

# Mazur, Mariusz

---

## Podziemie w konwencji polskiego filmu socrealistycznego

---

Res Historica 31, 237-252

---

2011

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mariusz Mazur  
(Lublin)

## *Podziemie w konwencji polskiego filmu socrealistycznego*

Propaganda komunistyczna zaczęła tworzyć mit konspiracji już w 1942 r. Początkowo jedynym jego składnikiem było przekonywanie o stale rozrastających się własnych strukturach i coraz szerszym poparciu ze strony społeczeństwa. Szybko, bo już w 1943 r., doszedł nowy czynnik – dezawuowanie podziemia niekomunistycznego. Po przejęciu władzy w Polsce PPR zyskała kolejne możliwości – oficjalnie działające media, w tym kino. Najbardziej znany film tego okresu *Zakazane piosenki* (1946, reż. Leonard Buczkowski, premiera w styczniu 1947 r.) nie spełnił oczekiwań i został przyjęty przez władzę inaczej niż przez widzów, czyli krytycznie. Dopiero uczynienie ze sztuki filmowej integralnej części aparatu indoktrynacyjnego oraz ograniczenie estetyki do kanonu socrealizmu zapewniło powstanie dyskursu odpowiadającego rządzącym<sup>1</sup>.

W filmie rozróżnić można trzy odmienne obrazy podziemia czy raczej trzech różnych konspiracji: konspirację okresu wojny, komunistyczną i niekomunistyczną, oraz powojenne podziemie antykomunistyczne. Tworzone obrazy były elementem budowy nowej matrycy kulturowej, która przez wielokrotne powtarzanie (bądź pomijanie) treści zastąpić miała dotychczasowe: pamięć i doświadczenie.

Podziemie okresu wojny zostało ograniczone niemal wyłącznie do proweniencji komunistycznej<sup>2</sup>. Tylko w *Cieniu* (1956, reż. Jerzy Kawalerowicz) pojawia się informacja o organizacji bojowej RPPS, ale i tu tylko w kontekście współpracy z GL. Kilka z nakręconych wówczas filmów poświęcono wyłącznie powstającemu mitowi działalności PPR i GL-AL, co zresztą w niektórych przypadkach nie dyskwalifikuje ich strony artystycznej<sup>3</sup>. Przywołany w nich obraz nie mógł różnić

---

<sup>1</sup> Na temat obrazu szeroko pojmowanego wroga w krytyce filmowej, patrz: P. Zwierzchowski, *Portret wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50.*, [w:] idem, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005, s. 178–192.

<sup>2</sup> O konspiracji niekomunistycznej, poniżej.

<sup>3</sup> *Za wami pójdą inni...* (1949, reż. Antoni Bohdziewicz), *Dom na pustkowiu* (1949, reż. Jan Rybkowski), *Pokolenie* (1954, reż. Andrzej Wajda), *Błękitny krzyż* (1955, reż. Andrzej Munk). Jedna

się od przedstawianego w innych mediach. Oczywiście, jego wizualność, ruch, wszelkie techniki odpowiadające temu środkowi komunikacji pozwalały na odmienne przedstawianie niektórych aspektów estetycznych, wykorzystanie emocji, łatwiejsze dotarcie do odbiorcy.

Z tej perspektywy konspiracja komunistyczna miała być jedyną siłą aktywnie walczącą z Niemcami. Dlatego każdą ogólną uwagę o przynależności do „organizacji” (np. *Dom na pustkowiu*) należało odbierać jako przyznawanie się do konkretnej opcji ideowej znanej *a priori*. Zazwyczaj w kolejnych scenach proces doprecyzowywania wspomagają takie pojęcia, jak: „robotnicy”, „towarzysz”, „lud” czy „tytuł prasowy”: „Gwardzista”. Z czasem pojawiają się nazwy: PPR, GL, ZWM, AL.

Gdyby poszukiwać jakiegoś *iunctim* wszystkich płaszczyzn wewnętrznych obrazu, można by tu wymienić – kolektywność. Wynikała ona co prawda z wyznaczników ideologicznych, ale w trudnym okresie wojny w naturalny sposób komponowała się także z podstawowymi potrzebami społecznymi. Stąd używanie jej w filmie nie razi potencjalną sztucznością. Mamy więc do czynienia z wieloma poziomami zaprogramowanej kolektywności: 1) wewnątrz grupy, 2) wspólnotę podziemia z ludem/narodem, dalej: 3) podziemia i polskiej armii idącej ze Wschodu, i wreszcie 4) polskiego społeczeństwa i Armii Czerwonej/Związku Radzieckiego. Relacje pomiędzy pamięcią społeczną sięgająca kilka lat wstecz a nowo tworzonym kodem zostały tu w autorytatywny sposób unieważnione.

W twórczości filmowej oddziały partyzanckie tworzone przez PPR to silna, stale powiększająca swe szeregi organizacja. Potencjalny zarzut dotyczący szczupłości sił neutralizowano argumentami niwelującymi: jest nas coraz więcej, za wami pójdą inni, przenoszący tezę o wielkości struktur w niezidentyfikowaną, czyli niefalsyfikowalną przyszłość. Podobną rolę odgrywają stwierdzenia dynamiczne typu: postępuje dalsze wzmocnianie naszych oddziałów (*Żołnierz zwycięstwa*). Podstawę społeczną tworzą tu robotnicy i właśnie dla nich w pierwszej kolejności walczy PPR<sup>4</sup>. Takie pojęcia, jak „robotnicy”, „społeczeństwo” i „naród”, używane są zresztą jako synonimy i potwierdzają jedność tych kategorii.

Wyróżnikiem może być wiek bohaterów. Starsi są doświadczeni w nielegalnej działalności jeszcze z okresu przedwojennego, co sugeruje członkostwo w KPP. Znacznie szerszą grupę stanowią jednak młodzi. Występuje więc zazwyczaj mistrz-aktywista<sup>5</sup> i liczne grono młodych adeptów-następców, czasami nie-

---

z nowel w *Cieniu*, pojedyncze sceny w filmach: *Żołnierz zwycięstwa* (1953, reż. Wanda Jakubowska), *Miasto nieujarzmione* (1950, reż. Jerzy Zarzycki).

<sup>4</sup> Recenzent filmu *Dom na pustkowiu* pisał: „Widzimy wyraźnie, skąd pochodzą hasła walki czynnej. Widzimy środowisko robotnicze, które jest zarzewiem tej walki, które organizuje naród do ostatecznej rozprawy z wrogiem”. W. Świeradowski, *Dom na pustkowiu*, „Film” 1950, nr 8, s. 6.

<sup>5</sup> Por.: T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 1992, s. 99.

co porywczych, ale pełnych zapału i odwagi, kształcących się w walce i pracy ideologicznej. Panuje równouprawnienie płci, kobiety wykazują zaangażowanie na równi z mężczyznami, choć równowaga jest tu zachwiana na rzecz przewagi tych ostatnich. Pomimo to socrealizm wyróżniał się w tym aspekcie na tle innych narracji.

