiane Schultheiss

Joanna Szydłowska, *From Kutz to Smarzowski. Feature film understood as means of knowledge about the Recovered Territories*

Summary

The article analyses the presence of the subject of Western and Northern Lands in Polish feature films after Second World War. The quantitative presentation, conceptual issues and accepted aesthetic solutions are examined. The aim of the article is to seek a connection between novels and film narration as pertaining to the constructing of the imagination of Poles in the area incorporated after Jałta and Poczdam.

Translated by Mateusz J. Fafiński