

Tadeusz Miczka

Powstanie warszawskie - temat "arcypolski" w epizodach filmowych

Postscriptum nr 2(50), 18-45

2005

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.

ROZPRAWY

Tadeusz Miczka

Powstanie warszawskie — temat „arcypolski” w epizodach filmowych

Podobnie jak wcześniejsze zrywy narodowe powstanie warszawskie jest nie tylko symbolem bohaterskiej walki Polaków o niepodległość, ale jest przede wszystkim tematem i problemem „arcypolskim”, ponieważ dotyka samej istoty polskości. Jest również idiomem polskości i kluczem do niej. Wzbudza ogromne emocje, ujawnia narodowe kompleksy, staje się tematem najostrzejszych sporów politycznych i często wykorzystywaną przez władze polityczne okazją do manipulowania historią. Zamiast rzetelnej interpretacji Polacy dokonują jego nadinterpretacji, mistyfikacji i mitologizacji. Wy-daje się więc, że jest ono *cinématographique*, jest wielkim tematem dla naj-popularniejszej sztuki XX wieku.

Historia zawsze interesowała filmowców, o czym świadczą już pierwsze kroniki oraz filmiki dokumentalne i fabularne z końca XIX wieku, ale tzw. kino historyczne opierało się jednak zawsze na fikcjonalizacji i dlatego teoretycy X muzy nazywali je kinem kostiumowym, które cechowała mniejsza lub większa świadomość historyczna. Trafnie scharakteryzował je Stefan Kieniewicz, uczestnik powstania warszawskiego, autor dzieła *Historyk a świadomość narodowa* (1982), pisząc: „Prawdziwy i wartościowy film historyczny to [...] przede wszystkim film o jakimś ważkim problemie przeszłości, pokazany w uwarunkowaniach i okolicznościach historycznych, ale pokazany tak, aby mógł stać się polem refleksji, odpowiadał jakimś współczesnym niepokojom czy tylko rozmyślaniom”¹. Poza tym kino

¹ *Film i historia*. Rozmowa L. Bajera z prof. dr. Stefanem Kieniewiczem, „Kino” 1978, nr 4, s. 27.

historyczne cieszyło się zawsze dużym zainteresowaniem polskich widzów wrażliwych na problematykę swojej odmienności narodowej z powodu wieloletniej walki, najpierw o niepodległość, a potem o suwerenność państwa, ale byli to widzowie, których świadomość narodową ukształtowała literatura swobodnie tworząca stereotypy historyczne.

Jednak chociaż w czterdziestolecu powojennym co dziewiąty film dotyczył II wojny światowej, powstanie warszawskie nie stało się znaczącym tematem filmowym.² Zdecydował o tym przede wszystkim splot politycznych okoliczności. Szybko stało się bowiem mitem, który odegrał istotną rolę w „grze” politycznej, jaką prowadziła władza z obywatelami państwa, a więc stało się mitem zniekształcającym, a nawet wypierającym historię. Mitem groźnym — jak dowodzi Leszek Kołakowski — „przez swoją dążność do ekspansji nieograniczonej”³. Jego zdaniem, „mit może rozrastać się jak tkanka nowotworowa, może zmierzać do zastąpienia wiedzy pozytywnej, prawa, mo-że próbować zagarniać przemocą wszystkie prawie obszary kultury, może obrastać despotyzmem, terrorem, kłamstwem, [...] mitologia [...] może być społecznie płodna tylko wtedy, kiedy jest nieustannie podejrzana, stale otoczona czujnością, która udaremnia jej naturalną skłonność do przekształcania się w środek narkotyczny”⁴. Najgroźniejszy jest mit wówczas, gdy wykorzystuje się go do działania w złej wierze, a przecież tak właśnie traktowali mit powstania warszawskiego rządzący krajem komuniści, odwołując się do wypróbowanych przez dyktatorów i systemy autorytarne sposobów „oswajania” historii oraz wypracowując strategię mistyfikowania historii, bez skrupułów wykorzystywane do indoktrynowania społeczeństw i uprawiania prymitywnej propagandy ideologicznej. Nieliczne filmy o powstaniu, które zrealizowano w Polsce w latach 1945-1989, świadczą jednak o tym, że reżyserzy nie tylko zakłamywali historię, ale próbowali wyrwać to wyjątkowe w naszych dziejach zdarzenie z zaklętego kręgu polityki.

„Walka” o filmowy portret powstania zaczęła się już w czasie jego trwania. Dokładnie ilustruje ją porównanie materiałów nakręconych przez twórców reprezentujących przeciwne orientacje ideologiczne, tych, którzy brali w nim udział i tych, którzy przybyli do Polski z wojskami sowieckimi. W walczącej Warszawie filmowcy utrwalili na taśmie najważniejsze wyda-

² S. Kuszewski: *Obraz wojny w polskim filmie*. „Kino” 1985, nr 5, s. 1-4. Autor, który był dyspocyjnym krytykiem, w ogóle nie wspomina w swojej analizie tego bogatego materiału o powstaniu warszawskim.

³ L. Kołakowski: *Obecność mitu*. Paris 1974, s. 103.

⁴ Tamże, s. 103-104.

zenia, przygotowując się do tej pracy już trzy lata przed wybuchem powstania. Z kolei reżyserzy i operatorzy Czołówki Filmowej Wojska Polskiego, która działała od 1941 roku w Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich przy 1 Dywizji Piechoty im. T. Kościuszki, obserwowali powstanie wraz z Rosjanami z odległości kilkunastu kilometrów i lekkomyślnie oraz rozmyślnie nie utrwalili rozgrywających się na ich oczach przełomowych dla Polski zdarzeń. Władysław Forbert szczerze pisał o tym w swoich wspomnieniach: „Oto Praga, prawobrzeżna dzielnica Warszawy, sierpień, 1944 rok. Całe przedmieście dzień i noc pod ostrzałem hitlerowskim, a jednak żyję. Działa Krajowa Rada Narodowa. Ludzie usiłują egzystować i nawet coś robić. W dzikiej nie-ustannej ulewie pocisków. Postanowiłem nakręcić reportaż. Parę dni poluję z kamerą. Wszystkie pociski rozrywają się nie tam, gdzie mi właśnie potrzeba. Nie było rady. Proszę kolegów saperów. O bładym świcie zakładają mi ładunki z trotylu w paru wybranych punktach ulicy Targowej. Ustawiam się. Kręcę. Wreszcie właściwy efekt. Przyznać muszę szczerze — wtedy nie zastanawiałem się nad problemami inscenizacji w dokumencie”⁵. Dzisiaj wiadomo również, że informacja o wyzwoleniu Warszawy dotarła do filmowców z Czołówki z radia moskiewskiego z opóźnieniem i dopiero na drugi dzień zarejestrowali oni na taśmie ruiny i zgliszcza miasta, po których przechadzali się członkowie PKWN, z Bolesławem Bierutem na czele. „Chcieliśmy zanotować wszystko, co można. Nie zdawaliśmy sobie jednak sprawy z tego, że robimy zdjęcia, których nie da się już nigdy powtórzyć...”⁶

Dużo wiemy także dzisiaj o mobilizacji i dorobku filmowców-powstańców.⁷ Zygmunt Ziółek, jeden z nich, tak wspomina początek tej pracy: „W la-tach 1941 i 1942 gen. »Grot« i Komenda Główna ZWZ-AK opracowali plany powstania powszechnego w »Bazie« [tzn. na terenie Generalnej Guberni]. W ramach tych planów powstańczych Biuro Informacji i Propagandy (BIP) Komendy Głównej ZWZ-AK powołało do życia Wydział Mobilizacyjny Propagandy o kryptonimie »Rój« z zadaniem przygotowania ludzi i środków technicznych w warunkach konspiracji, ale do działania podczas powstania powszechnego i w fazie popowstańczej, czyli OSZ (Odtwarzanie Sił Zbrojnych...). [...] W »Roju« istniały oddzielne refera-

⁵ W. Forbert: *My, „wojsko kinematograficzne”*. „Ekran” 1960, nr 27.

⁶ *Warszawa wolna. Wspomnienia Władysława Forberta i Stanisława Wohla*. „Ekran” 1960, nr 3. Zob. również J. Urbaniak: *Kronika filmowa 1 Korpusu Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR*. „Studia Filmoznawcze”, t. VIII: *Dzieło filmowe — teoria i praktyka*. Pod red. J. Trzynadłowskiego. Wrocław 1989, s. 333-350.

⁷ Zob. przede wszystkim S. Ozimek: *Film polski w wojennej potrzebie*. Warszawa 1974, s. 171-189 oraz tegoż: *Kamery na barykadach*. „Kino” 1969, nr 5.

ty: filmowy i fotograficzny. Filmowym kierował od lata 1942 roku »Wiktor« — Antoni Bohdziewicz, a fotograficznym »Kozłowski« — Wacław Żdzarski. [...] Atelier filmowe »Falanga« przy ulicy Leszczyńskiego było jeszcze w okresie konspiracji wytypowane przez »Rój« do wykorzystania przez AK [...]. W dniu 1 sierpnia 1944 natychmiast po uzyskaniu wiadomości o godzinie »W« — obsadziłem drużyną »Chwatów« pod dowództwem »Miecia«, Mieczysława Całki, »Falangę«. Osłona »Chwatów« trwała aż do końca pracy laboratorium”⁸. W pierwszym dniu powstania ekipa filmowa spotykała się w dwóch miejscach, w Pałacu Staszica i na ulicy Szpitalnej, a następnego dnia operatorzy Andrzej Ancuta i Jerzy Zarzycki filmowali walki uliczne w okolicach placu Napoleona i ulicy Świętokrzyskiej. Już 13 sierpnia w dużym kinie „Palladium” przy ulicy Złotej (dwa tysiące widzów), odbył się dla prasy i władz powstańczych pierwszy pokaz kroniki *Warszawa Walczy nr 1*, a dwa dni później nastąpiła tam jej pierwsza publiczna prezentacja. Dziesięć dni później odbyła się premiera kroniki *Warszawa Walczy nr 2*, zawierającej m.in. zdjęcia ukazujące całodzienny szturm na ufortyfikowany budynek PAST-y (Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej) i jego zdobycie. W tym samym dniu operatorzy zarejestrowali zajęcie przez powstańców Komendy Policji i kościoła Św. Krzyża na Krakowskim Przedmieściu, a zdjęcia z tej akcji stanowiły fragment późniejszej kroniki *Warszawa Walczy nr 3*. W ostatnich dniach sierpnia operator Stefan Bagiński dotarł na Stare Miasto, realizując zdjęcia, które powstańcy zobaczyli 2 i 3 września, na ostatnich pokazach w kinie „Palladium”. 4 września Niemcy zbombardowali Elektrownię, co uniemożliwiło przeprowadzanie kolejnych seansów filmowych. 25 września operator Roman Banach przedostał się kanałami z Mokotowa do Śródmieścia, a pluton „Chwatów” zaczął ukrywać materiały kronik powstańczych.

