

Aleksander Achmatowicz

Rosja i Rosjanie — rosyjskie motywy w filmach PRL

Wraz z katastrofą państwa we wrześniu 1939 r. kinematografia polska przestała istnieć. Jej infrastruktura: obiekty, sprzęt — uległa w toku wojny całkowitemu zniszczeniu. Filmowcy rozproszyli się po świecie, zaś zniszczenie Warszawy i innych miast oznaczało też zniszczenie dużej części sal kinowych. Przetrwiała jednak pamięć o filmach przedwojennych, obrosły one nawet swego rodzaju legendą, co było sprzyjającą okolicznością towarzyszącą narodzinom nowej kinematografii. Publiczność z niecierpliwością czekała na pierwsze premiery.

Powojenna kinematografia była tworzona od podstaw i jako inna niż tamta. Od samego początku była usytuowana w strukturach nowego, komunistycznego reżimu, zaś decydującą rolę w jej kształtowaniu odgrywali teraz ludzie z przedwojennej opozycji względem ówczesnej branży, głównie uczestnicy i aktywiści Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego (START) — wywodzili się z radykalnej inteligencji lub wręcz z awangardy artystycznej; opowiadali się za filmem użytecznym społecznie, sami chcieli być jego kapłanami i z jego pomocą oddziaływać na społeczeństwo. Cechowało ich, co znamienne, zafascynowanie sowieckim filmem, zwłaszcza niemy, w którym upatrywali niemal przypadek ziszczenia się własnych idei.

Nową kinematografię tworzono więc nie jako przedsięwzięcie komercyjne, jakim była w okresie międzywojennym, lecz artystyczne. Wydawało się, że ścisły jej związek z reżimem komunistycznym jest zasadny, ponieważ gwarantuje niejako automatycznie finansowanie produkcji filmów przez państwo, a więc uwolnienie się ich autorów-artystów od dyktatu właścicieli kin i różnych geszefciarzy inwestujących w filmy. Spodziewano się, że rolę kapłanów tej sztuki społecznie użytecznej będzie można pełnić najskuteczniej pod egidą, a przynajmniej za aprobatą państwa i w harmonii z jego polityką.

W udreżonym wojną i okupacją społeczeństwie tendencje do zbojkotowania reżimu jako narzuconego z zewnątrz występowały tylko w marginalizujących się szybko odłamach nieprzejednanych, sama koegzystencja z reżimem afiszującym się swoim lewicowym rodowodem nie była źle widziana w kręgach artystycznych ani intelektualnych. Skądinąd idea oddziaływania na społeczeństwo przez artystę tkwiła korzeniami głęboko w najchlubniejszych tradycjach literatury i sztuki, wynikała z młodzieńczych fascynacji przed wojną sowieckim filmem, z ulegania urokowi jego patosu i emanującego zeń radykalizmu. Nie dostrzegano niczego niestosownego w naśladowaniu bolszewickich z ducha filmów sowieckich.

Okres wstępny drugiej kinematografii polskiej (1945–1948) przyniósł skromne ilościowo wyniki produkcji. Wyświetlane od 1947 r. w kinach filmy były przedsięwzięciami artystycznymi: artyści sami wybierali ich tematy, o podjęciu produkcji decydowało kierownictwo kinematografii złożone bądź co bądź z filmowców (Aleksander Ford). Zdawało się, że teraz artyści

będą wypowiadać się w nich „swoim głosem”. Od razu wszakże okazało się, że pole takiej swobody jest poważnie ograniczone zwłaszcza wtedy, gdy autor dotyka czegokolwiek, co ma znamiona rosyjskości/sowieckości. Już funkcjonowała cenzura¹.