Przedstawiany w filmach świat wartości w swej strukturze, ale również w dużej mierze w treści nie wykracza poza uniwersalny kanon naturalny dla zaistniałych warunków wojny. W tym wizerunku PPR-owcy to ludzie idealni, odważni, gardzący śmiercią; to zgrany kolektyw, w którym panuje przyjacielska atmosfera, ale też kompetencje i konieczna dyscyplina. Tylko z rzadka pojawiają się stopnie wojskowe czy wydawane rozkazy. Oddziały to raczej grupy przyjaciół połączonych patriotyzmem i wspólnotą poglądów i uczuć. Relacjami międzyludzkimi rządzą: poświęcenie, uczynność, godność. Poczucie misji wypływa ze świadomości doniosłości chwili. Kolejną cechą miał być optymizm. Nawet w momencie gdy Armia Czerwona wycofuje się w początkach wojny radziecko-niemieckiej, filmowi komuniści pewni są swego zwycięstwa. Gdy Niemcy likwidują jedną drukarnię, natychmiast powstaje nowa (*Za wami pójdą inni...*), ponieważ wymaga tego Sprawa. W życiu prywatnym okazują się zwykłymi ludźmi, pogodnymi, kochającymi, marzącymi o tym, jak będzie wyglądało ich życie po wojnie. Reżyser, sugerując widzowi: oni byli tacy jak ty, ty mógłbyś być jednym z nich, wciąga go do historii, identyfikuje z bohaterami i wyznawanymi przez nich ideałami. Tworzy w ten sposób już nie tylko nową wizję dziejów, ale także narzuca oczekiwaną konwencję modelu wychowawczego.

Zakres działalności obejmuje boje partyzanckie w lesie, działania zbrojne w mieście, wysadzanie pociągów, odbijanie więźniów, zdobywanie broni, akcje ekspropriacyjne, drukowanie prasy, w *Pokoleniu* także pomoc walczącemu gettu. Konspiratorzy nie poprzestają na walce, ale przyswajają sobie wiedzę, w tym z zakresu światopoglądu. Dlatego są świadomi ideologicznie i potrafią tłumaczyć świat innym. Dzięki takiemu ukonstytuowaniu mają dostęp do prawd, którymi dzielą się z widzami. Retrospektywne spojrzenie autorów filmu pozwala także na wygłaszanie przepowiedni, które z perspektywy okresu powojennego stawały się rzeczywistością. Gdy Sekuła opowiadał o zbliżającym się końcu „kapitalistycznego wykorzystywania ludzi” i ludowych rządach (*Pokolenie*), miał rację. Dzięki unieważnieniu chronologii marksizm oraz jego depozytariusze zyskiwali wiarygodność, potrafili bowiem przewidzieć przyszłość<sup>6</sup>. Stąd zapewnienia: „My wiemy” (*Za wami pójdą inni...*) nie podlegały rewizji, bowiem: „tak było” i można to było zweryfikować. A jeśli słowa komunistów sprawdzały się, to również prawdziwe musiały być zapewnienia dotyczące odbudowy stolicy, panującej sprawiedliwości, nadchodzącego okresu dobrobytu.

<sup>6</sup> Swoistego zabarwienia nabierają w tym kontekście słowa: „Zdrada wydała Warszawę na łup hitlerowcom. Zdrajcy staną jeszcze przed naszym sądem” (*Miasto nieujarzmione*).

Konspiratorzy byli świadomi wielkich zadań, które przed nimi stały. Najpierw szkodzenie Niemcom, by pomóc walczącej na wschodzie Armii Czerwonej, a następnie przy jej współudziale wyrzucenie ich z kraju i wprowadzenie nowego porządku społecznego. Istotnym argumentem, co widać po częstotliwości pojawiania się, była zemsta za dotychczasowy terror i niewolę. Codziennością konspiracji były wsypy i ofiara z życia, ale jak symbolicznie przedstawił to w ostatniej scenie film *Za wami pójdą inni...*, na miejsce zabitych i aresztowanych przychodzili nowi, jeszcze bardziej liczni. Zastosowanie patetycznej tonacji podkreślało wagę wypowiedzi i czynów.

Jedną z niewielu reguł odróżniających ten nurt filmu od innych filmów jest specyficzny, akcentowany stosunek do partii. Gdy partia stawia zadania, np. walkę, drukowanie gazety, przeprawę przez Wisłę (*Żołnierz zwycięstwa*, *Miasto nieujarzmione*), to zgodnie z leninowskimi normami, należało je rozumieć jako coś bardziej ponadwymiarowego niż zwykły rozkaz, jako swojego rodzaju imperatywy absolutny. Ponownie działanie takie miało uzasadnienie w świetle faktów i znanych widzowi wydarzeń. Argumentem ostatecznym była wiedza na temat rezultatów wojny. Rację mieli komuniści i to oni zwyciężyli. Tym bardziej może dziwić, że tylko w jednym z filmów, w *Żołnierzu zwycięstwa*, mamy do czynienia z tak wyraźnie pokazywanym kultem Józefa Stalina. Tylko u Wandy Jakubowskiej jego nazwisko wzbudziło poruszenie wśród komunistów, a podczas jego przemówienia radiowego na ich twarzach rysowało się uwielbienie, wielki szacunek, nadzieja. W żadnym innym filmie tego typu sceny nie pojawiają się, co może zastanawiać.

Następny poziom kolektywności odnosi się do jedności ze społeczeństwem. Gwardię Ludową nazywano na przykład „zbrojnym ramieniem ludu polskiego” (*Pokolenie*). Aprioryczne zjednoczenie z narodem pozwalało na mówienie w jego imieniu, z czego bohaterowie pozytywni w pełni korzystali. Umożliwiała im to m.in. rola narratora, w jakiej obsadzał ich reżyser. Korzystając z praw rządzących filmem, jak np. quasi-realność, kontakt wzrokowy, zjawisko projekcji-identyfikacji<sup>7</sup>, aktor przemawiał także w imieniu widza, który identyfikował się z pozytywnym przesłaniem.

Konflikt narodowy z Niemcami został uzupełniony przez konflikt klasowy. Patriotyzm zyskiwał tym samym konotację klasową. Walcząc z Niemcami, „robotnicy walczą o swoje” (*Pokolenie*). Stawiając znak równości pomiędzy kwestiami narodowymi i społecznymi, wyzwolenie spod okupacji stawało się równoznaczne z przejęciem władzy przez społeczeństwo, którego emanacją była PPR. Dzisiejsi bojownicy zostali predestynowani do osiągnięcia celu, o który walczyły pokolenia (*Żołnierz zwycięstwa*). Ich bohaterstwo stawało się podwójne,

<sup>7</sup> Por.: M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 111–113.

w taktycznej walce z Niemcami i w historycznym, strategicznym, ponadczasowym boju sprawiedliwości i zła.

Istotne miejsce w filmach zajmuje podkreślanie braterstwa z Armią Czerwoną i Związkiem Radzieckim: „Jesteśmy żołnierzami wielkiej armii ludu walczącej z hitlerowskim najazdem o świętą sprawę wolności”, jest z nami Armia Czerwona (*Pokolenie*). Andrzej, żołnierz AL, opowiadał w czasie powstania warszawskiego przypadkowo spotkanej dziewczynie (Krystynie): idziemy na Pragę, tam prześiadamy się na sowieckie czołgi, a potem razem do Berlina (*Miasto nieujarzmione*). Przyjaźń polsko-radziecka w *Błękitnym krzyżu* zyskiwała dodatkowo kontekst braterstwa z komunistami słowackimi, a w *Pokoleniu* z „towarzyszami żydowskimi”. W uzupełnieniu tej myśli pojawiała się identyczna relacja wspólnoty z armią polską ze Wschodu (*Miasto nieujarzmione*). W *Domu na pustkowiu* partyzanci słuchali komunikatu radiowego: „Zjednoczeni ku chwale ojczyzny w jednym wojsku polskim, pod wspólnym dowództwem, wszyscy żołnierze polscy pójdą obok zwycięskiej Armii Czerwonej do dalszych walk o wyzwolenie kraju. Towarzysze, do walki, do broni!”