Czasami kroniki były zmontowane z inscenizowanych sekwencji walk (np. w kościele Św. Krzyża i Komendzie Policji), najczęściej jednak wstrząsały „nagą prawdą” faktów, ukazując barbarzyństwo Niemców prowadzących dzieci i kobiety jako „żywe tarcze” przed czołgami, co sfilmował z ukrycia Henryk Vlassak, który dysponował kamerą z teleobiektywem. „Fałszywe byłoby jednak przeświadczenie — zauważa Stanisław Ozimek — że reportaże z akcji zbrojnych stanowiły główny temat powstańczych kronik. Były to materiały raczej wyjątkowe, wynik zbiegu sprzyjających okoliczności [...]. Powszednim materiałem [...] była nie tyle pierwsza linia obrony, co zaplecze. Miasto trwające w desperackim uporze i jego mieszkań-

⁸ Z. Ziółek: *Kamery na powstańczych barykadach*. „Kino” 1969, nr 11, s. 22-23.

⁹ S. Ozimek: *Film polski w wojennej potrzebie*. Warszawa 1974, s. 176.

cy, dla których zabrakło broni”⁹. Rzeczywiście, wstrząsające wrażenie na widzach wywołują sceny przedstawiające płonące domy, ojca trzymającego na rękach zwłoki swojego synka i śpiewającego z rozpaczą, zarzyniecie szkap w rzeźni i dzielenie mięsa dla głodujących mieszkańców miasta, mielenie przez kobiety tro-tylu w maszynkach do mięsa, ślub powstańcy, walki toczone w głównej nawie kościoła, schorowaną popularną pisarkę Marię Rodziewiczównę siedzącą na łóżku stojącym na gruzach domu. Nie wiadomo jednak dokładnie, ile nakręcono wówczas materiału filmowego. Po kapitulacji powstania, 2 października 1944 roku, Wydział Propagandy BIP KG AK w sprawozdaniu przesłanym do Londynu informował o 30 000 metrów taśmy, ale uwzględniano w tych obliczeniach również tzw. wewnętrzną dokumentację powstania, czyli obrazy przedstawiające instytucje powstańcze, sztaby i tworzenie dokumentów, realizowaną na taśmie 16 mm przez ekipę kierowaną przez Jerzego Ronarda-Bujańskiego (ps. „Zwornik”). Zmontowano cztery zestawy kronik (każ-da miała długość od 300 do 350 metrów), ale w „Palladium” wyświetlono tylko trzy. Ich kopie zostały zniszczone w czasie bombardowania miasta w połowie września 1944 roku. Znaczną część materiałów nakręconych w czasie powstania udało się wywieźć do USA i zostały wykorzystane po wojnie przez Wincentego Bejtmana do montażu pełnometrażowego filmu dokumentalnego *Last Days of Warsaw* (Nowy Jork, brak daty real.) oraz realizatorów amerykańskich. Obecnie w polskich archiwach znajduje się około 6600 metrów taśm kronik powstańczych.

W latach 1945-1948 cenzura prewencyjna mocno ingerowała w sprawę „arcypolskie”. Nieliczne filmy fabularne, które powstały wówczas w wytwórni „Film Polski”, poddano ogromnej presji ideologicznej, zmuszając twórców do kilkudziesięciu zmian w scenariuszach, scenopisach i montażu (ostatnie wersje na ogół zupełnie nie były podobne do pierwowzorów). W kinie historycznym najwięcej było fałszu, przemilczeń i niedomówień¹⁰, a wszystkie filmy fabularne „uznano ostatecznie za pomyłkę całego systemu, która mogła się zdarzyć tylko w wyniku zaniedbania pracy partyjnej wśród realizatorów oraz braków więzi ideowych, spajających twórców z kierownictwem kinematografii z jednej strony i klasą robotniczą — z drugiej”¹¹.

¹⁰ Szeroko pisze o tym m.in. Tadeusz Łepkowski w artykule: *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*. „Kino” 1981, nr 9, s. 17-19.

¹¹ A. Madej: *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*. Bielsko-Biała 2002, s. 153.

Bardzo „złym filmem” były *Zakazane piosenki* (1946) Leonarda Buczkowskiego, w zamyśle „reportaż muzyczny” z życia okupowanej stolicy, oparty na piosenkach, najczęściej anonimowych (część z nich powstała z inspiracji Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK, o czym ani w czołówce, ani w samym filmie nie wspomniano¹²), wzorowanych na dawnych dziadowskich balladach, podwórzowym folklorze i antyniemieckiej satyrze. Jedną tylko sekwencję poświęcili realizatorzy powstaniu. Otwierała ją spadająca kartka z kalendarza, a motywem przewodnim był obraz zegara z pozytywką odgrywającą melodię *Warszawiarki*, na którym coraz szybciej przesuwwały się wskazówki, aż w końcu w czasie nalotów czasomierz rozbijał się o gruzy płonącego domu. Ta kilkunastominutowa sekwencja (projekcja filmu trwa 85 minut) była najbardziej dramatyczna i ekspresyjna: dźwięk trąbki towarzyszył scenie przedstawiającej dymy unoszące się nad Warszawą; na ekranie pojawiała się seria krótkich epizodów ukazujących m.in. chłopców z karabinami biegnących ulicami, działa niemieckie wyrzucające pociski w stronę miasta, dywanowe naloty na dzielnice mieszkalne, płonący czołg, walące się ściany domów, bombę wpadającą do wnętrza budynku, łączniczki i sanitariuszki wykonujące swoje zadania, powstańców odpoczywających w jakimś domu i śpiewających *Serce w plecaku*, spadający samolot, ludzi chroniących się w piwnicach przed gradem pocisków. Scena końcowa tej sekwencji przedstawiała długi orszak zmęczonych i wygłodzonych mieszkańców Warszawy wyprowadzanych przez Niemców z miasta oraz długa panorama płonącej stolicy.

Komuniści zarzucali autorom scenariusza, że nie wyeksponowali udziału w powstaniu Armii Ludowej oraz Armii Czerwonej w wyzwaniu Warszawy i zażądali dokonania zmian. Z kolei powstańcy byli na ogół oburzeni brakiem informacji o AK, o wykorzystywaniu kanałów w taktyce prowadzenia walki z wrogiem i brakiem piosenek powstańczych (w rodzaju *Hej, chłopcy, bagnet na broń!*) oraz zafałszowaniem całego kontekstu politycznego przedstawianych zdarzeń. Niewątpliwie prosty „film muzyczny”, o lekkim za-barwieniu komediowym upraszczał i banalizował obraz tragicznej rzeczywistości. Prasa publikowała liczne listy oburzonych warszawiaków, którzy pisali np. „To zbrodnia wobec milionów pomordowanych, wobec milionów kalek, wobec zgłiszcz Warszawy, które przykryły kości walczących o wolność i honor Polaka”¹³. Jednak najbardziej szkodliwa filmowi i przedstawianej w nim historii ideologiczna mistyfikacja, polegająca na upowszechnianiu fałszywych i sprzecznych opinii o utworze i wykorzystywaniu jego dystrybucji do aktualnej gry politycznej, w której prawdziwym

¹² C. Michalski: *Wojna warszawsko-niemiecka*. Warszawa 1974. Zob. również Z. Jastrzębski: *Posłuchajcie ludzie...* „Literatura Ludowa” 1967/1968, nr 4-6, s. 92 i

uczestnikom zdarzeń w ogóle nie pozwalano zabierać głosu. „Paradoks i zarazem dramat sytuacji polegał na tym, że już w dniu premiery *Zakazane piosenki* były filmem archiwalnym. [...] Druga premiera *Zakazanych piosenek* odbyła się w listopadzie 1948 roku. Nowa wersja filmu zawierała już schematy obowiązujące w oficjalnej historii wojny i okupacji. W zakazanym filmie pozostały jedynie... zakazane piosenki”¹⁴.

W innych filmach fabularnych z tego okresu poruszających tematykę powstania historię okaleczano jeszcze bardziej. Znamienne, że twórcy kina dokumentalnego jeszcze bardziej niż twórcy filmów fabularnych unikali tego tematu lub traktowali go jako drugo- czy trzeciorzędny. Do 1950 roku nakręcili kilka filmów o Warszawie, skupiając uwagę tylko na jej odbudowywaniu. Stanisław Urbanowicz w *Budujemy Warszawę* (1946) wykorzystał kro-niki powstańcze i niemieckie ukazujące szaleńcze niszczenie milionowego miasta, ale najważniejsza była w tym filmie ofiarność społeczeństwa podejmującego ogromny trud jego rekonstrukcji. Najambitniejszym wówczas filmem dokumentalnym była trzyczęściowa *Suita warszawska* (*Kłęska, Powrót do życia i Warszawska wiosna*, 1946) Tadeusza Makarczyńskiego, który pisał w swoich wspomnieniach: „Stolica, jej klęska i odrodzenie, były jednym z największych przeżyć mojego życia. Warszawa jest dla mnie wielkim *pars pro toto* wszystkich polskich spraw, które w jej murach znalazły najpełniejszy wyraz. [...] Byłem świadkiem totalnego zniszczenia oraz wszechobecnej śmierci i życia”¹⁵. Przeżycia artysty odcisnęły swoje piętno na przedstawieniu tragedii Warszawy i jej powracaniu do życia, w którym nie było komentarza, a obrazom towarzyszyły tylko muzyka i dźwięki.

Gdy komuniści pozbyli się swoich przeciwników politycznych, fałszując wyniki wyborów, ogłosili, że jedyną i obowiązującą poetyką w sztuce będzie realizm socjalistyczny (w Polsce w latach 1949-1955), który z prawdą rozmijał się programowo i całkowicie. Na przykład, w scenariuszu do filmu *Dom na pustkowiu*, który Jarosław Iwaszkiewicz napisał w 1948 roku, powstanie odgrywało ważną rolę, jego echo burzyło w miarę spokojne życie kobiet mieszkających w odludnym domu położonym na wydmach,

¹³ Ankieta *Co sądzą o „Zakazanych piosenkach”?*. „Echo Krakowa” 1947, nr 41.

¹⁴ A. Madej: *Zakazane melodie, zakazane słowa, zakazany film*. „Kino” 1991, nr 2, s. 33. Zob. również *Krytyka 1947-1948 o „Zakazanych piosenkach”*. Tamże, s. 5-8.