Filmowcy zachowywali się różnie. Aktywiści przedwojennego START-u — Eugeniusz Cękałski i Wanda Jakubowska² — dawali ujście młodzieńczym fascynacjom filmem sowieckim. Swoją pierwszą po 1945 r. film *Jasne lany* (1947 r.) Cękałski zrealizował na modłę sowieckiego obrazu propagandowego z czasów NEP; jego tematem była elektryfikacja nieskolektywizowanej wsi i kułackie szkodnictwo³. Ośmieszył się w oczach recenzentów, którzy, jak kraj długi i szeroki, nie zostawili suchej nitki na jego dziele. *Ostatni etap* Jakubowskiej (1948 r.) zgodnie z intencją autorki był przejmującym świadectwem niemieckiego ludobójstwa w obozach koncentracyjnych; film wydzwignął dopiero raczkującą nową polską kinematografię na poziom ówczesnej czołówki europejskiej. W cieniu tego sukcesu nie dostrzeżono wtórności realizatorskiej w stosunku do sowieckiego kina⁴. Nie najlepiej rokowało to samostności polskiej sztuce filmowej.

Reżyserzy z przedwojennego środowiska branżowego nie szukali inspiracji w sowieckich wzorach. Wszakże robienie filmów antyreżimowych nie leżało w ich zamierzeniach; co najwyżej mogli zamyślać o wypracowaniu dla swojej sztuki jako związanej z widownią *modus vivendi* z reżimem i niechcianą rzeczywistością. Mniej lub bardziej zręcznie dostrajano się do reżimowej propagandy, gdzie nie deptała ona godności własnej widzów, a więc przede wszystkim nie

¹ Por. A. Paczkowski, *Cenzura 1946–1949. Statystyka działalności*, „Zeszyty Historyczne”, 1996, z. 116, s. 22–57. Z opublikowanych tam sprawozdań GUKPPIW (urząd cenzorski w PRL), zwłaszcza za 1947 i 1948 r., wynika, że najwięcej ingerencji cenzura ta poczyniła w sowieckich filmach: w 1947 r. osiem poważnych w 72 wyświetlanych filmach, podczas gdy w 76 filmach produkcji USA w repertuarze kinowym były trzy takie ingerencje; w 1948 r., przynajmniej w pierwszym półroczu, poczyniono po osiem ingerencji wszelkich kategorii w obu tych grupach, lecz wtedy na ekrany wprowadzono 28 filmów USA, sowieckich natomiast 18. W sprawozdaniach nie podawano, jakie były konkretne przyczyny poszczególnych ingerencji; można tylko domyślać się, że usuwano z sowieckich filmów kadry i kwestie dialogowe mogące rozdrażnić polskiego widza lub popsuć propagandowy obraz ZSRR. Takimiż przesłankami zapewne kierowano się w przypadku cenzorskiego nadzoru nad rodzimą produkcją. Skupienie całości decyzji co do scenariuszy w CUK sprawiło, że ukierunkowywanie przyszłych filmów pod względem ideologicznym i „właściwego” obrazu rzeczywistości odbywało się odtąd głównie w tej fazie, zaś cenzorska kontrola gotowych filmów stanowiła już tylko ostatni filtr.

² Eugeniusz Cękałski (1906–1952), organizator i współzałożyciel Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, 1928 r. Zadebiutował jako reżyser w 1938 r., podczas wojny przebywał na Zachodzie, początkowo w Anglii, gdzie realizował krótkometrażówki propagandowe dla rządu polskiego, od 1943 r. w Stanach Zjednoczonych — dla wytwórni Paramount. Zrealizował kilkanaście filmów montowanych z materiałów archiwalnych i agencyjnych, w tym w USA *Peoples of the USSR*. Wanda Jakubowska, ur. 1907, współzałożycielka START, potem razem z Cękałskim realizowała filmy krótkometrażowe, samodzielnie ukończyła przed wybuchem wojny film fabularny. Podczas wojny więźniarka obozów koncentracyjnych dla kobiet Auschwitz i Ravensbrück.