Zarysowany obraz jest, jak widać, mocno wyidealizowany. Pamiętać musimy jednak, że wszystkie znane konwencje kulturowe przedstawiają własnych bohaterów w podobny sposób. Tym bardziej że wpisywali się oni do grona zwycięzców, a co za tym idzie – sami ustalali reguły i wzory prawdy.

Niekomunistyczna konspiracja wojenna znajduje się na marginesie zainteresowań kina w omawianym okresie. Nie poświęcono jej odrębnych filmów, zastosowano tu strategię przemilczenia. Pojedyncze przekazy na ten temat pojawiają się w czterech obrazach: *Pokolenie*, *Za wami pójdą inni...*, *Żołnierz zwycięstwa* i *Uczta Baltazara* (1954, reż. Jerzy Zarzycki). W ostatnim z nich widz dowiadywał się, że niejaki „Baron”, który występuje tylko w tej scenie, wyszedł z więzienia po trzech latach, w 1947 r., tylko dlatego, że władze nie dowiedziały się o jakiejś nieokreślonej sprawie z okresu wojny, za co groziłby mu dłuższy wyrok. Scena jest o tyle absurdalna, że trudno doszukać się jakiegokolwiek związku z dalszą akcją filmu. Jej sztuczność wskazuje, że została wkomponowana w późniejszym etapie, być może po sugestiach komisji kolaudacyjnej czy cenzury. Inną informacją jest zdanie o tym, że finanse oddziału służą teraz prywatnym, nielegalnym interesom. Jak widać, normą jest tutaj utrzymanie niekomunistycznego podziemia w konotacji negatywnej bez względu na podejmowany wątek. W tym miejscu są to jednak jedyne bezpośrednie nawiązania do wojennej konspiracji.

Nieco więcej można dowiedzieć się z filmu *Za wami pójdą inni...*. Tutaj metaforyczny „Londyn” nakazuje „stać z bronią u nogi”. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy osoby zgromadzone w domu Anny należą do jakiejś organizacji. Przemawiają za tym jedynie słowa: „Zachowujemy siły, czekamy na rozkaz.



To jedyna słuszna postawa<sup>8</sup>. Bardziej jednoznaczne jest pochodzenie społeczne zgromadzonych. Świadczą o nim: zachowanie (zabawa, politykowanie, antyradzieckość), symbole luksusu (koniak, cygara, gra na fortepianie, zastawione stoły, bogate wnętrza mieszkania), dwuznaczny stosunek do chwalonych Niemców, wobec których wyrażają zrozumienie i od których chcą się uczyć kapitalizmu, czy wreszcie cechy charakterologiczne postaci, jak: cynizm, arogancja, wyniosłość.

Również w *Pokoleniu* tylko pojedyncze sceny nawiązują do konspiracji niekomunistycznej. Niesprecyzowani organizacyjnie ludzie: zbierają broń, są wyniośli, reżyser stawia ich w opozycji do robotników. Pojawiają się informacje o sprzedaży w ich szeregach broni osobistej, co w warunkach wojennych nabrało specyficznego znaczenia. Po wybuchu powstania w getcie warszawskim negatywny bohater, majster Ziarno, członek podziemia niekomunistycznego, kpi: „Panowie, Żydki zaczęli wojować”, co natychmiast spotkało się z oburzeniem robotników. Należy również zwrócić uwagę na pojawiające się kilka razy nazwisko właściciela stolarni, Waldemara Berga, przekazującego pieniądze na organizację. Można by się tu doszukiwać jakiegoś związku z tzw. aferą Bergu sprzed roku, choć mógł to być tylko zbieg okoliczności.

Tylko w jednym filmie odwołano się do nagminnych w innych mediach oskarżeń o bezpośrednią współpracę konspiracji z Niemcami. W *Żołnierzu zwycięstwa* Eustachy Terecki, będąc w komitywie z gestapo, rozmawia o uwolnieniu swojego człowieka Licińskiego („To mój człowiek w PPR”). W *Pokoleniu* ludzie związani z organizacją konspiracyjną handlują z Niemcami, ale zarazem okradają ich i trudno tu postawić zarzut kolaboracji. Co innego jeśli chodzi o budowanie skojarzeń. W tym samym filmie dwaj osobnicy przedstawiający się jako „żołnierze podziemnej armii polskiej” przeszukują mieszkanie Stacha-komunisty, przewracając meble, podobnie jak czyniło to gestapo. W symboliczny sposób ustępują dopiero pod presją zbiorowości robotników.

Wydaje się, że w wypadku wojennej konspiracji niekomunistycznej film socrealistyczny zrezygnował z pokazywania jej jako bezwzględnego wroga będącego stroną konfliktu. Pełni ona raczej rolę odniesienia dla postaci pozytywnych. Istnieje wyłącznie po to, by swoimi wadami uwypuklić ich zalety. To zupełne zaprzeczenie aksjologii stalinowskiej i świata dwuwartościowego. Być może wpłynęła na to zastosowana taktyka przemilczania. Nieistniejące w oficjalnym dyskursie podziemie nie mogło stać się partnerem nawet w relacji antytezy. Sytuacja zmienia się dopiero przy nawiązaniu do konspiracji powojennej. Ponow-

---

<sup>8</sup> Recenzentka pisała: „[Reżyser] Ostro i precyzyjnie nakreślił linię podziału między tymi, co walczą, a tymi, co w walce udziału wziąć nie chcieli, między aktywną lewicą społeczną a klasami posiadającymi, między tymi patriotycznymi działaczami robotniczymi i inteligentkimi, co z bronią w rękę szli do lasu, organizowali akty dywersji i sabotażu [...] a kosmopolitycznym i defetystycznym mieszczaństwem, które głosiło hasła »czekania z bronią u nogi«, aby zachować siły na tłumienie ruchów społecznego postępu”. *Za wami pójdą inni*, „Film” 1949, nr 10, s. 9.

nie jedynym wyjątkiem jest tu *Żołnierz zwycięstwa*. Mowa w nim o powstaniu warszawskim, w którego kontekście Terecki w cyniczny sposób stwierdza: „Jak się prowadzi wielką grę, to się nie ma skrupułów”, używając w dodatku języka pochodzącego z propagandy PPR-owskiej: „Prowokujemy powstanie wyłącznie dla celów politycznych”. Stylistykę tę podtrzymuje Bolesław Bierut, mówiący w wyzwolonej Warszawie, że stała się ona „ofiara najpotworniejszej prowokacji, jaką zna nasza historia”.