¹⁵ *Może okłamuję siebie*. Wywiad W. Kobusińskiej z T. Makarczyńskim. „Przeгляд Tygodniowy” 1984, nr 1212. Więcej informacji o tych filmach zamieszcza Jolanta Lemann-Zajick w książce: *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945-1949*. Łódź 2003.

ale ginął w nim konspirator Hubert, mąż Basi, głównej bohaterki utworu. Jednak w filmie Jana Rybkowskiego, który wszedł na ekrany dwa lata później, konspiratorami byli wyłącznie towarzysze partyjni, a Basia i Hubert wstępowali w szeregi Armii Ludowej. O powstaniu warszawskim nikt na ekranie nie wspominał.¹⁶

Szczególnie dramatyczne były losy *Robinsona warszawskiego* (1950) Je-rzego Zarzyckiego, filmu, w którym dominować miała strategia świadka. Cze-sław Miłosz i Jerzy Andrzejewski napisali scenariusz pod takim tytułem już w czerwcu 1945 roku, przyznając, że impulsem „była chęć wykorzystania [w sztuce] niesamowitego krajobrazu zburzonego miasta”¹⁷, który głęboko wstrząsał wtedy również innymi artystami, czego przykładem był choćby cykl rysunków *Ruiny Warszawy* Tadeusza Kulisiwicza. Fabułę oparli na kan-wie pomników Władysława Szpilmana (opublikowanych w 1946 roku), któ-ry po upadku powstania ukrywał się w gruzach miasta. Scenarzyści zrezygnowali jednak z jawnych podobieństw między bohaterem filmowym a żydowskim pianistą i dodali do prawdziwej historii trzy inne, epizodyczne po-stacie „Robinsonów”. Rafalski, warszawski *everyman*, załamany po upadku powstania, w pierwszej wersji scenariusza odzyskiwał powoli wiarę w sens życia dzięki rodzącemu się uczuciu do kobiety, ale umierał, gdy wokół zaczynał się nowy świat, gdy do Warszawy wkraczali Rosjanie. Przygotowania do realizacji filmu zaczęto jeszcze w 1945 roku, ale szybko je przerwano, poddając scenariusz licznym obróbkom, co spowodowało, że Miłosz wycofał się z firmowania tego przedsięwzięcia, a po kolejnych ingerencjach podobnie postąpił Andrzejewski¹⁸. Wiosną 1948 roku rozpoczęto wreszcie zdję-cia, długo „charakteryzując” ruiny Warszawy, ponieważ „w obecnym stanie [prawdziwe] już nie odpo-

¹⁶ Zob. m.in. B. Mruklik: „*Dom na pustkowiu*” czyli literackie parantele filmu. „Kino” 1974, nr 5, s. 18-24.

¹⁷ T. Lubelski: *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*. Kraków 1992, s. 84. Zob. również J. Andrzejewski, C. Miłosz: *Robinson warszawski. Nowela filmowa*. „Dialog” 1984, nr 9, s. 5-17.

¹⁸ Jerzy Bossak uzasadniał decyzję o przerwaniu produkcji następująco: „Zwróciliśmy uwagę na to, że przede wszystkim trzeba zrealizować film o powstaniu warszawskim, a dopiero potem *Robinsona*, który wprawdzie o powstanie zachacza, ale od problematyki powstania ucieka. Nie mogliśmy wziąć na siebie odpowiedzialności za to, że nasz pierwszy film pełnoprogramowy spotka los średniometrażowego $2 \times 2 = 4$ [Antoniego Bohdziewiczza]”. Z innych dokumentów jednak wynika, że realizacja filmu o powstaniu warszawskim w ogóle wtedy nie była brana pod uwagę i nie była zgodna z linią polityczną partii, której polecenia Bossak na ogół posłusznie wykonywał. J. Bossak: *Falszywa troska o film*. „Film” 1946, nr 2.

wiadały wymogom scenariusza¹⁹. Realizacja szybko jednak została przerwana przez działaczy partyjnych, którzy w czasie na-rady, jaka odbywała się w Komitecie Centralnym PZPR w 1949 roku dowodzili, że powstaje film gloryfikujący AK. Ostatnią dokrętką była rama fabularna, której nie zawierała nawet ostatnia wersja scenariusza Andrzejewskiego i Zarzyckiego. Film zaczynał się od słów: „Opowiedziane zostały dzieje stolicy haniebnie zdradzonej przez faszystowskich dowódców AK, którzy wydali ją faszystom hitlerowskim. [...] Pan generał Komorowski i pan generał Von dem Bach mogli sobie pogratulować wspólnego dzieła”. Słowa te ilustrowały ujęcia kronikalne ukazujące niemieckich dowódców i ludność opuszczającą zniszczone miasto. Film kończył się sekwencją przedstawiającą żyjącego nadal Rafalskiego, który z entuzjazmem witał radzieckich wyzwolicieli, a głos spoza kadru mówił: „Pospiesz się, przyjacielu, z robotą, abyś, kiedy wrócą ci wszyscy, co teraz walczą, zdążył postawić dla nich pierwszą latarnię”. Oczywiście, miała ona „świecić światłem socjalistycznym” i być drogowskazem dla tych, którzy jeszcze mieli jakiegokolwiek wątpliwości dotyczące politycznych skutków zakończenia wojny.

Robinson warszawski zawierał kilka scen naprawdę przejmujących. Na przykład zapada głęboko w pamięć obraz Niemców śpiewających *Stille nacht* przy koksownikach rozstawionych pośród ruin płonącego miasta. Przeważały jednak obrazy-agitki oraz kwestie drażniące deklaratywnością i patetyzmem. Kolejną serię zmian wprowadzono w filmie po Zjeździe Filmowców w Wiśle, który odbył się w listopadzie 1949 roku, a pod koniec następnego roku wprowadzono go na ekrany pt. *Miasto nieujarzmione*, dodając nową ramę do dotychczasowej ramy fabularnej. Tym razem w pierwszej sekwencji polscy patrioci zastanawiali się nad tym, jak udaremnić plany zniszczenia miasta przez Niemców. Słowa: „My, towarzysze, wiemy jak przeszkodzić” – jasno wskazywały na to, że byli żołnierzami Armii Ludowej, która potraktowana została jako największa siła powstańcza. W ostatniej sekwencji polscy żołnierze wdrapywali się na nadwiślański pomnik Syreny. W gruncie rzeczy chodziło przecież o to — jak tłumaczył kierownik Wydziału Kultury Komitetu Centralnego partii — że film „spełnia swoje zadania w wielkiej kampanii pokojowej. Tragedia Warszawy burzonej przez hitlerizm żywo przypomina barbarzyństwo najazdu imperializmu amerykańskiego na bohaterską Koreę, potęgując nienawiść do agresorów i wzmacniając wiarę w zwycięstwo obozu pokoju”²⁰. W następ-

¹⁹ Z *łódzkich ateliers*. „Gazeta Filmowa” 1 IX 1948, nr 6-7.

nych latach film powrócił na ekrany pod dawnym tytułem, ale realizatorzy zrezygnowali z Syreny i odwołania do latarni.

Na fali odwilży popaździernikowej (1956) powstała polska szkoła filmowa (1957-1965), która podjęła, nadal pod czujnym okiem cenzury, „działania terapeutyczne”, polegające na próbach odmystyfikowania i odmitologizowania największych kompleksów narodowych, kompleksów września 1939 roku, kompleksu Armii Krajowej i kompleksu powstania warszawskiego.

Andrzej Wajda zapoczątkował szkołę *Kanałem* (1957) zrealizowanym na podstawie wspomnieniowych opowiadań Jerzego Stefana Stawińskiego. Brawurowo odreagowywał tym filmem schematyczne myślenie i zakłamanie okresu socrealizmu, łącząc tragiczne zdarzenia z romantycznym stylem i „ba-rokową”, drapieżną formą. Zagraniczni krytycy z zachwytem pisali o wykorzystaniu niezwykle pomysłowego fabularnego i chwytu dramaturgicznego, polegającego na przeniesieniu akcji opowieści pod ziemię. Nie wierzyli w autentyczność przedstawianych na ekranie faktów. Zwracali uwagę na niezwykle zagęszczenie ekspresji, na plastyczne, literackie, teatralne i muzyczne walory filmu. Zdaniem Hadelin Trinon tragizm powstania komunikował twórca przede wszystkim w warstwie wizualnej, szczególnie uwypuklając opozycję między wnętrzem kanałów a plenerami oraz między ciemnością a światłem. Jej zdaniem ten film był współczesną wersją Dantejskiego piekła „skonstruowanego na zasadzie montażu dwóch silnie skonstrastowanych światów, przedstawiających walkę w pełnym słońcu i podziemną wędrówkę. Film rozciąga to przeciwstawienie na ten drugi świat i podkreśla jego znaczenie: je-dyną nadzieją powstańców staje się teraz śmierć. [...] Każdy bohater odnajdzie światło, ale będzie ono dla każdego z różnych powodów – śmiercią. I każda sekwencja, która pokaże wyjście z kanałów, opiera się na tym przeciwstawieniu”²¹. Natomiast Janina Mar-kuła wskazywała na dramaturgiczną funkcję tego przeciwstawienia, dostrzegając w filmie inny schemat ujęć: „Czarne sylwetki na tle szarego zmierzchu. I biała odzież — czyli opatrunki rannych. To plastyczna uwer-tura — pisała — do zbliżającej się tragedii”²². W jej przekonaniu dramaturgia światła antycypowała w filmie dramaturgię powstańczych wydarzeń i pozwalała uniknąć reżyserowi zbytnej dosłowności.

Tytułowy „kanał” był oczywiście metaforą błędnego koła, która ma wielowiekową tradycję w polskiej sztuce i często pojawia się w myśleniu Po-

²⁰ E. Krasieński: *Z archiwum. „Miasto nieujarzmione”*. „Dialog” 1985, nr 7, s. 153.

²¹ H. Trinon: *Andrzej Wajda*. Paris 1964, s. 31 i 34.

laków o narodowej historii. Jednocześnie, mimo oczywistej estetyzacji, *Kanał* odegrał rolę ważnego „dokumentu” w prowadzonej wówczas w kraju burzliwej dyskusji na temat zbiorowej świadomości Polaków i źródeł tożsamości narodowej. Wajda zdawał sobie zawsze z tego sprawę: „Tematem filmu nie stała się sytuacja historyczna — przekonywał — lecz ludzie, bohaterowie: młodzi żołnierze AK, ich walka o utrzymanie nie tyle życia, co godności. Powstanie, bez pomocy z zewnątrz, było z góry przegrane; wiedzieli o tym wszyscy [...], kiedy garstka zdziesiątkowanych powstańców Armii Krajowej wychodziła po kapitulacji z Warszawy, wróg musiał uznać w nich żołnierzy, przyznać im prawa kombatantów. Jak więc odpowiedzieć na pytanie o rezultat powstania warszawskiego? Miasto zostało zniszczone w 90%. Straty wyniosły 200 000 ludzi, 800 000 mieszkańców Warszawy zostało wywiezionych. [...] Milionowe miasto przestało istnieć, ale powstańców nie można już było po tym fakcie bezkarnie zapędzić do komór gazowych w Oświęcimiu. I to było właśnie wielkie, nieobliczalne zwycięstwo, którego znaczenie daje się ocenić dopiero po latach. To właśnie było powodem, że *Kanał*, film o klęsce, został przyjęty jako film o zwycięstwie ducha. Potwierdzał, że Polska nie może zapomnieć o swoich najlepszych synach i musi ich wpisać do historii, wbrew oficjalnej propagandzie, a w zgodzie z ich wolą”²³. Swoje poglądy w sprawie powstania powtarzał Wajda wielokrotnie w wypowiedziach prasowych i kilka razy w kinie, ostatni raz w nakręconym w 1996 roku dla telewizji Canal+ pięcioodcinkowym serialu *Moje notatki z historii*, w którym interpretował własny dorobek artystyczny przez pryzmat dziejów Polski²⁴.