³ *Jasne lany* były dostosowane do polskich realiów A. D. 1947, a więc w czasach, gdy czynniki reżimowe w publicznych enuncjacjach odżegnywały się od planów skolektywizowania wsi. Funkcję wroga i szkodnika pełnił w filmie wioskowy młynarz.

⁴ Elementy wtórności: wyrazisty podział występujących postaci na pozytywne ze szczególnym wyeksponowaniem osoby sowieckiej lekarki (Tatiana Górecka) i negatywne (SS–mani, aufsejerki, obozowi kapo); zakończenie — niemal powtórzenie sceny końcowej filmu Fryderyka Ermlera *Ona broni Ojczyznę* (1943 r.).

negowała ich udziału w walce z niemieckim okupantem jako samoistnej wartości. Zresztą z upływem czasu coraz intensywniej przemaalowywano obraz uczestników tej walki na komunistyczne organizacje konspiracyjne — PPR i kolejne mutacje jej zbrojnego ramienia — Gwardię Ludową i Armię Ludową. O tym, jak to się odbywało, za chwilę. Jeżeli nie było innego wyjścia stępiano przynajmniej ostrze sloganów urzędowej propagandy i nieco ją samą rozmywano. Z drugiej wszakże strony niejednokrotnie pomijano milczeniem istotne aspekty wojennej przeszłości, zwłaszcza bolesne dla społeczeństwa świeże wydarzenia związane z instalowaniem się nowego reżimu.

Dla polskiego ogółu Armia Krajowa była synonimem jego własnego oporu wobec okupanta, natomiast propaganda reżimowa obsypywała to imię najgorszymi wyzwiskami. Nie wymieniano więc w filmach samej nazwy, ani skrótu — AK, lecz obraz na ekranie nie pozostawiał wątpliwości, że to o niej mowa. Według takiej recepty Leonard Buczkowski zrealizował *Zakazane piosenki* (1947 r. — pierwsza powojenna premiera). Pomyślany jako wodewil z piosenkami ulicy warszawskiej w latach okupacji, film ten stał się ogromnym sukcesem frekwencyjnym⁵.

Jednak Buczkowski nie dotrzymał tonu, jaki sam nadał filmowi i w końcowych sekwencjach balansował już na skraju fałszu: w scenach w obozie przejściowym dla ludności wygnanej z Warszawy po kapitulacji powstańców widz dowiaduje się z dialogu, że jeden z bohaterów nie poszedł do niemieckiej niewoli, lecz przepłynął się na prawy brzeg Wisły do „naszych”. Mogłoby chodzić o akowców z Pragi, lecz więcej przemawiało za tym, że mowa o sojuszniku „naszych aliantów”, czyli o Armii sowieckiej. Pod jej osłoną NKWD wyłapywała akowców i zamykała w obozach koncentracyjnych, równocześnie UB reżimu lubelskiego wielu ich zamordowało. W następnej sekwencji filmu kronikarskich zdjęć z ofensywy kwietniowej 1945 r. i z walk o Berlin reżyser wkopiował w górze kadrów medalion z wizerunkiem tego, co się przepłynął do owych „naszych”, ubranego w mundur berlingowca. Tragiczny los akowców i powstańców, którzy wpadli w łapy NKWD przedstawiono jako rzekomo idylliczne przepoczwarzanie się polskiego podziemia w wojsko reżimu lubelskiego (Ludowe Wojsko Polskie — LWP). Wkrótce po zejściu *Zakazanych piosenek* z ekranu tylko jemu miała przysługiwać chwała uczestnika zwycięstwa w wojnie. AK zostało odarte z takiego atrybutu, jego legendę tępono.

Bynajmniej nieidylliczny rozwój nowej kinematografii został jesienią 1948 r. przerwany po zwrocie w polityce reżimu ku jawnej sowietyzacji kraju w duchu stalinizmu. Kilka filmów spośród wyświetlanych na ekranach lub pozostających w produkcji poddano przeróbkom w celu sprecyzowania ideologiczno-politycznego obrazu podziemia z lat okupacji jako komunistycznego⁶.