Znacznie więcej uwagi poświęcono podziemiowi powojennemu, choć również nie dedykowano mu osobnych filmów<sup>9</sup>. Nie oznacza to, że zostało ono przedstawione mniej szczerze<sup>10</sup>. W tym wypadku zastosowany kanon jest zresztą niemal identyczny jak w innych środkach przekazu. Z drugiej strony, która kultura przedstawia własnego wroga w sposób „wyważony”, niejednoznaczny i życzliwy? Również tutaj nie padają żadne nazwy. Najczęściej pojawia się pojęcie: organizacja, bardzo rzadko, co może zaskakiwać, epitety: banda<sup>11</sup>, faszysty<sup>12</sup>, nigdy: konspiracja czy podziemie. O przynależności polityczno-warstwowej świadczą jednak inne czynniki. Zresztą nie była ona istotna w spolaryzowanej wizji świata ze zgeneralizowanym wrogiem jako antytezą własnego wizerunku. Tylko w jednym przypadku, w filmie *Cień*, występuje umundurowany oddział, najprawdopodobniej NSZ<sup>13</sup>, ale jest to produkcja pochodząca już z 1956 r. Specyficzne miejsce zajmuje tu *Żołnierz zwycięstwa*, w którym nawiązania do podziemia powojennego są częstsze niż gdzie indziej. Wynika to z faktu, że film obraca się

<sup>9</sup> Widzimy je w filmach: *Niedaleko Warszawy* (1954, reż. Maria Kaniewska-Forbert), *Kariera* (1954, reż. Jan Koecher), *Cień*, *Pościg* (1953, reż. Stanisław Urbanowicz), *Piątka z ulicy Barskiej* (1953, reż. Aleksander Ford), *Żołnierz zwycięstwa*. W mniejszym stopniu w filmach: *Uczta Baltazara*, *Jasne lany* (1947, reż. Eugeniusz Cękałski), *Trzy opowieści* (nowela *Cement*, 1953, reż. Czesław Petelski). Pojedyncze zdanie w: *Czarcim źlebie* (1949, reż. Tadeusz Kański, Aldo Vergano). Niestety nie udało mi się dotrzeć do filmów: *Pierwsze dni* (1951, reż. Jan Rybkowski) i *Trudna miłość* (1953, reż. Stanisław Różewicz).

<sup>10</sup> O *Piątce z ulicy Barskiej* pisze recenzent: „Świat wrogów, choć pokazany jest [tu] z większą wnikliwością niż w wielu filmach, jest jednak również uproszczony (wątek Macisza) i ograniczony przede wszystkim do ukazywania jego zewnętrznych stron. Tymczasem groźniejsza jest dla nas wroga ideologia niż ponure miny agentów”. B. Węsierski, *O pięciu chłopcach warszawskich*, „Film” 1954, nr 13, s. 5.

<sup>11</sup> W jednym filmie: *Żołnierz zwycięstwa* pojęcie „banda” pada częściej niż we wszystkich innych razem wziętych. Tutaj również pojawia się termin „reakcja”, niewystępujący chyba nigdzie indziej.

<sup>12</sup> Jerzy Płażewski w swej recenzji *Piątki z ulicy Barskiej* zwrócił uwagę na scenę, w której obłąkana matka zaginionego Radziszewskiego mówi: „Tylu jeszcze hitlerowców chodzi po ulicach!” Słyszący to Marek, współwinny jego śmierci, zdaje sobie sprawę, że „to on właśnie jest przedstawicielem pogrobowców hitlerysty”. J. Płażewski, *Oni muszą żyć!*, [w:] *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956, s. 148, 150. To interesujący, ale odosobniony przypadek konstruowania takich afiliacji, chociaż w innych mediach były one nagminne.

<sup>13</sup> Świadczyć mogą o tym ryngrafy, angielskie czarne berety. Por.: M. Kurkowska-Budzan, *Antykomunistyczne podziemie zbrojne na Białostoczczyźnie. Analiza współczesnej symbolizacji przeszłości*, Kraków 2009, s. 115.



wokół wątków wojskowych: życiorysu Karola Świerczewskiego i jego śmierci; mamy tam wiele scen batalistycznych. Niestety Jakubowska skupiła się głównie na biografii generała oraz tzw. spisku w wojsku. Podziemie zbrojne jest u niej statycznym i płaskim dodatkiem doklejonym nieco na siłę, by powiązać wszystkich wrogów w jedną całość. W analizowanych filmach wrażenie zwartości grupy sprawić może tylko nieokreślona „banda”, która zabija Karola Świerczewskiego w *Zołnierzu zwycięstwa*<sup>14</sup>, oraz „sieć proboszczów”, jedynie wymieniona w *Uczcie Baltazara* z 1954 r., ale i ona, jak się dowiadujemy, staje się „coraz mniej pewna”<sup>15</sup>. We wszystkich innych przypadkach to niesprecyzowane politycznie, niewielkie, najwyżej kilkuosobowe grupki, a najczęściej pojedyncze postaci. Można odnieść wrażenie celowego ignorowania i redukcji tematu do fałszywego minimum stanowiącego właściwie tabu. Przedstawicielej tej konspiracji można podzielić na trzy kategorie: agentów przybywających z zagranicy, przywódców grupy (pojęcie: dowódca niepotrzebnie wprowadzałoby aspekt militarny, dlatego nie występuje) oraz grupkę zazwyczaj lepiej zapoznaną przez widza w trakcie rozwijającej się akcji.

Agenci z zagranicy to dobrze ubrani, posiadający wielkie fundusze, pewni siebie bezideowcy<sup>16</sup>. Przyjeżdżają do kraju, by wykonać konkretne zadanie: zbudować siatkę wywiadowczą czy przeszkodzić w odbudowie, niszczyć hutę. Tutaj zderzają się jednak z innym światem, są osamotnieni, nie udaje im się nikogo lub prawie nikogo zwerbować. W końcu ponoszą klęskę. Taka narracja jest próbą nawiązania do realnie istniejących lub fikcyjnych agentów pojawiających się w masmediach i doniesieniach z ówczesnych procesów pokazowych. Z drugiej strony, mamy tu do czynienia z przetransponowaniem na nowe warunki ideowe szpiegowskiego kina sensacyjnego rodem z Hollywood. Ponownie swoistą odrębność odnotować można w filmowej biografii Świerczewskiego, gdzie agent został umieszczony wysoko w strukturze wojska, a w jednej ze scen widz dowiaduje się, że krąg konspiracyjny w wojsku jest o wiele szerszy i obejmuje znaczące postaci.

Przed filmem stawiano zadanie umiejętnego połączenia dwóch różnych przeświadczeń, ukazania realnego zagrożenia ze strony szpiegów i sabotażystów,

<sup>14</sup> Z filmu nie wynika, że miałyby to być UPA.

<sup>15</sup> Akcja filmu toczy się w 1947 r.