W zupełnie inny sposób wykraczał poza dotychczasowe konwencje ikonizacyjne i narracyjne związane z powstaniem warszawskim A. Munk w *Eroice* (1958, podtytuł: *Symfonia bohatera w dwóch częściach*). Sztytując z póź i ról, jakie dominowały w polskiej tradycji i historiozofii, mocno rozdrapywał niezabliźnione dotąd narodowe rany. W odróżnieniu od Wajdy, który w *Kanał* przedstawiał śmierć infernalną i rytualną, ale i trochę uskrzydloną, a w niektórych fragmentach nawet galową, Munk do polskich strategii bohaterskiego umierania odnosił się ze sceptycyzmem, a nawet pe-

²² J. Markula: *Kino Polski*. Leningrad-Moskwa 1967, s. 72. Szerzej pisałem o poetyce tego artysty, również biorąc pod uwagę *Kanał*, w książce *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987.

²³ A. Wajda: *Moje spotkania z historią*. [Wykład wygłoszony z okazji przyznania artyście doktoratu *honoris causa* przez American University w Waszyngtonie w 1981 roku]. „Film na Świecie” 1991, nr 383, s. 73.

²⁴ Zob. m.in. A. Wajda: *Autoportret artysty z historią w tle. Przybliżyć przeszłość, w której jesteśmy tak bardzo zakotwiczeni*. „Kino” 1997, nr 3, s. 14-15.

symizmem i traktował odwagę Polaków jako urojenie i apoteozowanie śmierci bzdurnej²⁵. Tym filmem, zrealizowanym również na podstawie faktograficznej prozy J. S. Stawińskiego (opowiadań *Węgrzy* i *Uciezka*), wkraczał Munk za pośrednictwem dwóch fabuł w sam środek ostrych polskich sporów na temat istoty i charakteru narodowego heroizmu. Akcja pierwszej części (*Scherzo alla polacca*) toczyła się podczas zrywu powstańczego w Warszawie i w niedalekim Zalesiu, drugiej (*Ostinato lugubre*) — w obozie jenieckim, do którego trafiła grupa powstańców. Bohaterem pierwszej był warszawski cwaniak Dzidzius Górkiewicz, dorabiający się na wojnie, umiejący porozumiewać się z Niemcami i dowódcą powstania, próbujący kupić od Węgrów, wspierających w tej wojnie okupantów, pomoc wojskową dla zrywu powstańczego za gwarancje bezpieczeństwa. Przedstawiając bohatera, który robił ten niezwykły interes, artysta jednocześnie ukazywał absurdalne sytuacje, w jakich znajdowali się powstańcy (prowadzenie musztry w czasie nalotu, staruszkę dźwigającą złom żelazny w czasie opuszczania zniszczonego miasta, porozumiewanie się powstańców z różnych dzielnic Warszawy za pośrednictwem połączeń z Londynem) oraz sceny wywołujące śmiech, w których Dzidzius ocierał się o śmierć. Jednak gdy misja bohatera się nie powiodła, nie wyjechał on za granicę czy na prowincję, ale wrócił do warszawskiego „piekła”. Ponura była tonacja drugiej części filmu: najpierw oflag przypominał sanatorium, a później wesoły polski „barak”, miejsce, w którym Polacy tworzyli legendę (o poruczniku Zawistowskim, który rzekomo uciekł z obozu, ale naprawdę ukrywali go towarzysze walki na strychu baraku) dającą początek kolejnej metaforze narodowego błędnego koła. Podtrzymywanie legendy polegało bowiem na ukrywaniu prawdy o samobójczej śmierci „uciekiniera”²⁶.

Dzieła Wajdy i Munka wywołały żywe dyskusje i ostre polemiki na temat godności narodowej, potęgi mitów zbiorowych, pól i ról narzucanych Polakom przez tradycję i politykę, na temat zagrożeń tożsamości narodowej nieautentycznością, stereotypizacji myślenia o patriotyzmie i państwie oraz filozoficznego problemu wolności. *Kanal* i *Eroica* wywarły więc

²⁵ Por. J. Urbaniak: *Krajobraz śmierci w wojennych filmach Andrzeja Wajdy*. W: *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*. Pod red. J. Trzynałdowskiego. Wrocław 1976, s. 7-15 i inne teksty zamieszczone w tym tomie.

²⁶ Zob. m.in. E. Nurczyńska-Fidelska: *Andrzej Munk*. Kraków 1982; B. Stolarska: *W poszukiwaniu nadziei. O filmach Andrzeja Munka*. W: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*. Pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej. Łódź 1996, s. 19-33 i „*Szkoła polska*” — *powroty*. Pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej. Łódź 1998.

ogromny wpływ na wszystkie późniejsze spory o historię i świadomość narodową Polaków, ale nie doczekały się kontynuacji ani uczciwej polemiki w kinie fabularnym²⁷. Takich ożywczych wiatrów zabrakło w ówczesnym kinie dokumentalnym, w którym dominowała tzw. „czarna seria”. Twórcy dokumentów interwencyjnych i krytycznie przedstawiających życie codzienne kraju koncentrowali uwagę na tematyce powojennej i jak dowodzą polscy historycy X Muzy „»Czarna seria« była kreacją partyjnego dysponenta i przez pewien czas korzystała z ochronnego parasola Komitetu Centralnego [PZPR]”²⁸. Była zatem kształtowana w dużym stopniu przez cenzurę, niezwykle wrażliwą na rozgrywki i spory, jakie toczyły wtedy między sobą różne frakcje partii robotniczej rządzącej krajem. W odróżnieniu więc od kina fabularnego w kinie dokumentalnym powstanie warszawskie nie tylko było traktowane instrumentalnie, ale wręcz pomijane przez twórców.

W kinie fabularnym następnego dwudziestolecia o powstaniu również wspomniano najczęściej jako o czasach bohaterskiej młodości ówczesnych przedstawicieli władzy lub pomijano je zupełnie w wojennych opowieściach. Już pod koniec lat 50. „władza ludowa” postanowiła bowiem wyciszyć, oswoić lub przynajmniej przemodelować polską szkołę filmową, a najbardziej pragnęła zastąpić ją innym kinem, kinem „ideologicznie poprawnym”. Spośród „poprawnie” myślących artystów duży wpływ na kino o tematyce wojennej wywarli wówczas: pisarz Roman Bratny, działacz partyjny i polityk Mieczysław Moczar oraz reżyser Jerzy Passendorfer. Bratny był oficerem AK, walczył w powstaniu warszawskim i przebywał w obozach jenieckich, ale po wojnie pisał na podstawie materiału autobiograficznego o poszukiwaniu przez jego pokolenie miejsca w nowej rzeczywistości politycznej i zawarł daleko idący kompromis z władzą. Swoje stanowisko motywował następującymi argumentami: „Mnie mało interesuje kino opiewające jakieś wydarzenia historyczne, nawet jeżeli dotyczą historii najnowszej. Nie interesuje mnie jej faktografia. Pociąga mnie natomiast polityka jako nieuchronny wyznacznik losów człowieka XX wieku, jako jego świadome, czy nieświadomione »przeznaczenie«. I to są sprawy, które w moich scenariuszach i książkach przełamują się różnie, w zależności od tego, na jaki filtr reżyserski natrafie, ale większość moich utworów ma coś z tej tonacji i problematyki”²⁹. Z kolei Moczar był oficerem AL, później członkiem Komunistycznej Partii Polski, PPR i PZPR, w latach 1964-1968 był ministrem spraw wewnętrznych oraz założycielem nieformalnego ugrupo-

²⁷ Por. M. Przyłipiak: *Kim jest dla nas Andrzej Munk?*. „Kino” 1994, nr 5, s. 18-19 i T. Miczka: *Andrzej Wajda's Duties to the Audience*. „Kinema” (Toron-

wania politycznego (tzw. partyzantów, moczarowców), pragnącego przejąć władzę w partii rządzącej, głoszącego hasła patriotyczne i antysemickie. Moczar miał również ambicje literackie. Do tej samej generacji należał również Passendorfer, który realizował filmy przeciętne i zawsze współbrzmiały z tonacją oficjalnej propagandy.

Zwiastunem nowego typu kina historycznego był film *Kamienne niebo* (1959) Ewy i Czesława Petelskich, nakręcony na podstawie moralistycznej powieści Jerzego Krzysztonia, eksponującej problemy psychologiczne i egzystencjalne. Pisarz łączył elementy historyczne i filozoficzne z metaforyczno-symbolicznymi oraz sytuował zagadnienia wojennej mitologii i prawdy w perspektywie powojennej rzeczywistości, a Petelscy byli twórcami dbającymi o poprawność polityczną i zrealizowali film, który dzięki warstwie te-matycznej był głęboko osadzony w repertuarze polskiej szkoły filmowej, ale pod względem estetycznym i ideologicznym daleko wykraczał poza jej poetyki i koncepcje myślowe. Pierwsza scena filmu ukazywała grabarzy kopiących na ulicach Warszawy groby dla zabitych warszawiaków i powstańców. Właściwa akcja zaczynała się z chwilą odejścia powstańców z dzielnicy i zbombardowania domów przez niemieckie samoloty. Bohaterami byli zwyczajni ludzie, mieszkańcy zbombardowanej kamienicy, którzy zostali zasypani w piwnicy: matka, która przede wszystkim pragnęła uratować swoje dziecko, dozorczyńni dostająca ataku hysterii i szału, rozrzucająca pierze z poś-cieli wokół siebie, w końcu popadająca w apatię, stary, ciężko chory profesor, tracący wzrok. Coraz więcej ludzkich uczuć okazywał warszawski cwaniak, który zakochał się w Ewie, co dodawało mu sił do walki o życie. Bohaterowie uświadamiali sobie oczywisty fakt, że codziennie spotykali się na schodach, ale w ogóle się nie znali. Wraz z upływem czasu opadali z sił, ulegali zmiennym nastrojom (śpiewali, kłócili się i godzili ze sobą), a w końcu, gdy wypalała się w lampie nafta i Maniusiowi udało się przebić ścianę do sąsiedniej piwnicy, zaczęli traktować się życzliwie. Film kończy się jed-nak sceną, która nie pozostawiała żadnych złudzeń: gdy bohaterowie przygotowywali się do wyjścia, dobiegające z zewnątrz odgłosy kucia nagle zanikły. Dramatyzm sytuacji ilustrowały słowa: „pająki zdychają” oraz „może się wojna skończyła i wszyscy poszli do domu”. W finałowym ujęciu długo gasła lampa naftowa, a bohaterowie w ciemności stukali w rury i ściany, dając ostatnie znaki życia.