⁵ Kopia pierwotnej wersji wyświetlanej w kinach w 1947 r. nie zachowała się. Filmoteka narodowa dysponuje tylko kopią przerobionego w 1949 r. filmu; zmiany nastąpiły głównie w ramie narracyjnej. W wersji 1947 r. — do filmowego atelier przychodzi muzyk (Jerzy Duszyński) i proponuje reżyserowi realizację filmu o warszawskich piosenkach ulicznych z lat okupacji, następnie śpiewa je, akompaniując sobie na fortepianie. W wersji 1949 r. — spotkanie kombatantów AL i LWP na poddaszu odbudowanego domu w Warszawie (sous les tois de Varsovie!) z weteranem Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie; krajowi weterani zapoznają przybysza z własną epopeą i „otwierają mu oczy” na sens tego, co się działo w czasie okupacji — w duchu reżimowej propagandy.

⁶ Poddano przeróbce *Zakazane piosenki* Buczkowskiego, a z filmów dopiero produkowanych *Robinsona Warszawskiego* Jerzego Zarzyckiego, który na ekrany wszedł pod tytułem *Miasto nieujarzmione*, 1950;

Filmy realizmu socjalistycznego, 1949–1955

Ogół pisarzy i artystów wprzęgnięto do służby reżimowi, obarczając ich uczestnictwem w jego propagandzie, tyle że robionej środkami artystycznymi. Zbierano gremia środowiskowe na zjazdy (filmowcy w Wiśle, 19–22 XI 1949 r.) i w ich przytomności i za nich proklamowano przyjęcie socrealizmu jako „metody twórczej”; potulne poddanie się tej manipulacji miało być wyrazem postawy obywatelskiej i patriotycznej. Z tym łączyło się potępienie „odchylenia prawicowo–nacjonalistycznego w życiu kraju”. Zakrawało to na podpisywanie przez owe gremia za każdego czynnego pisarza i artystę cyrografu o zaprzedeniu przez niego duszy stalinizmowi.

W Polsce nie słyszano o żadnych „metodach twórczych” w literaturze i sztuce. Socrealizm przeszczepiano z ZSRR w zdegenerowanej postaci żdanowizmu: był do szpiku kości przesiąknięty komunistyczną ksenofobią⁷. Formalnie nie zakazywano wypowiadania się w dziełach sztuki o Rosji. Jednak asekurantwo aparatu administrującego sztuką sprawiło, że, na przykład w muzealnictwie, obraz Jana Matejki *Batory pod Pskowem* schowano głęboko w podziemiach Muzeum Narodowego, zaś „repatriowana” ze Lwowa *Panorama Raclawicka* Wojciecha Kossaka i Jana Styki gniła latami w skrzyniach składowanych w obiektach Wystawy Ziemi Odzyskanych we Wrocławiu. Filmowcy unikali w swych dziełach nawet wzmiankowania Rosji lub ZSRR, Rosjanie prawie nie pojawiali się wtedy w filmach polskich. Jakby Rosji nie było na mapie jako ZSRR.

Tematyczne programowanie produkcji stało się zadaniem biurokratycznej instancji — Centralnego Urzędu Kinematografii (CUK), który dopasowywał treści filmów do reżimowej propagandy. Urzędnicze asekurantwo nie ułatwiało podejmowania decyzji o kierowaniu filmów do produkcji i na ekrany. W poszczególnych przypadkach odwoływano się do samego Biura Politycznego KC PZPR, gdzie ostatnie słowo należało przeważnie do Pierwszego Sekretarza. Siłą rzeczy filmy stały się faktami politycznymi. Mimo to sterowanie sztuką i kinematografią cechowały niekonsekwencje i sprzeczne posunięcia.