<sup>16</sup> O *Karierze* recenzent pisał z kpina: „Jestem szpiegiem i dywersantem. Nie wierzycie? Przyrzycie mi się dobrze: mam podejrzaną wyraz twarzy, cyklistówkę noszę lekko na oko i kołnierz amerykańskiego płaszcza lekko uniesiony. Gdy idę ulicą, rozglądam się na wszystkie strony, ręce trzymam w kieszeniach, a tam – rewolwery. Zaczepiam napotkanych ludzi i proponuję im współpracę z obcym wywiadem, czasem za to dostaję cios w podbródek, wtedy od razu wiem (jestem bowiem przenikliwy), że trafiłem na postać pozytywną. Najchętniej kuszę wahających się inteligentów. Wahają się, ale ulec nie chcą. Powtarzam: jestem agentem obcego wywiadu! Więc na co czekacie? Gońcie mnie, bo ja uciekam!” A. Jackiewicz, *Czarne charaktery*, „Film” 1955, nr 17, s. 6. Por.: P. Zwierchowski, *op. cit.*, s. 180.

a z drugiej strony, zapewnienia o ich rachityczności i wyobcowaniu w socjalistycznej Polsce. Kolejne sceny przekonują o miałkości podziemia i braku poparcia ze strony społeczeństwa. Jego przedstawiciele muszą występować przeciwko zbiorowości zjednoczonej z władzą i szukającej pomocy w Urzędzie Bezpieczeństwa. Są zmuszeni ukrywać się nie tylko przed aparatem bezpieczeństwa, ale także przed symboliczną większością. Wydają ich robotnicy, chłopci (oczywiście poza kułakami) (*Cień*), ale i świadomi przedstawiciele inteligencji (*Kariera*). Tak jak wszyscy bohaterowie negatywni, nie pasują do obecnego świata, zupełnie go nie rozumieją, żyjąc ułudą powrotu przeszłości. To samotne szarpanie się z rzeczywistością nie ma jednak nic wspólnego z toposem romantycznej walki ostatnich sprawiedliwych, wręcz odwrotnie. W przeciwieństwie do kolektywu podziemia komunistycznego oraz zwartych zespołów społeczeństwa socjalistycznego wśród nich panuje liberalno-anarchiczny indywidualizm. Postaci i obrazy negatywne budowano na zasadzie zderzenia i kontrastu z pozytywnymi. Podczas gdy zwykli ludzie śmiali się, pracowali, spacerowali, sabotażyści spiskowali i szkodzili. Na przemian pokazywane ujęcia podkreślają ten wyraźny kontrast. Gdy u jednych łowienie ryb było odpoczynkiem i rozrywką, u innych perfidną grą z ukrytymi celami. Nawet mistrzowska jazda na koniu mogła być, w zależności od jeźdźca, powodem do dumy albo podstępą zagrywką.

Przywódca również jest postacią z zewnątrz, chociaż w zupełnie innym wymiarze. Początkowo często funkcjonuje wyłącznie poprzez stopień wojskowy lub pseudonim pojawiający się w narracji innych bohaterów. Dzięki tej absencji staje się tajemniczy, niedostępny, przez co bardziej groźny. Pomimo nieobecności zachowuje możliwości decyzyjne, wydaje rozkazy, steruje poczynaniami podkomendnych, co jeszcze bardziej wzmacnia rys jego postaci. Gdy się jednak pojawia, od razu ujawnia swoje negatywne cechy, w tym surowość, brutalność, wyniosłość; w dodatku rozczarowuje. Jego domniemana siła przeradza się w komiczną pustkę megalomanii i fikcyjnych możliwości. Staje się „generałem bez armii”, który nie rozumie rzeczywistości, żyjąc w świecie ułudy.

Przeszłość konspiratorów-bandytów najczęściej jest nieznana. W *Jasnych łanach*, bardzo ostro krytykowanych również przez gremia partyjne, widz dowiadyduje się, że jeden z negatywnych bohaterów, Elegant, przed wojną był rządcą posiadłości, Eustachy Terecki to pracownik przedwojennej „dwójki” (*Żołnierz wolności*), a szpieg Karwowski jest synem przedwrześniowego oficera (*Kariera*). Ale tego typu informacje stanowią wyjątek. W niemal wszystkich innych przypadkach kwestia ta została przemilczana. Obecni konspiratorzy zostali pozbawieni historii i korzeni. Gdyby nie intertekstualność, na podstawie samych filmów nie można by było odgadnąć, skąd i kiedy się pojawili<sup>17</sup>. Można się tylko domyśleć, że to ludzie związani z dawnym ustrojem, w którym mogli wykorzy-

<sup>17</sup> Ponownie wyjątkiem jest biografia Świerczewskiego.

stywać innych, przysługiwały im przywileje klasowe; którzy chcą przywrócenia przedwojennych stosunków społecznych. Zygmunt z *Pościgu* chwali przedwojenny porządek; gdzie indziej pada stwierdzenie: „Nie było to jak za dziedzica, chłopa za pysk...”. Negatywnego wydzwisku postaciom dodają również ich koneksje z właścicielami fabryk, obcokrajowcami, przedwojennymi politykami. Ponownie w *Jasnych lanach* pojawia się pojedyncze zdanie o wojennej przeszłości negatywnych bohaterów, kiedy to nie interesowali się walką czy konspiracją, oddając się pokątnemu handlowi. Tylko w *Żołnierzu wolności* Henryk Liciński, późniejszy agent w Wojsku Polskim, wydaje komunistów, a jego szef – Terecki, dogaduje się z Niemcami. W znakomitej większości pozostałych filmów w tym aspekcie koniec wojny był cezurą nieprzekraczalną. Można się tu doszukiwać interpretacji co najmniej dwojakiego rodzaju: estetycznych i programowych. Pierwsze wynikałyby z konieczności zrezygnowania z mnożenia powszechnych w propagandzie konwencji, które w swej masie prymityzowały założenia artystyczne. Dodawanie kolejnych informacji o postaci schematyzowałoby ją coraz bardziej i odrealniało i tak już wątpliwą konstrukcję. Programowość sięgałaby domniemyanych wytycznych narzucających rozłączność konspiracji wojennej i niezwiązanego z nią bandytyzmu powojennego. Takie podejście zaobserwować można również w narracjach propagandowych w innych mediach.

Równie niewiele wiadomo o życiu powojennym członków podziemia, niejasne są ich źródła utrzymania. Poza czerpaniem dochodów z pracy dla obcych wywiadów można się jedynie domyślać, że prowadzą jakieś nielegalne interesy handlowe. Niektórzy z nich trudnią się złodziejstwem, z którego uczynili główne pole swojego zajęcia (*Jasne lany*, *Piątka z ulicy Barskiej*). Leśniewski, przywódca jednej z takich grup, krytykuje ze złością: „Nie dość, że rabują, jeszcze muszą o tym pisać [w liście]”, by już w następnym zdaniu stwierdzić z wyrzutem: „Najlepsze na pewno sobie zostawili. Czy to banda czy organizacja?” To retoryczne, z punktu widzenia autorów filmu, pytanie podkreśla jedynie promowaną tezę. W narracji pojawiają się takie pojęcia, jak: rozkazy, instrukcje, pseudonimy, przysięga, rzadziej: stopnie wojskowe, ale oprócz posiadanej broni to jedyne oznaki zmilitaryzowania grupy. To raczej bandy udające podziemie albo zdrajcy na rzecz obcych wywiadów. W filmie socrealistycznym granica pomiędzy przemytnikami, bandytami i konspiracją antykomunistyczną zaciera się jeszcze bardziej niż w innych przekaznikach z tamtego okresu<sup>18</sup>.