Kamienne niebo było dramatem egzystencjalnym, ukazującym powstanie warszawskie jako serię sytuacji granicznych, ostatecznych, które symbolizowały nieuchronność losu i bliskość śmierci. Film nie spotkał się z żywą reakcją ani uczestników powstania, ani oficjalnych władz, być może

dlatego, że przedstawiał zdarzenia pozbawione szerszego tła historycznego i faktograficznych kontekstów interpretacyjnych. Utworem, który utrwał tę tendencję w polskim kinie historycznym, był *Powrót* zrealizowany w 1960 roku przez Passendorfera na podstawie powieści Bratnego *Szczęśliwi torturowani*, o którym Maryla Hopfinger napisała: „Film dotyczy przeszłości i teraźniejszości kilku osób z pokolenia okupacyjnego. Łączy ich aktywny udział w powstaniu, mocne doświadczenia tamtego czasu. Wówczas buntowali się przeciw przemocy, zniewoleniu. Wówczas mieli świadomość słuszności swe-go wyboru. Byli autentyczni. Ich życie po zakończeniu wojny potoczyło się różnymi drogami. Teraz łączą ich tylko przybłakłe już wspomnienia dawnego zrywu. Dla wszystkich właściwie teraźniejszość przyniosła upadek w nicosć codzienności, w której każdy z nich na swój sposób się pograżył. Teraz wspólne jest także poczucie ich obecnej nieautentyczności. Potrafili przeciwstawić się siłom przemocy, ryzykować życiem. Nie potrafili obronić swojej autentyczności w zapasach z codziennością”³⁰. Powstanie było więc w tym filmie jedynie pretekstem do opowieści o „Siwym”, który po latach pobytu za granicą przyjechał do Warszawy, aby odnaleźć swoich dawnych przyjaciół i przekonał się, że teraźniejszość jest ważniejsza niż przeszłość. I nie była to konkluzja zaskakująca, wszak powszechnie uważa się, że historia uczy, nie powinna jednak przesłaniać współczesności, ale takie przekonanie wyrazić można w różny sposób, inaczej rozkładając akcenty interpretacyjne i w rozmaite konteksty teraźniejszości włączając zdarzenia z przeszłości. Szczególnie mocno przekonują o tym dzieje filmu *Ręce do góry!* Je-rzego Skolimowskiego, w którym sekwencja powstańcza trwała zaledwie kil-kadziesiąt sekund, ale ten obraz ekranowy nie należał już do polskiej szkoły filmowej ani do nurtu, który z nią „oficjalnie” polemizował.

Nowy, akceptowany, bo współtworzony przez władzę, model filmu historycznego, zatriumfował na polskich ekranach w schyłkowym okresie polskiej szkoły, w połowie lat 60. Dominowała w nim strategia świadka mistyfikatora, dzięki której „wojenka” uzyskała barwy lekkiej, atrakcyjnej, a nawet przyjemnej i wesołej przygody, zaś historia pozbawiona została problemów trudnych i zdarzeń kontrowersyjnych, takich jak powstanie warszawskie. Filmy ukazujące walkę Polaków o wyzwolenie kraju spod ni-zostowskiej okupacji za pośrednictwem westernowo-komediowych konwen-cji konkretyzowały tęsknotę komunistów za wojennymi legendami. Taka strategia była w kinie dokumentalnym stosowana jako „tani chwyt”. Na

to), Spring 2000, s. 19-46.

przykład Roman Wionczek w swoim kolażowym portrecie warszawiaka (w *Homo Varsoviensis*, 1963) fragment komentarza: „Handlu się nie uprawia, handel się kocha, zwłaszcza ten z domieszka ryzyka” — zilustrował scenami z kronik powstańczych, a naturalne odgłosy bitew i wybuchów pocisków wytłumił graną na organkach muzyką z popularnej powstańczej piosenki: „Pałacyk Michła, Ży-tnia, Wola, bronią się chłopcy spod Parasola”. Natomiast na gruncie kina fabularnego *Barwy walki* (1965), *Kierunek Berlin* (1969) J. Passendorfera i kilka innych filmów tworzyło serię widowisk ekranowych, która stała się obowiązkową „lekturą szkolną”. Scenariusz *Barwy walki* napisał Wojciech Żukrowski na podstawie wspomnieniowej książki M. Moczara, której akcja zaczynała się w 1944 roku i przedstawiała wspólną walkę AL, AK, Batalionów Chłopskich i partyzantki radzieckiej z Niemcami w Górach Świętokrzyskich. Jednym z głównych bohaterów był prosty, sympatyczny, zawsze radosny i życzliwy dla innych wiejski chłopak, w którego rolę wcielił się Wojciech Siemion, aktor charakterystyczny, ujmujący widzów swoją *vis comica*. W szybko rozwijającej się fabule zupełnie rozmywała się prawda historyczna: partyzanci z AL bratali się z akowcami, a przyjaźń polsko-radziecka miała swoje źródło we flirtach między polskimi żołnierzami i radzieckimi, urodzonymi i bohaterskimi żołnierzkami. W każdym kolejnym filmie z tej serii dyskurs historyczny był coraz bardziej upraszczany i zniekształcany. W obrazie *Kierunek Berlin*, którego akcja toczyła się w ostatnich tygodniach wojny, ramię w ramię z prymitywnym wrogiem walczyli kpr. Naróg (Siemion), jego koledzy z partyzantki, chłopci ze spacyfikowanej przez Niemców wsi, Rosjanin o nazwisku Polak, oddelegowany do wojska polskiego, chłop, którego ziemia została za Bugiem i powstaniec warszawski.

Tego typu konwencjonalizacji i stereotypizacji historii mocno bronił Roman Bratny, dowodząc, że jest to właśnie koszt, jaki musi ponieść faktografia w zderzeniu z polityką. „Jego [tzn. Passendorfera] — mówił dziennikarzowi — należy przyjąć takim, jakim jest, a nawet poprzeć w jego poczynaniach”³¹. Ale nie ulega wątpliwości, że znacznie mniejszy kompromis z polityką, na czym zyskała literatura Bratnego i zyskało również polskie kino, zawierał Janusz Morgenstern, adaptator dwóch części powieści *Kolumbowie, rocznik 20*. (1970). Bratny napisał je w latach 1955-1956 i poświęcił generacji młodzieży pochodzącej z warszawskiej inteligencji, która wkraczała w dojrzałe życie poprzez uczestnictwo w zbrojnej walce AK z niemieckimi nazistami. Zachowania tytułowych Kolumbów były bardzo silnie nacechowane emocjami i poddane silnej presji zewnętrznych

²⁸ J. Lemann: „Czarna seria” polskiego dokumentu – kreatorzy i aktorzy.

okoliczności, a w znacznie mniejszym stopniu określały je świadome wybory ideowe i ponadczasowe racje historyczne. Czytelnicy książki i widzowie filmu otrzymali jednak najpełniejszy — w porównaniu z innymi powieściami i utworami ekranowymi — obraz powstania warszawskiego. Pięciodcinkowy serial przedstawiał wiele faktów i zdarzeń z życia okupacyjnej i powstańczej Warszawy. Scenarzysta i reżyser charakteryzowali różne środowiska, odzwierciedlali atmosferę i realia czasów okupacji i walki, typowe koleje losu przedstawiciele pokolenia dwudziestolatków, ich style życia i portrety psychologiczne. Zbeletryzowany zapis kronikarsko-reportażowy dziejów powstania obfitował w liczne wątki, poruszał dynamiczną akcją i sensacyjnymi epizodami.

Wszystkie odcinki otwierała sekwencja przedstawiająca głównych bohaterów grających w siatkówkę. Główne role kreowali popularni polscy aktorzy: Jan Englert („Zygmunt”), Władysław Kowalski („Jerzy”), Jerzy Matulowski („Kolumb”), Marek Perepeczko („Malutki”) i Karol Strasburger („Siwy”). Obrazowi utrzymanemu w poetyce kronikalnego reportażu towarzyszyła patetyczna muzyka wykonywana przez orkiestrę symfoniczną, a głos spoza kadru mówił: „komu wypadła młodość na ten czas, tego on zabije lub ukształtuje raz na zawsze. O nich będziemy wam mówić”. W odcinku czwartym, zatytułowanym *Oto dziś...*, ukazane zostały pierwsze dni powstania i akcje dokonywane przez największą na świecie w XX wieku miejską partyzantkę, jaką tworzyły warszawskie oddziały AK. Najpierw narrator informował widzów, że dowództwo ruchu oporu podjęło „rozkaz, który zaskoczył większość dowódców”. Następne sekwencje przedstawiały liczne sceny walk ulicznych (m.in. palenie hitlerowskich flag wyrzucanych z okien niemieckiego urzędu; tworzenie barykad; przechodzenie powstańców z dzielnicy Wola do Starówki) oraz dramatyczne, wstrząsające zdarzenia, potwierdzające wyjątkowe bestialstwo nazistów, którzy w tym odcinku w ogóle nie są ukazywani jako konkretne osoby i wyjątkowe bohaterstwo Polaków (m.in. formowanie z ludności cywilnej „tarcz ochronnych” przed niemieckimi czołgami; „produkcja” granatów polegająca na przerabianiu przez kobiety materiału wybuchowego w maszynkach do mielenia mięsa; trepanacja czaszki „nadziei polskiej poezji” za pomocą ślusarskiej „bor-maszyny”; płonąca po-stać powstańca, który zapalił się od trzymanej w ręku butelki z benzyną; masowy pogrzeb plutonowych AK). Nie zabrakło w filmie sceny miłosnej, która rozgrywała się na gruzach miasta, pośród płonących domów. Realizatorzy mocno akcentowali udział walecznych partyzantów z AL w powstaniu oraz dzieci na pierwszej linii walk powstańczych. Jednym z bohaterów był chłopiec, który zniszczył granatem „Goliata” (czołg niemiecki), ale czyn ten przypłacił swoim życiem.

Nie stronili również od scen symbolicznych, nawiązujących do tradycji romantycznej i religijnej. Na przykład stojący bez-radnie obok umierającego przyjaciela i patrzący na drzeworyt przedstawiający *Pietę* „Zygmunt” krzyczał: „Panie Jezu, mądrzysz się, że umarłeś dla ludzkości, a tu się ginie dla jednego kumpla”.

W odcinku piątym, zatytułowanym *Śmierć po raz drugi*, ukazana została gehenna powstańców próbujących przebić się ulicami i kanałami ze Starego Miasta do Śródmieścia i za wszelką cenę utrzymać w swoich rękach wybrzeże Wisły. W jednej z początkowych scen stare kobiety prosiły powstańców: „Proszę nas zastrzelić! Przecież będzie kapitulacja”. W jednej z ostatnich scen serialu Niemcy dobijali strzałami rannych powstańców leżących w szpitalu polowym, gwałcili akowskie łączniczki i strzelali do powstańców próbujących przepłynąć na drugą stronę rzeki.