Ewidentnie zależny od Moskwy reżim łaknął alibi na użytek wewnętrzny. Zapewniał je sobie z pomocą mecenatu artystycznego, dzięki czemu przypisywano PZPR rolę protektora kultury narodowej. To dlatego w czasach najgorszego stalinizmu doszło do skutku narodowe wydanie dzieł Adama Mickiewicza włącznie z *Dziadami*, fundamentem stosunku Polaków do Rosji. Alibi stwarzały reżimowi również filmy muzyczne o czołowych polskich kompozytorach. Zrealizowano aż dwa takie: *Warszawska premiera* Jana Rybkowskiego (1951 r.) i *Młodość Chopina* Aleksandra Forda (1952 r.); oba dzieją się w czasach uciemnienia Polski pod zaborami.

Intryga *Warszawskiej premiery* osnuta jest na perypetiach z premierą w Warszawie opery Stanisława Moniuszki *Halka* w 1857 r. Przeszkody nie do przebycia stwarza dyrektor Teatrów Warszawskich, służbisty generał carski Abramowicz. Mimo to dochodzi do premiery, a to

ponadto — *Drukarnię na Grzybowskiej* — jw. pod tytułem *Za wami pójdą inni* Antoniego Bohdziewiczza, 1949 r.; także *Dom na pustkowiu* Jana Rybkowskiego, 1950 r.

⁷ W ZSRR socrealizm jako „metoda twórcza” w literaturze został proklamowany przez Maksyma Gorkiego na I Zjeździe Pisarzy Sowieckich (1934 r.). Miał skonsolidować środowisko literackie w służbie „budownictwa socjalizmu” po latach panoszenia się i intryg lewackich grup aktywistów bolszewickich zrzeszonych w różnych grupach z nazwy niemal obowiązkowo „rewolucyjnych” lub „lewych”. Wielka Czystka lat 1937–1938 i dalsze represje nie oszczędziły ludzi pióra i artystów.

dzięki wstawiennictwu damy salonów warszawskich — pani Marii Calergis u bawiącego w polskiej stolicy petersburskiego dygnitarza⁸.

W filmie Forda Rosjanie nie pokazują się na ekranie, chociaż w latach, kiedy to rozgrywa się *Młodość Chopina*, w Warszawie stacjonował rosyjski garnizon i rezydował brat cara, w. ks. Konstanty jako naczelny wódz Wojska Polskiego. Autorzy scenariusza (trzej muzykolog-dzy i pisarz) nie mogli jednak przemilczeć Powstania Listopadowego. Żeby na ekranie nie było scen, w których Polacy biją się z Rosjanami, wykorzystano fakt z biografii kompozytora, iż na krótko przed wybuchem „polskiej rewolucji” wyjechał on do Paryża przez Wiedeń. *Etiudę Rewolucyjną* Chopin skomponował prawdopodobnie na wieść o klęsce Polaków. W filmie — ciężko chory komponuje ją o rok wcześniej w Wiedniu na wieść o wypadkach krajowych. Potem w malglinie widzi przyjaciół, jak w mundurach polskiej piechoty idą do ataku na bagnety. Nieprzyjaciela na ekranie nie pokazano, sytuację odrealniono z pomocą kłębow mgły snującej się przy ziemi. Widz nie mógł nawet być pewny, że to scena bitewna, a nie majaczenia chorego.

Zdawałoby się, iż rzucone przez Bolesława Bieruta hasło „Przyjaźń, przykład i pomoc ZSRR są gwarancją naszych sukcesów” wyrażało naczelny priorytet ówczesnej propagandy reżimowej. Nie da się jednak wskazać filmu, który by powstał w jego służbie. Tematu Rosji w filmach unikano. Zdarzało się, że pokazywano Armię sowiecką jako wyzwolicielkę, lecz i wtedy uwagę widza skupiano na towarzyszącym jej LWP, żeby chwala zwycięstwa kojarzyła się Polakom raczej z berlingowcami i siłami zbrojnymi reżimu komunistycznego. W tym kontekście można wymienić film Jerzego Zarzyckiego *Miasto nieujarzmione*, film w ostatecznej jego wersji podyktowali reżyserowi urzędnicy CUK⁹.