Omawianą kategorię dopełniają ludzie z widoczną moralną skazą: fotograf (*Kariera*), który sam przyznaje, że nienawidzi ludzi i chce „wszystko wypalić

<sup>18</sup> W kilku filmach (*Sprawa pilota Maresza*, 1955, reż. Leonard Buczkowski; *Czarci żleb*) pojawiają się przemytnicy. Nic nie świadczy o ich przynależności politycznej, ale negatywny stosunek do Polski Ludowej, fascynacja Zachodem i pieniędzmi oraz kontekst wynikający z ówczesnych schematów propagandowych pozwalają umieścić ich co najmniej w pobliżu narracji dotyczącej podziemia.

ogniem”, dowódca grupy – Zenon (*Piątka z ulicy Barskiej*), miewający histeryczne napady, zakłamaný i okrutny ks. Sposs (*Uczta Baltazara*). Nie dziwi, że agenci zyskują poparcie dla swych poczynań wyłącznie w jednostkowych przypadkach osób stroniących od pracy, szukających łatwego zarobku i życia (*Kariera, Pościg*). Zresztą niechętny stosunek do pracy może być sygnałem przynależności do „organizacji”. Tak dzieje się w przypadku negatywnej postaci Macisza (*Piątka z ulicy Barskiej*), który w ostatnich scenach okazuje się jej członkiem.

Wiele uwagi autorzy filmów poświęcali przedstawieniu różnorodności metod wkradania się w łaski, jakimi mogą operować „wszelkiej maści” szpiedzy i wrogowie. Filmy wypełniały funkcję swobodnego instruktazu: czego należy się wystrzegać, w jakich sytuacjach zachować czujność, jak postępować w obliczu dwuznacznych propozycji. Schemat wyglądał zawsze podobnie: filmowi agenci zaczynali od kurtuazji i grzeczności, dopiero gdy sztuczna uprzejmość oraz odwoływanie się do wcześniejszych zobowiązań zawodziły, w chwilę później to, czego nie udało się uzyskać dobrowolnie, próbowali wymusić groźbą, zastraszaniem (m.in. zemstą na rodzinie), brutalnością. Wśród metod podziemia znalazło się także wykorzystywanie tajemnic skrywanych przed władzą; każda taka tajemnica mogła okazać się początkiem szantażu. Na ekranie pojawiał się jasny przekaz, głoszący, że wcześniejsze wyznanie win odpowiednim służbom mogło zmniejszyć konsekwencje. Szczególnie że jak przekonywały kolejne obrazy, od znajomości z tego typu ludźmi niełatwo się uwolnić. Kończyło się to zazwyczaj śmiercią (*Kariera, Niedaleko Warszawy, Pościg*) lub bezwzględną walką o życie (*Piątka z ulicy Barskiej, Uczta Baltazara*).

Najczęściej wykorzystywaną metodą ingracyjną zawsze są jednak pieniądze. Symbol pieniądza, jako obiektu godnego wyłącznie pogardy, jest niemal stałym elementem tradycji nie tylko komunistycznej. Reprezentatywne miały być tu słowa agenta z *Kariery*, rozżalonego, że mimo upływu trzech tygodni nie udało mu się nikogo zwerbować, a przecież: „Mam pieniądze, pieniądze wszystko mogą”. Wrogowie zazwyczaj żyją w luksusie, mają do dyspozycji nieograniczone zasoby. Takie podejście jest kolejną cechą odróżniającą, wykluczającą przybysza z polskiego kolektywu i umieszczającą wśród „obcych”. Widać to także po zachowaniu gospodyni z *Niedaleko Warszawy*, która wielokrotnie odmawia przyjęcia pieniędzy od próbującego płacić za wszystko szpiega Boruckiego. Jej świat, w którym pomaga się drugiemu człowiekowi, jest miejscem zupełnie odmiennym od rzeczywistości dywersanta posługującego się manierami wywodzącymi się z kapitalizmu. Mimo, że nie jest ona jeszcze „nowym człowiekiem”, bliski jest jej kod kulturowy nowego systemu. Ta zgodność nie musiała być przypadkowa. Podobną zależność obserwujemy u bohatera *Uczty Baltazara*, u którego podejście do pieniędzy zmienia się wraz z przekształcaniem osobowości. Wreszcie pieniądze stają się przyczyną śmierci. Władka „Zabił [...] tchórzliwy zdrajca, szpieg i dywersant. Zabił go za kilka nędznych dolarów” (*Trzy opowieści*).

Niby-bezinteresowne pożyczki pieniędzy w *Karierze* prowadzą do uwikłania młodego, niedoświadczonego Romka, co w konsekwencji także kończy się dla niego tragicznie.

Widz dostrzega bezpośrednią łączność negatywnych zachowań z bezideowością jako kolejną cechą wroga. Działalność przeciw władzy/Polsce powiązana jest wyłącznie z interesem osobistym, pieniędzmi, karierą, nadzieją na odzyskanie przywilejów. Rzadziej chodzi o konieczność wykonania rozkazu, a jeśli już tak się dzieje, to nie z poczucia obowiązku, co sugerowałoby konotację pozytywną, lecz raczej ze względu na bezmyślne uleganie nakazom. Rozkazy dotyczą zazwyczaj postaw okrutnych: morderstwa (*Piątka z ulicy Barskiej*), wytrucia koni w stadninie (*Pościg*) albo czynów uderzających w dobro wspólne, jak: wysadzenie huty, Trasy W-Z, kopalni, spalenie fabryki (*Niedaleko Warszawy, Piątka z ulicy Barskiej, Cień, Uczta Baltazara*), zalanie magazynu z cementem, pozbawienia ludzi prądu (*Trzy opowieści, Jasne lany*) albo choćby utrudnienie dostaw maszyn z zagranicy (*Uczta Baltazara*). Wśród innych metod działania wymieniano rozsiewanie plotek, zastraszanie, przekupstwo, zbieranie danych. W *Żołnierzu zwycięstwa* to palenie wiosek, zrywanie mostów, zamachy skrytobójcze. Takie czyny dehumanizują wroga. Stałą cechą przedstawicieli podziemia jest brutalność czy wręcz okrucieństwo. Najbardziej dosadnych przykładów dostarcza film *Cień*, gdzie NSZ-owcy, mówiący o sobie „wojsko polskie”, obcięli rękę chłopu za to, że głosował „trzy razy tak”. Wśród śmiechów i żartów chwalili się polaniem benzyną i podpaleniem milicjanta czy pobiciem sołtysa. „Rznąli powiat”, mordując za samą przynależność do PPR. W kolejnym filmie Borucki zamordował inżyniera Przewłockiego, próbował podpalić dom i zabić Bugajówną. „Oni, z lasu” pobili nauczyciela za to, że mówił o trudnej sytuacji panującej przed wojną. Nawet ksiądz Sposs ma nadzieję, że jeszcze „kości zatrzęsczą, a krew się poleje” i oczekuje zbrojnej interwencji Zachodu (*Uczta Baltazara*). Konspiratorzy strzelają do komunistów, milicjantów, ale także zupełnie niewinnych ludzi, tworząc z nich wszystkich wspólnotę. Skutkiem ich działalności jest tylko nieszczęście, krew i zapełniające się cmentarze, jak stwierdzał jeden z bohaterów.