Kolumbowie byli jedynym utworem zrealizowanym w Polsce, który prezentował na ekranie panoramę całego powstania i chociaż tytuł książki i serialu nadal jest traktowany jako symboliczna nazwa pokolenia, którego młodość przypadała na lata II wojny światowej (pokolenia konspiratorów i żołnierzy podchorążych AK) i powojenny czas dramatycznych powikłań politycznych, to jednak utwór ten obciążony jest wieloma doraźnymi odcieniami znaczeniowymi i kontekstami interpretacyjnymi. Mówił zresztą o tym wprost R. Bratny w rozmowie z dziennikarzem Andrzejem Markowskim, który zauważał: „Problem Kolumbów jest szczególnie delikatnej natury. Sprawa AK była kiedyś przemilczana, a i dziś budzi jeszcze kontrowersje, co prawda nieco inne niż dawniej. Wokół tematu nagromadziło się zatem wiele nieudomówień, dwuznaczności”³². Pisarz odpowiadał mu słowami: „Po obejrzeniu serialu *Kolumbowie* jeden z polityków wyraził — bardzo słuszną w moim pojęciu — opinię. Powiedział, że ten film jest przykładem ogromnego sukcesu Ludowej Polski, ponieważ nie jest rzeczą o AK, lecz o walce narodowej Polaków. A mnie się wydaje, że miał on rację, a skoro miał rację — to znaczy, że nie ma racji pan, twierdząc, iż jest to temat dwuznaczny. Jednocześnie jednak dotknął pan bardzo istotnego problemu: łatwiej jest przedstawić temat wojenny w jego naturalnym sztafażu — sztafażu tragedii i klęski — niż w atmosferze propagandowego optymizmu towarzyszącego zwycięstwu. Dlatego też łatwiej jest zrobić film o Armii Krajowej, która poniosła klęskę polityczną i militarną, niż o Ludowym Wojsku Polskim zdobywającym Berlin. Temat zwycięskiej armii jest bowiem obciążony źle rozumianymi serwitutami”³³. Taka pokrętna, jednostron-

W: „*Szkola polska*” — *powroty...*, s. 161.

na i subiektywnie upolityczniona interpretacja najnowszych dziejów Polski mocno zaciążyła nad filmem historycznym w latach 70. i 80. XX wieku. Mocno osłabiała prawdę historyczną w innych, popularnych serialach telewizyjnych, w których fabuły nawiązywały do tematyki powstania warszawskiego, np. w *Polskich drogach* J. Morgensterna (1977, 11 odcinków), lub tylko wzmiankowano w nich o tym wydarzeniu, np. w pierwszej części serialu *Dom* (1980) Jana Łomnickiego.

Tego typu perspektywa historyczna, którą można przecież nazwać nadużyciem interpretacyjnym dominowała nie tylko w filmach fabularnych realizowanych przez polskich reżyserów, ale również w koprodukcjach oraz w utworach kręconych przez twórców zagranicznych. Na przykład Nobito Abe w słabym filmie polsko-japońskim *Ognie są jeszcze żywe* (1976), ukazującym wspomnienia umierającego Japończyka, ograniczył się do ekranowej konkretyzacji jego wyobrażeń, w których mieszały się skomplikowane wątki fabularne (bohater przeżył wybuch bomby atomowej oraz wielką miłość i rozstanie z młodą Polką) ze zdjęciami dokumentalnymi przedstawiającymi apokaliptyczną zagładę Hiroszimy oraz potworne doświadczenia więźniów Auschwitz i uczestników powstania warszawskiego. Modelowym przykładem „poprawnej” pod względem politycznym interpretacji historycznej tego zdarzenia była wielka epopea filmowa pt. *Żołnierze wolności* (1977, tytuł oryg. *Soldaty swobody*), zrealizowana przez Jurija Ozierowa w koprodukcji radziecko-polsko-bułgarsko-czechosłowacko-enerdowsko-rumuńsko-węgierskiej. Twórca pragnął „zaprezentować możliwie najwierniejszą panoramę II wojny światowej, a ściślej — dwóch ostatnich lat tej wojny, i na tym tle opowiedzieć o walce komunistów Europy Wschodniej”, a jednocześnie „stworzyć zbiorowy portret komunisty — przodującego człowieka swojej epoki”³⁴. W długiej sekwencji przedstawiającej powstanie warszawskie Ozierow ukazał heroiczne męczeństwo warszawiaków i zagładę miasta. Wrażenie dokumentalnego autentyzmu osiągnął dzięki inscenizacji zdarzeń w przeznaczonym do wyburzenia czeskim mieście Most. Oczywiście, w galerii ponad 250 postaci, o jakich opowiadał Ozierow, było miejsce m.in. dla Bolesława Bieruta, Małgorzaty Fornalskiej,

²⁹ *Rozmowa z Romanem Bratnym*. Rozmawiał A. Markowski. „Kino” 1974, nr 6, s. 18.

³⁰ M. Hopfinger: *Perspektywa moralna „szkoły polskiej”*. „Kino” 1971, nr 11, s. 20.

³¹ *Rozmowa z Romanem Bratnym...*, s. 23.

Pawła Findera i Edwarda Gierka, ale nie było akowców, wybitnych polityków i przywódców powstańczego zrywu³⁵.

Męczeństwo i zagłada stały się więc najważniejszymi filmowymi wyznacznikami powstania warszawskiego. Dominowały one w filmie *...Droga daleka przed nami...* (1980) Władysława Ślesickiego, opowiadającym o braciach, którzy po upadku powstania znaleźli się w niemieckim obozie pracy, a po wojnie spotkali się w Warszawie przy ruinach domu rodzinnego, obok których znajdowały się powstańcze mogiły ich rodziców. Seria makabrycznych zdarzeń tworzyła fabułę filmu *Dzień Wisły* (1980) Tadeusza Kijańskiego, którą Stanisław Janicki streścił następująco: „13 września 1944 roku. Na prawym brzegu Wisły grupa młodych ludzi szykuje się do przeprawy, by pomóc walczącej Warszawie. Tadeusz, młody poeta z amputowanymi nogami, poznaje Katarzynę. Zjawiają się tu dwaj oficerowie AK i AL, żołnierze polscy i radzieccy. Wywiązuje się walka z hitlerowcami, usiłującymi wyjść z okrążenia. Katarzyna zostaje przez jednego z nich zgwałcona na oczach bezsilnego Tadeusza... Toną dwie łodzie przepływające się przez Wisłę. Tadeusz wpada z wózkiem inwalidzkim do rzeki...”³⁶ Podobnemu schematowi fatalistycznej, nieuniknionej klęski powstania i gehenny jego uczestników podporządkowana została historia przedstawiona w *Urodzinach młodego warszawiaka* (1980), filmie, który E. i Cz. Petelscy nakręcili na podstawie powieści J. S. Stawińskiego. Jego bohaterem był porucznik, który 24 września 1944 roku, w dniu swoich 22 urodzin, brał udział w ciężkich walkach o utrzymanie Królikarni, a następnego dnia wziął ślub z Teresą, która zesłała ze swoim oddziałem do kanałów i nigdy już z mężem się nie spotkała.

Próby zerwania z takimi schematami fabularnymi, nadinterpretacjami i nacechowaniami politycznymi podejmowali od połowy lat 80. nieliczni twórcy filmowi i telewizyjni, m.in. Jerzy Wójcik, T. Makarczyński i J. Skolimowski, ale do końca PRL-u nie udało im się „przemówić” donośnym głosem. Czujna cenzura ograniczała bowiem produkcję, emisję i rozpowszechnianie ich utworów ekranowych. Dziełem wyjątkowym była jedynie *Relacja* (1976), sfilmowany przez J. Wójcika teatr telewizyjny, oparty na zapiskach z tomu zbiorowego pt. *Ludność cywilna w Powstaniu Warszawskim* (PIW, Warszawa 1974), z wielkimi kreacjami aktorskimi Magdy Teresy Wójcik i Tadeusza Jan-czara. Sytuacją wyjściową w tym przedstawieniu była scena, w której małżeństwo nagrywało na taśmę magnetofonową w Instytucie Historii PAN opowieść o swoich przeżyciach z przełomu września i października 1944 roku. Realizator pokazywał zbliżenia ich

³² Tamże, s. 24.

twarży w niepełnym profilu (tzw. *trois-quart*), rejestrując najczęściej osobę słuchającą, jej spojrzenia, mimikę i ruchy głowy. Bohaterka, o pseudonimie powstańczym „Blondynka”, uratowała 22 rannych z płonącego szpitala, m.in. „Eleganta”, za którego wyszła później za mąż. Widzowie nie oglądali żadnych retrospekcji, ani materiału ikonograficznego. Jak mówił J. Wójcik: „Starałem się, by widz mógł odczuć, iż są to ludzie bliscy sobie, rozumiejący się do dziś. Mówią o wydarzeniach tragicznych, lecz mówią to w sposób zwyczajny, prosty. Mówią o sobie; o tym, czy sprostałi chwili, w której się znaleźli. Zastanawiają się, czym mogli wówczas jeszcze pomóc innym. Wyjaśniają, tłumaczą, że nie byli w stanie uczynić niczego więcej. Starałem się stworzyć dwa portrety ludzi wrażliwych. Aktorzy zaś pokazali, że wtedy człowiek mógł być wielki, i że może być nim także dziś”³⁷. Skromne przedstawienie powszechnie zostało uznane za jeden z najciekawszych i najambitniejszych utworów artystycznych przedstawiających powstanie warszawskie i pogłębiających wiedzę o nim.

W latach 1982-1983, w czterdziestą rocznicę powstania, powstały dwa — ważne w dorobku polskiej kinematografii — filmy dokumentalne: *Cienie* Krzysztofa Langa i *Sceny z Powstania Warszawskiego* T. Makarczyńskiego. W obydwu istotną rolę odegrały zdjęcia Sylwestra „Krisa” Brauna, żołnierza AK, którego zadaniem bojowym była fotograficzna rejestracja walk toczonych w Śródmieściu i na Powiślu. Kamera Langa filmowała fragmenty fotografii, formy fotograficznej ekspozycji i osoby zwiedzające wystawę zdjęć, ale reżyser sugerował znacznie głębsze pokłady znaczeń, jakie ukrywały się za jego ujęciami, filmując również gąsienicę spychacza, która miał-dźyla bruk i „wciągała” pod siebie fotograficzny kontur powstańca i w końcu oczyszczała teren po wystawie, oraz blokowisko i Pałac Kultury, które dominowały nad starą fabryką, w której odbyła się ekspozycja. Natomiast Makarczyński w swoim tryptyku (*Sierpień, Wrzesień i Ostatnie trzy dni*) poprzez montaż 200 zdjęć śledził losy „Krisa”, który osobiście nie występował w filmie, w czasie powstania. Jego kamera wydobywała najpierw szczegóły, a później ogarniała całe zdarzenia dzięki ułożeniu nieruchomych fotografii w sekwencje filmowe. W ten sposób zamiast politycznej syntezy zrywu zbrojnego artysta sugestywnie rekonstruował na ekranie klimat poszczególnych etapów powstania, zwłaszcza, że w komentarzu autorstwa Waława Glutha-Nowowiejskiego nie było żadnej pompatyczności, ani sztucznej poetyckości. Takiego wrażenia naocznosci i takiej siły oddziaływania nie udało się osiągnąć w żadnym filmie fabularnym poświęconym tej tematyce.

Wyjątkowe miejsce w filmowych dziejach powstania warszawskiego zajmuje esej ekranowy *Ręce do góry!* J. Skolimowskiego, twórcy *Boksera*

(1962), *Rysopisu* (1964), *Walkovera* (1965) i *Bariery* (1966), filmów, w których bohaterami byli młodzi outsiderzy, należący do generacji Polaków bun-tującej się przeciw narodowej tradycji i socjalistycznej rzeczywistości. W 1967 roku 29-letni Skolimowski rozpoczął realizację ekranowej opowieści o kontestatorach, która miała charakter samokrytycznej psychodramy pokolenia ZMP (Związku Młodzieży Polskiej, organizacji podporządkowanej PZPR, biorącej udział w stalinizacji kraju). Absolwenci Akademii Medycznej spotykali się po dziesięciu latach, nazywali siebie markami posiadanych samochodów (Alfa Romeo, Opel Record, Wartburg i Zastawa) i podróżując po kraju w wagonie pociągu towarowego, wspominali lata studenckie. Szczególnie utkwiła im w pamięci sytuacja, w której przez pomyłkę dokleili Stalinowi na gigantycznym portrecie drugą parę oczu i zostali uznani za politycznych prowokatorów. Rano okazało się, że wagon był tylko przetaczany i stał w tym samym miejscu, w którym bohaterowie wsiedli do niego w nocy.