Pomijając filmy kostiumowe i muzyczne rozgrywane się w czasach porozbiorowych, kinematografia dyrgowana przez reżim za pośrednictwem CUK sięgała po tematy tylko do najbliższej przeszłości. Historii nie ograniczonej sztucznie do czasów niemieckiej okupacji i z głębszą perspektywą dziejów XX w., dotyczył jedynie film-gigant (dwie części) Wandy Jakubowskiej *Żołnierz zwycięstwa*, oparty na biografii komunisty-Polaka, przed wojną sowieckiego komandira Karola Świerczewskiego. Inspiracją tego przedsięwzięcia filmowego były zapewne produkowane wtedy w ZSRR giganty batalistyczne ku czci Stalina¹⁰. Wykorzystano

⁸ *Warszawska premiera*, scenariusz Jan Rybkowski, Stanisław Różewicz i Jerzy Waldorff według pomysłu Miry Zimińskiej, reżyseria J. Rybkowski, produkcja Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi. Premiera 4 III 1951 r. Zważywszy, że rolę skutecznej orędowniczki u dygnitarza carskiego grała aktualna żona aktualnego premiera rządu PRL (Nina Andrycz-Cyrankiewiczowa), można by dopatrywać się tu aluzji do potencjalnych możliwości „zbawczej roli” Józefa Cyrankiewicza w stosunkach z ZSRR na szczeblu rządowym.

⁹ Scenariusz *Robinsona Warszawskiego* był opowieścią o człowieku, który nie opuścił po powstaniu miasta i był świadkiem doszczętnego niszczenia przez Niemców tego, co z Warszawy zostało. Sam film miał za temat zagładę cywilizacji. Scenariusz przerabiano kilkakrotnie, dokręcano nowe sceny, żeby tonację katastroficzną przeobrazić w optymistyczną; zrealizowano scenę podejmowania przez kierownictwo PPR „historycznej” decyzji o pozostawieniu Warszawy stolicą Polski i o jej odbudowie — nie weszła do filmu w jego ostatecznej postaci. Wątek sowieckiego radiotelegrafisty Fiałki, przekazującego artylerii na prawym brzegu współrzędne niemieckich stanowisk ogniowych w ruinach Warszawy, miał być symbolem wspólnej walki Polaków i Sowietów z Niemcami.

¹⁰ Filmy: F. Ermlera *Wielki przelom*, z 1945 r., Władimira Pietrowa *Bitwa stalingradzka* z 1949 r., Michaiła Cziaurellego *Upadek Berlina* z 1951 r. i jego także *Niezapomniany rok 1919* z 1952 r. Przedtem Cziaurelli zrealizował pierwszy po wojnie film w duchu kultu Stalina *Przysięga* (1946 r.).

tę okazję do zrealizowania przez Jakubowską repliki innego filmu sowieckiego: *Wielkiego obywatela* Fryderyka Ermlera (1938–1939) na temat zamordowania, rzekomo przez trockistów, sekretarza partyjnego w Leningradzie Siergieja Kirowa (1934 r.). Film ten środkami artystycznymi motywował na użytek sowieckiej widowni masowe represje w toku Wielkiej Czystki w ZSRR 1937–1938. Film Jakubowskiej był pomyślany analogicznie jako artystyczne uzasadnienie represji wobec „odchylenia prawicowo–nacjonalistycznego” w PRL¹¹. Rzecz była na czasie. Wkrótce potem, po śmierci Stalina (5 III 1953 r.), reżim warszawski nurtowały lęki o własną przyszłość w związku ze spodziewanymi walkami w Moskwie o sukcesję po zmarłym. Zwierano własne szeregi w determinacji stawienia czoła wszelkiemu zagrożeniu i każdemu fermentowi. Zaciętość stalinowska filmu Jakubowskiej wydała liczne potomstwo w postaci całej serii dzieł z lat 1954–1956 opiewających sprawne działania UB w wykrywaniu imperialistycznej dywersji i szpiegostwa¹².