Nieodłącznym atrybutem przeciwników Polski Ludowej – tak jak w wielu innych strategiach deprecjacji – jest alkohol: spożywanie, handel bimbrem, rozpijanie dzieci i młodzieży (m.in. *Jasne lany*). Przeciwnieństwem są tu niepijący przodownicy pracy. Czas wolny konspiratorzy spędzają w sposób bezproduktywny, a czasem wręcz barbarzyński, demolując świetlice, uczestnicząc w pijackich libacjach. Specyficznie przedstawione sceny z *Jasných lanów* i *Piątki z ulicy Barskiej* pokazują zdziczenie, sprymitywizowane zachowania, powykrywane w nieludzkich grymasach twarze, ruchy przypominające dzikie, „burżuazyjne” tańce. Wykorzystanie gry światłem i długością kadrów wzmacnia wyrazistość przekazu. Motyw animalizacji widoczny jest również w przedstawianiu ukrywających się w lesie, wygłodniałych i zaszczutych uciekinierów z „normalnego świata” (*Ja-*



*sne lany*). Tutaj doprowadziły ich wcześniejsze decyzje i postawy. Teraz strach przed karą mieszał się u nich z nienawiścią do innych. Ale ponownie ujawniała się ich słabość. Gdy „bandyci” spotykają się ze sprzeciwem, gdy sytuacja zmusza ich do podjęcia walki, zazwyczaj uciekają niczym zwierzęta (*Jasne lany*, *Kariera*, *Pościg*, *Piątka z ulicy Barskiej*, *Niedaleko Warszawy*). Sceny te przypominają polowania, w których dzikie, kłusujące zwierzę jest ścigane, osaczane, a następnie ujęte bądź zabite. Jednak odruch sympatii do niego wyklucza ocena jego wcześniejszego zachowania. Zastępuje go ulga, że sprawiedliwości stało się zadość, a zagrożenie minęło.

Siłą rozstrzygającą jest zazwyczaj UB, którego wkroczenie zawsze stabilizuje i wyjaśnia sytuację w sposób ostateczny. Działanie przeciwko krajowi musiało spotkać się z nieuchronną karą. Ujętego bandytę/zdrajcę odprowadza wzrok zgromadzonych ludzi, co stanowi dodatkową sankcję hańbiącą. Tylko jeśli ginie, to dzieje się to w samotności (*Jasne lany*, *Uczta Baltazara*), czyli zapomnieniu, można powiedzieć bez głębszego sensu dla przyszłości, niczego po sobie nie zostawiając.

Kolejną stałą cechą charakterologiczną konspiratorów jest pogarda dla społeczeństwa, ludu, narodu, nawet własnych agentów i współpracowników, jeśli są już nieprzydatni. Rotmistrz Borucki (*Niedaleko Warszawy*) mówi o robotnikach: „hołota rozwieliżniła się okropnie”, Leśniewski o swoich ludziach: „ciemne bydłota, chamy”. Ta arogancja ludzi przegranych ośmiesza ich przed widzem i jeszcze bardziej deprecjonuje.

W przeciwieństwie do postaci pozytywnych ludzie powojennego podziemia nie są gotowi do poświęceń. Gdy trzeba się ratować, zostawiają współpracowników, czasami zabijają ich. Nowak opuszcza swojego dotychczasowego podkomendnego Franka, który nie jest mu już potrzebny (*Trzy opowieści*). Szef sabotażystów odmawia pomocy Zygmuntowi: „Zawaliłeś sprawę, sam się teraz ratuj, durniu”, a następnie zabija go z kamienną twarzą. W ostatnich sekwencjach *Kariery* okazuje się, że Karwowski, zdrajca oszukujący innych, sam został oszukany i wykorzystany przez płk. Hopkinsa. To kolejny stały motyw komunistycznych scenariuszy kulturowych. Zdegenerowany świat kapitalistyczny, którego obrońcą jest podziemie, nie uznaje takich wartości, jak przyjaźń, współpraca, oddanie, poświęcenie. Nie ma tu miejsca na bezinteresowność czy okazywanie pomocy. W świecie agenturalno-kapitalistycznym wartości te zostały zastąpione prywatnym interesem, bezwzględnością i okrucieństwem. Jak często wówczas przekonywano, w kapitalizmie: człowiek człowiekowi wilkiem.

Postaci konspiratorów/bandytów mogły także posłużyć za quasi-autorytety potwierdzające przesłania ideologiczne i propagandowe, w dodatku nie tylko *à rebours*. Zdrajca Borucki tłumaczy: „Walka idzie na śmierć i życie”, a sprzeciwiający się mu inż. Przewłocki powiela slogany: „[Huta] Bielawa jest twierdzą”. O walce dwóch światów, w której musi być zwycięzca i pokonany, mówi także



Karwowski z *Kariery*. Cały zestaw tez indoktrynacyjnych wygłasza Zenon: „Walka nie skończyła się, będzie trwała dopóki nie zniszczymy komunizmu”. Następnie daje wykład, który ma ukazać stereotypowego konspiratora: nie wierzy w odbudowę Warszawy bez pomocy amerykańskiego kapitału i techniki, pogardliwie wypowiada się o obecnych wysiłkach, zakazuje słuchania polskiego radia, uznaje, że nie istnieje budownictwo pokojowe, daje pokaz bezwzględności i brutalności, które usprawiedliwia koniecznością wyższych celów. „Należy przeciwstawiać się im we wszystkim, cokolwiek czynią. Przed tą walką trzeba zewrzeć szeregi”. Wreszcie siłą wymusza odnowienie przysięgi składanej „Bogu wszechmogącemu” z rękoma złożonymi na krzyż. Ale jego słowa o „Warszawie, ukochanym mieście” można już zinterpretować w różnoraki sposób. Jego postać budzić może pewne odruchy współczucia: przegrany, ze zszarpanymi nerwami, uciekający w świat regulaminowych zachowań, które dają mu ułudę panowania nad sytuacją. Dobrze widać tu bezsilność przeciwników systemu skazanych na niepowodzenie. Zenon stoi na straconej pozycji, jeszcze nie wie, że jego grupa próbuje się od niego uwolnić. Wszystkie filmy przekonywały o fikcyjności podziemia, która widoczna jest dla widza, ale nie dla samych konspiratorów. Zmienia się to dopiero właśnie w *Piątce z ulicy Barskiej*, odchodzącej od konwencji socrealizmu. Przez moment pojawia się jeszcze w *Cieniu* z 1956 r., który najczęściej uważany jest za powrót do starej manieri<sup>19</sup>.

W tej samej *Piątce z ulicy Barskiej*, pochodzącej przecież z 1953 r., determinizm wyborów umyka konwencji stalinowskiej, w ortodoksyjnych *Jasnym łanach* został zabsolutyzowany już pierwszą decyzją, a bohaterowie są przegrani od pierwszej sceny. Autorzy filmów tylko z rzadka oferują nadzieję na wyjście z trudnej sytuacji. W *Uczcie Baltazara* były żołnierz podziemia, Andrzej, przechodzi metamorfozę i z czasem staje po stronie dobra. Podobnie część piątki kolegów z ulicy Barskiej. Jednak za przemianą stać musiały w obu przypadkach... kobiety (co w tej stylistyce może zaskakiwać), a dopiero w dalszej kolejności zmiana stosunku do pracy i pragnienie innego sposobu życia.