Partyni towarzysze Władysława Gomułki film Skolimowskiego zdecydowanie potępił i odłożył „na półkę”. Reżyser wyjechał z Polski i rozpoczął realizację filmów za granicą. Również negatywnie oceniała go ekipa Gierka. Dopiero w 1981 roku, na fali odwilży politycznej, Skolimowski dokręcił *Prolog* i przemontował dotychczas nakręcony materiał, ale stan wojenny rozwiął nadzieję na dystrybucję *Rąk do góry!* W końcu, w 1985 roku, 43-letniemu artyście wydano zezwolenie na zorganizowanie premiery. *Prolog* filmu, zrealizowany na taśmie barwnej, był komentarzem do wirażowanego w kolorze sepia i czarno-białego filmu właściwego. Skolimowski w napisie otwierającym czołówkę filmu informował widzów, że utwór „przez 14 lat zatrzymany był przez cenzurę. Wybierając obecny kształt filmu, traktuję go jak dziennik, by w zapisie sprzed lat i w brulionie z wiosny 1981 roku szukać odpowiedzi na pytania: kim byliśmy? kim jesteśmy?” W pierwszej sekwencji reżyser rozmawiał sam z sobą, zaczynając „rozmowę” słowami: „Czas już dokonał swych manipulacji”. Następne sekwencje przedstawiały Bejrut ogarnięty wojną domową, rozmowę twórcy z niemieckim reżyserem Volkerem Schlöndorffem o jego kinie, sceny z powstania warszawskiego, zabawę współczesnych dzieci warszawskich w wojnę, rozmowę twórcy w Londynie w sprawie wprowadzenia *Rąk do góry!* na polskie ekrany i przyjazd ekipy filmowej do Warszawy. Scena określana przez krytykę jako warszawsko-pow-stańcza trwa kilkadziesiąt sekund. Na ekranie pojawiają się mocno stylizowane na stare fotografie i płótna malarskie krótkie ujęcia ukazujące walkę, ucieczkę z miasta, podnoszenie rąk do góry i zabicie powstańca. Trudno dokładnie je opisać i prawidłowo zinterpretować. Nie ulega jednak wątpliwości, że film *Ręce do góry!*, w którym powsta-

nie warszawskie było tylko jednym z wielu przykładów ilustrujących mechanizm działania ówczesnej władzy, oparty na perfidnym manipulowaniu historią i terażniejszością, stanowił ważny krok na drodze do filmowego odmistyfikowania tego zdarzenia.

Po raz ostatni w polskim kinie fabularnym powstanie warszawskie ukazane zostało w *Pianiście* (2001) Romana Polańskiego, gdzie stanowiło epizod fabularny, ale bardzo istotny w dramatycznych, wojennych przeżyciach pianisty i kompozytora Władysława Szpilmana, Żyda ukrywającego się w Warszawie przed okupującymi miasto niemieckimi nazistami. Sekwencję tę zapowiadał napis: „1 sierpnia 1944 roku”. Potem na ekranie przedstawił reżyser atak powstańców na siedzibę policji, widziany z okna mieszkania, w którym przebywał bohater. Po niej następowała panorama płonącej wieczorem i nocą Warszawy oraz przedstawiony został atak czołgu na dom i ucieczka Szpilmana z rozpadającego się budynku. W następnych kadrach kamera nadal najczęściej podążała za wzrokiem muzyka, który patrzył z okien opuszczonego szpitala na Niemców palących na ulicy ludzkie zwłoki i prowadzących rannych powstańców. Obrazom tym towarzyszyły odgłosy wystrzałów i wybuchających granatów, przerywane długimi okresami ciszy. Gdy w chwilach wyczekiwania na dalszy ciąg zdarzeń wygłodzony, brudny i apatyczny, zredukowany do poziomu zwierzęcia walczącego o przetrwanie bohater, przypominał sobie normalny świat, poruszał rękami jakby grał na pianinie, a widzowie słyszeli muzykę. Później doznawali kolejnego wstrząsu, gdy po dramatycznej ucieczce przed miotaczami ognia Szpilman wspinał się na wysoki mur, zza którego z wolna z perspektywy panoramy wertykalnej (z dołu do góry), wyląniał się w zupełnej ciszy i wypełniał całą przestrzeń ekranu obraz wyludnionej, prowadzącej w głąb kadru ulicy, przy której stały jedynie kikuty i szkielety rozbitych domów. Zdesperowany bohater w przerażającej ciszy, czasami przerywanej powolnymi, delikatnymi dźwiękami muzyki, ślaniając się, wchodził w głąb tego koszmarnego pejzażu i w tym gruzowisku oczekiwał końca wojny.

W filmie nie padły słowa: „powstanie warszawskie”. Samo powstanie było jedynie tłem dla przeżyć muzyka, ale Polański ukazał je na ekranie w sposób bardziej wstrząsający niż inni twórcy filmowi, ponieważ poczu-

³³ Tamże.

³⁴ Cyt. za K. J. Nowak: *Komuniści*. „Kino” 1977, nr 12, s. 54.

³⁵ Przy okazji warto nadmienić, że twórcy zachodni konsekwentnie stosowali dwie zasady przywoływania realiów polskich w swoich filmach; jedna opierała się na tworzeniu i wykorzystywaniu stereotypowych formuł ilustracyjnych, druga na

cie surrealistycznej grozy i bezgranicznego bezsensu wywoływało przede wszystkim wrażenie subiektywizmu (swoisty muzykocentryzm) potęgowane niedopowiedzeniami, fragmentaryzacją opowiadania i przedstawienia oraz ubóstwem i prostotą środków filmowego wyrazu. Polański wiernie przekazał widzom współczesnym zamysł, który już w 1945 roku, w scenariuszu wspomnianego *Robinsona warszawskiego*, napisanym na motywach pamiętników Szpilmana, wyrazili Czesław Miłosz i Jerzy Andrzejewski, zamysł „podróży do kresu człowieczeństwa” w całkowicie zniszczonym mieście.

Reasumując, można więc stwierdzić, że po sześćdziesięciu latach powstanie warszawskie nie zostało jeszcze odkryte przez twórców filmowych. Czy w najbliższym czasie pojawią się jego prawdziwi odkrywcy i uczciwi interpretatorzy?

Większość badaczy polskiej kultury podziela sceptyczny pogląd A. Wajdy, który uważa, „że kino polskie pewnie nigdy już nie uzyska szansy powiedzenia światu prawdy o Polsce, jaką miało po wojnie, w latach 50., 60., 70.”³⁸, ale chyba nie nastąpił jeszcze czas ostatecznych rozstrzygnięć w dyskusjach na temat redefiniowania źródeł polskości. Poza tym kino nie utraciło również swojego zainteresowania przeszłością narodową, chociaż w dobie globalizacji, integracji i usieciowienia, coraz bardziej się komercjalizuje, poddaje presji postmodernizmu i zachłystuje konwencjami *fantasy*.

pomijaniu wydarzeń kluczowych w historii Polski. Por. R. Marszałek: *Polska wojna w obcym filmie*. Wrocław 1976, przede wszystkim s. 72 i n.

³⁶ S. Janicki: *Polskie filmy fabularne 1902-1988*. Warszawa 1990, s. 302-303.

³⁷ Cyt. za K. Garbień: *Relacja*. „Kino” 1977, nr 1, s. 16.

³⁸ T. Sobolewski: *Pogubione wartości*. „Gazeta Wyborcza”, 20 grudnia 2001, s. 12.

³⁹ Nie podzielam jednak pesymistycznego stanowiska, jakie na temat przemiany polskiej tożsamości zajmuje Tomasz Szudlarek, który pisze: „Zyskaliśmy wolność, za to nie wiemy, kim i gdzie jesteśmy. Miotamy się — twierdził — między liberalizmem i demokracją, konstruowanymi z przemieszczonych ikon Zachodu a tęsknotą do »własnej« autentyczności, niepowtarzalności i kulturowej czystości, między hamburgerami McDonald’sa a tęsknotą do »bycia kimś innym« i do »mówienia inaczej«, nasze »dążenie do Europy« przemieszcza nas samych, stwarza dystans do własnej naszej tożsamości, wprowadza *przerwę historyczną*, dającą nam wolność od samych siebie, umożliwiającą nam zmianę autokreacji. Z tej *przerwy* w naszym trwaniu korzystają jednak wszyscy, którzy dotychczas nie mieli możliwości mówienia. Inni — nasi »gorsi Inni« — wychodzą na ulice, mówią nieproszeni i niesłuchani, domagają się szacunku, praw, politycznej i kulturowej reprezentacji. [...] Integrując się z liberalną Europą, coraz bardziej obawiamy się Obcych. [...] Stajemy się zarazem i bar-

Może jednak nieoczekiwanie rozpocznie ono głębokie i uczciwe rekonstruowanie zdarzeń z dziejów narodu, który ma obecnie, mimo uzyskanej suwerenności państwowej, duże poczucie niedookreślenia i niespełnienia³⁹. Być może do osiągnięcia takiego celu potrzebny jest dodatkowy dystans, o czym świadczy np. wypowiedź Pawła Pawlikowskiego, reżysera mieszkającego od trzydziestu lat za granicą: „Domyślałem się — mówił on — że w Polsce zabrzmi to co najmniej dziwacznie, ale [...] powstanie mnie fascynuje. [...] Chciałbym metodami współczesnego kina pokazać te 63 dni poprzez przeżycia kilkunastu postaci. [...] By wywołać szok i katharsis. Film o strukturze podobnej do filmu Altmana *Na skróty* z symultaniczną akcją. Jednak żadne tam kino akcji w rodzaju *Helikoptera w ogniu!* [...] W filmie o powstaniu warszawskim łatwiej byłoby mi wyrazić to wszystko, co myślę o Polsce i Polakach. Nie tylko mój osobisty stosunek do polskiego heroizmu i szlachetności, ale także do tutejszych absurdów, groteski, nostalgii, liryzmu. Bez akcentów politycznych. Chciałbym, by Polacy poczuli, że nie muszą być ni-jacy, że mają wspaniałą historię i tradycję. Kiedy Edgar Reitz oświadczył, że wyreżyseruje *Heimat*, wszyscy pukali się w czoło. Niemiecki film o niemieckiej przeszłości? Po niemiecku? Okazało się jednak, że można i może to być dla Niemców nowe, świeże, odkrywcze. Mam nadzieję, że podobnie będzie z filmem o powstaniu warszawskim.”⁴⁰

Rzeczywiście, reżyserzy, którzy realizują filmy w dzisiejszej Polsce, mają inny stosunek do historii. Albo czują zbyt dużą odpowiedzialność, jaka spada na nich, gdy podejmują tematy „arcypolskie”, co potwierdza m.in. A. Wajda, od 1989 roku próbując zmierzyć się w kinie ze zbrodnią katyńską. Albo nie potrafią wypracować strategii twórczej, która umożliwiłaby właściwe usytuowanie problematyki historycznej i narodowej w bardzo rozproszonym i dynamicznym uniwersum współczesnego kina, chociaż odczuwają napór tej tematyki i jej przenikanie do teraźniejszości. Albo wskazują na trudności produkcyjne, zwłaszcza finansowe, które ograniczają, a nawet wręcz uniemożliwiają im realizację filmu o powstańczym zrywie Warszawy. Na przykład Krzysztof Krauze, doświadczony i znany reżyser, twórca m.in. *Długu* (1999) i *Mojego Nikifora* (2004), skarżył się dziennikarzom: „Kiedyś chciałem nakręcić film o II wojnie światowej, o holokauście, może o powstaniu warszawskim, ale ostatnio tak się przyzwyczaiłem do biedy, że sam narzuciłem pęta wyobraźni. Przestałem marzyć”⁴¹. W podobnym tonie wypowiadał się Sławomir Fabicki, reprezentant młodego

dziej ksenofobiczni, i bardziej tolerancyjni; bliżej, ale i dalej nam do utopii wielokulturowego społeczeństwa otwartego. Coraz większy staje się obszar kulturowego

pokolenia polskich reżyserów: „Od dawna myślę o filmie o powstaniu warszawskim, opowiadany z punktu widzenia Niemca. Interesuje mnie problem przekraczania granic zła. To musiałaby być międzynarodowa koprodukcja o łącznym budżecie ok. 10 mln euro. Wątpię, czy ktoś da mi takie pieniądze...”⁴²

W filmie *Warszawa*, wielowątkowej opowieści o ludziach, którzy pewnego zimowego dnia 2003 roku przyjechali do metropolii nad Wisłą, aby odmienić swoje życie, reżyser Dariusz Gajewski kilka razy nawiązuje do powstania, ale zawsze w sposób szczególny. Bohaterowie filmu zaangażowani aktualnymi kłopotami, właściwie przypadkowo weszli do muzeum i w fotoplastikonie oglądali fotografie przedstawiające zdarzenia z czasu powstania. W innej scenie bezrobotny, głodny mężczyzna kradł kwiaty złożone pod Pomnikiem Powstańców, przed którym salutował staruszek poszukujący drogi do domu, ponieważ — jak sam mówił, myśląc o przeszłości — „wszystko pamiętam”, ale zapomniał własnego adresu. Dwoje przypadkowo spotykających się bohaterów nieprzypadkowo przecież wtrącało do swojej rozmowy kwestie dotyczące historii: starszy Niemiec, prowadzący jakieś podejrzanym interesy, mówił — tłumacząc swoje związki z Polską — do dziewczyny: „Mój ojciec tu walczył podczas powstania, w Warszawie”. Ona z dumą mu odpowiadała: „Mój dziadek też walczył w powstaniu”. Niemiec kończy ten wątek rozmowy słowami: „Mój tatuś był... w Wehrmacht. No i co? Wszystko się zmieniło!”

Bez wątpienia, zmiany, które zachodzą w Polsce są ogromne, ale właśnie, aby je zrozumieć trzeba odrobić kolejne lekcje historii, bo historia zawsze prowadzi „dialog” ze współczesnością. Zwracał na to uwagę zaraz po przełomie politycznym Wojciech Marczewski. Artysta ten, który w czasie stanu wojennego zrezygnował z realizowania filmów, zaraz po zmianie ustroju polityczno-gospodarczego przekonywał swoich kolegów: „to nie kino jest prowincjonalne, lecz my sami. I nie będziemy mniej prowincjonalni uciekając od rzeczywistości i udając kogoś innego niż naprawdę jesteśmy. Natomiast możemy dotrzeć do pokładów uniwersalności, podchodząc rzetelnie i z odwagą do tego, co nas otacza. To, co już przeżyliśmy, i to, co właśnie teraz przeżywamy, jest ważnym doświadczeniem [...]: przekazanie tego doświadczenia jest naszą szansą na uniwersalność”⁴³.

Z tej szansy można jeszcze skorzystać, co zrozumieli szybciej twórcy filmów dokumentalnych. Na przykład w 2004 roku Andrzej Sapija zreali-

niedookreślenia, semantycznej otwartości, hybrydyczności społecznego świata. Co raz bardziej doprasza się on domknąć w postaci ideologii nadających mu akceptowalny sens. Zaprawdę, bardzo niebezpieczny, bardzo *znaczący* to czas.” W: T. Szkułdarek: *Wzdarzenie, urzeczywistnienie, różnica: edukacyjna autokreacja społeczeństwa*. W: *Różnica, tożsamość, edukacja. Szkice z pogranicza*. Pod red. T. Szkułdarek. Kraków 1995, s. 13-14.

⁴⁰ *Jestem hybrydą*. Z Pawłem Pawlikowskim rozmawia Mariola Wiktor. „Film” 2005, nr 4, s. 62.

zował w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych niezwykle „kochał” pt. *Powstanie Warszawskie 60 lat później*. Głosem narratora spoza kadru mówił w nim m.in.: „Młodość, czas uśmiechów, żartów, życia, miłości (widzowie oglądali na ekranie organizowaną po 60 latach zbiórkę pamiątek z powstania warszawskiego). [...] Przecież my wyglądamy tak samo jak oni (słowom towarzyszą dźwięki piosenki hip-hopowej i rapowej). [...] Filmowe zdjęcia z wojennych kronik też są podobne. Kiedyś były czarno-białe, dziś są kolorowe. Wszechobecność telewizyjnych kamer osłabiła siłę oddziaływania tych kadrów. Można powiedzieć, że są już one, niestety, stałym elementem obrazu świata. Zbanalizowały się, spowszedniały. A przecież, każdorazowo są zapisem czyjejś tragedii. Kogo ten temat, ten film może zainteresować? Kombatantów? Tak, a innych? [...] Bo to powstanie jest równie odległe, jak wiele innych w historii naszego kraju (w tle dźwiękowym piosenka hip-hopowa). [...] To jest moje i twoje miasto. Także ich miasto, o które oni walczyli (kamera filmuje pomniki, tablice i cmentarze)”. W kolejnej scenie narrator informował widzów, że opowiada o największym powstaniu, jakie wybuchło w czasie II wojny światowej, w którym wzięło udział 40 tysięcy ludzi działających wcześniej w podziemiu, że miało ono trwać cztery lub sześć dni, a trwało ponad dwa miesiące, że poległo w nim 16 tysięcy powstańców i ponad 30 tysięcy cywilnych mieszkańców, że 17 tysięcy powstańców zostało wziętych do niemieckiej niewoli, że w 80% zniszczona została Warszawa.

W filmie, w którym leitmotywami muzycznymi były popularne współczesne piosenki *To, to, to Polska, Polska* w wykonaniu Kazika i *Patriota* w wykonaniu Zipera, wystąpili uczestnicy tych zdarzeń, wybitni historycy i współcześni ludzie. Norman Davies zwracał uwagę na to, że podziemne państwo polskie od początku swojego istnienia przygotowywało się do zorganizowania powstania powszechnego. Jan Nowak Jeziorański, żołnierz i kurier AK, wskazywał na polską tradycję niepodległościową i kalkulację polityczną związaną z wybuchem powstania: „Teraz wiemy, że polityka jest czymś stale obecnym w czasie każdej wojny czy powstania. Ktoś zyskuje, ktoś traci. Wśród tego są zwykli ludzie. [...] Nie było alternatywy. Cokolwiek byśmy postanowili, było złe. [...] Warszawa była szachownicą. [...] Pozostał również syndrom daremnej hekatomby krwi”. Walentyna Parsadanowa komentowała bierność wojsk sowieckich, które znajdowały się niedaleko walczącego miasta. Generał niemiecki wspominał powstanie w swojej rozmowie przeprowadzonej z dziennikarzem polskim w latach 70.: „Jeżeli — mówił — istnieje piekło, to jest nim walka uliczna. Między walącymi się i palącymi domami, walka o piętra”.

Realizator filmu szczególnie mocno akcentował problematykę interpretacji historycznej tego zdarzenia. Wspominał m.in. o moskiewskim procesie szesnastu akowców, nawiązywał do słów polskiego papieża, charakteryzował czasy PRL-u słowami byłego powstańca: „Byliśmy tępieni, byliśmy tymi najgorszymi obywatelami, więcej, traktowano nas jak bandytów”. Przywoływał wypowiedź Wojciecha Roszkowskiego, w której polski historyk wyrażał przekonanie, że: „imperium sowieckie kiedyś padnie i powstanie warszawskie nabierze nowego znaczenia. [...] Te kamienie na szaniec rzucone, będą na nowo usprawiedliwione”. Przekonanie takie jest bliskie również N. Daviesowi (autorowi książki *Powstanie 44*), który uważał, że utworzona w 1980 roku „Solidarność”, będąca pierwszym niezależnym w powojennej Polsce związkiem zawodowym, czuła się następczynią powstania i była w sensie psychologicznym kontynuatką tej idei powstańczej. Podobną tezę sformułował Andrew Rothstein, autor amerykańskiego filmu *Zdrada (Betrayal — The Battle for Warsaw)* zrealizowanego w 2005 roku, przekonując jeszcze widzów, że pamięć o powstaniu skłoniła liderów „Solidarności” do wyrzeczenia się przemocy.

Poetyka tego filmu świadczy o zmianie nastawienia twórców do tematu, o potrzebie bardziej zdecydowanego „uwspółcześnienia” powstania. Na razie najbardziej radykalnym rozwiązaniem w tym zakresie okazała się książka Darka Foksa i Zbigniewa Libery pt. *Co robi łączniczka?* (Katowice 2005), zawierająca 63 krótkie rozdziały odpowiadające 63 dniom powstania. Na każdej stronie obok tekstu znajduje się na tle warszawskich ruin zdjęcie słynnej aktorki zachodniego kina. Ostry kontrast na czarno-białych fotografiach między obcością aktorek a swojskością ruin wywołuje wrażenie kiczu, kiczu patriotycznego, narodowego i erotycznego, który jednak mocno porusza współczesnego czytelnika.

Czas, aby tę skomplikowaną mozaikę punktów widzenia, rekonstrukcji i interpretacji, związaną z powstaniem warszawskim utrwalili na taśmach i w zapisach cyfrowych twórcy filmów fabularnych, ponieważ filmy fabularne mają większą niż obrazy dokumentalne widownię oraz wywołują większy rezonans wśród konsumentów kultury masowej i użytkowników nowych mediów.

Zdanie to podzielają twórcy niedawno powstałego Muzeum Powstania Warszawskiego oraz władze również otwartego w 2005 roku Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, którzy właśnie rozpisali konkurs na scenariusz filmu fabularnego i dokumentalnego o tym zdarzeniu. Waldemar Dąbrowski, minister kultury, który był współtwórcą najnowszej ustawy o kinematografii polskiej i powołał Instytut do życia, na konferencji prasowej stwierdził, iż powstanie jest jednym z tych mitów narodowych, o których Polacy mają obowiązek opowiedzieć światu. Istotne jest jednak to, aby wyciągać lekcje z przeszłości i nie promować kina politycznego, raczej potrzeb 145
POSTSCRIPTUM 2005 • 2 (59)
jest polskim widzom dzisiaj wielowątkowa opowieść o tym wyjątkowym