Stereotypową funkcję przypisano zagranicy. Symbole koneksji zagranicznych to dowody przynależności do obcego świata. Pułkownik Hopkins, wysyłający agentów do Polski, oraz samochód z Kanady, dostarczający Boruckiemu paczkę z bombą (*Niedaleko Warszawy*), dziennikarz-agent John Lane (*Żołnierz wolności*), odgrywają podobną rolę jak nietypowe ubrania, zagraniczny alkohol i papierosy. Wyjazd za granicę, który ma być jedyną drogą ucieczki od odpowiedzialności, albo czasami nagrodą za zdradę kraju (*Jasne łany*, *Kariera*, *Uczta Baltazara*, por.: *Sprawa pilota Maresza*), udaje się jednak tylko raz (*Żołnierz wolności*),

<sup>19</sup> Ciekawą interpretację *Cienia* przedstawił J. Rek w artykule *O utracie twarzy albo upadku autorytetu, czyli „Cień” Jerzego Kawalerowicza w nowym świetle*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunisty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006, s. 277–288.

w dodatku w dość ośmieszający i ryzykowany sposób, w kufrze podróżnym<sup>20</sup>. Być może to ostrzeżenie dla potencjalnych przeciwników władzy już w świecie pozafilmowym, tym bardziej że z *Uczty Baltazara* dowiadujemy się z dobrze poinformowanego i „obiektywnego” źródła – od tancerki Joanny d’Ursins – że dobrobyt na Zachodzie to mistyfikacja.

W świecie filmu istotną rolę odgrywa wizualność postaci. Przeciwnicy mogą się niczym nie wyróżniać. To było największe niebezpieczeństwo, przed jakim filmy ostrzegały: wróg jest nierozpoznawalny na pierwszy rzut oka, może więc być członkiem kolektywu. Sabotażysta wszedł do grupy ZMP, „przyczał się”, „zadał cios”, ale nie udało mu się zatrzymać rozwoju (*Trzy opowieści*). Jeszcze większych szkód narobił prowokator Liciński (*Żołnierz wolności*). Żaden z nich nie miał zdrady wypisanej na twarzy. Początkowe „wprowadzanie w błąd” widza miało zapewne uczulić go na podobne zachowania w świecie realnym, wzmóc czujność.

Jeśli już wróg wyróżniał się pośród innych, to charakteryzowało go albo zbyt nie zwracanie uwagi na swój wygląd (często są to ubrania odznaczające się krojem i materiałem), albo, znacznie rzadziej, niechlujstwo. Żołnierze patrolu NSZ w drugiej połowie 1946 r. chodzą w regulaminowych mundurach, krawatach, z nienagannymi wąsikami i fryzurami, jakby brali udział w paradzie. Jasiczka, który okazuje się prowokatorem, jako jedyny nosi nakrycie głowy przypominające czapkę polową Wehrmachtu oraz niemiecką panterkę (*Cień*). Trudno się oprzeć wrażeniu, że nie zdobył ich w walce, ale otrzymał w prezencie od hitlerowskich sojuszników. Niekonwencjonalne stroje kilku innych bohaterów negatywnych są niemal manifestacyjnym przyznaniem się do zdrady. Pamiętać trzeba tylko, że tego typu właściwość ponownie jest stałym motywem filmowym w dziejach kina.

Czasami o złym człowieku świadczyć miała fizjonomia, charakterystyczne twarze i postury. Nie można jednak uznać tego za zasadę. W *Pościgu* Muchaj, dyrektor Państwowego Stada Ogierów, kierując się wyglądem, a nie rzetelną analizą dokumentów, podejrzewał niewinnego stajennego, za co został skarcony przez porucznika UB.

Wartą wspomnienia kwestią są występujące w filmach pseudonimy i nazwiska. Te pierwsze to: Jastrząb, Jarząb, Baron, Malutki, Pompierz, Zenon, oraz przezwisko: Elegant. Bardziej charakterystyczne, „mówiące”, są niektóre nazwiska ludzi podziemia: Stefan Korsak (prawdziwe nazwisko Franka z *Trzech opowieści*), Stefan Karwowski (*Kariera*), Borucki (*Niedaleko Warszawy*), Zbigniew Haza, Konrad Uriaszewicz, ks. Sposs (*Uczta Baltazara*), Biskupik (*Cień*), Orda-Stefański (*Pościg*), Eustachy Terecki, Henryk Liciński (*Żołnierz zwycięstwa*). By ukryć swą tożsamość, niektórzy z nich przybierają nazwiska mniej wymowne: Nowak, Wójcik, Kucharski.

<sup>20</sup> Jedyną osobą, której w filmie socrealistycznym udaje się uciec za granicę, i w zasadzie również nie jest to pewne, jest Eustachy Terecki, szef „reakcyjnej” siatki.

Dopiero te trzy scenariusze: obraz własnej, bohaterkiej i monopolistycznej walki, przemilczenie podziemia niekomunistycznego oraz konspiracja, czy w tym wypadku bandytyzm powojenny, po połączeniu w jedną całość stanowią kompletny kanon propagandy opowiadającej o podziemiu. Widoczne w nich zaangażowanie polityczne i dydaktyzm w większości odpowiadają oficjalnie obowiązującemu schematowi. Gdy podziemie komunistyczne przedstawiane jest jako rodzące się, wzmacniające, dynamiczne, to jego niekomunistyczny odpowiednik otrzymał wizerunek schyłkowego, zarówno ideowo, moralnie, jak i organizacyjnie. Prezentowane postaci z podziemia, bez względu na przynależność do którejkolwiek z wymienionych kategorii, są reprezentantami całych typów, przedstawicielami grupy polityczno-moralnej. Programowana „typowość” wywołuje fatalne dla nich skutki; są niepełne i źle skonstruowane. Będąc kompromisem pomiędzy wymogami estetyki a przymusem indoktrynacji, zawodzą obie te formuły. Wiedziano o tym już wówczas, o czym świadczą recenzje. Ale fakt, że postaci socrealistyczne są czytelne nie jest żadnym *novum* i nie odróżnia tych filmów od innych – wcześniejszych i późniejszych. Stylistyka oraz zespół wykorzystanych środków i technik, mających na celu wykreowanie konkretnych wizerunków, nie są produktami epoki. Twórcy zaadaptowali jedynie na potrzeby ideologii znane już schematy kulturowe, niczym ich nie uzupełniając ani nie rozwijając. Dlatego można stwierdzić, że film socrealistyczny nie jest żadną osobliwością, ale stanowi integralny składnik kinematografii.

#### THE UNDERGROUND MOVEMENT IN THE CONVENTION OF THE POLISH SOCREALIST CINEMA

In the socrealist period of the Polish cinema there are three different pictures of the underground resistance movement: the image of the heroic and single-handed struggle of the (communist) PPR (Polish Workers' Party), the concealment of the non-communist underground resistance, and the post-war underground (presented as banditry), which, when combined into a whole, make up a complete canon of history-retelling propaganda. The political commitment and didactic character of the films mostly satisfied the officially approved pattern. While the communist underground resistance movement was shown as all-emerging, dynamic and gaining strength, the image of its non-communist counterpart was that of ideological, organizational and moral decadence. The characters shown in the films, regardless of belonging to any of the foregoing categories, embodied general types as representatives of political-moral groupings. The films produced were an element of implanting a new cultural matrix, which, by constantly repeating (or omitting) certain contents, was expected to replace the previous experience and remembrance.