W tym samym czasie w reżimowych kołach w Warszawie istną furorę robiła inscenizacja w Teatrze Współczesnym sztuki Emila Zegadłowicza *Domek z kart* w reżyserii Erwina Aksera. Postanowiono zarejestrować spektakl na taśmie filmowej i pokazywać go w kinach całego kraju.

Sztukę tę autor napisał chyba w nastroju skrajnej frustracji po klęsce wrześniowej i upadku państwa. Jej tematem miała być kompletna degrengolada moralna klikki sanacyjnej. Przesłoniła ona Zegadłowiczowi istotny sens tragedii kraju. Ośmieszanie przedwojennych dygnitarzy w kontekście momentu dziejowego świadczyło o małostkowości i nie pozostawało w żadnej proporcji do jego rangi. Clou spektaklu to scena w Zaleszczykach 17 IX 1939 r. Policjanci z Warszawy konwojują aż nad granicę z Rumunią skutego w kajdanki dziennikarza aresztowanego za antyrządowe wypadki w gazetach. Zjawia się premier Felicjan Sławoj–Składkowski w ucieczce; ma pełne usta frazesów o państwowotwórczych zadaniach urzędników. W pewnym momencie dygnitarze i policjanci ulatniają się ze sceny. Wkracza sowiecki bojec. Aresztowany wyciąga ku niemu ręce: „Towarzyszu...”. Bojec bagnetem otwiera kajdanki.

Niewiele czasu minęło, a spektakl i film *Domek z kart* stały się łabędzim śpiewem stalinizmu w polskiej kinematografii. Socrealizm przestał obowiązywać, CUK zlikwidowano. Co prawda produkcja filmowa znalazła się w gestii Naczelnego Zarządu Kinematografii w strukturze Ministerstwa Kultury i Sztuki, ale było to już co innego. Wpływ na dobór tematów filmów i na produkcję uzyskali sami filmowcy: powołano pod nazwą zespołów filmowych sześć grup producenckich i zarazem biur scenariuszowych, skupiających ogół reżyserów, operatorów i kierowników produkcji. Kierownictwo artystyczne spoczywało w ręku autorytatywnych filmowców, podobnie — szefostwo produkcji; kierownikami literackimi zostali znani pisarze¹³.

¹¹ W *Żołnierzu zwycięstwa* autentyczne osobistości rosyjskie grali: Jacek Woszczerowicz (Lenin), Kazimierz Wilamowski (Stalin), Gustaw Holoubek (Feliks Dzierżyński), Rafał Kajetanowicz (Konstantin Rokossowski). Asystenci Jakubowskiej — małżonkowie Ewa i Czesław Petelscy wspominali potem realizację z rozrzewnieniem: miało ich pasjonować poszukiwanie „polskiego nurtu romantyki rewolucyjnej” — „Wychowaliśmy się na *Czapajewie*, podobnie jak wszyscy z tych roczników Szkoły Filmowej, do których należeliśmy”, wyznali, S. Ozimek, w: *Historia filmu polskiego*, t. 4, Warszawa 1980, s. 421.

¹² To przede wszystkim: *Niedaleko Warszawy* Marii Kaniewskiej (1954 r.), *Pościg* Stanisława Urbanowicza (1954 r.), *Kariera* Jana Koechera (1955 r.) i *Sprawa pilota* Maresza Buczkowskiego (1956 r.); w innych filmach, zwłaszcza młodzieżowych, w tym duchu realizowano wątki uboczne. Występują w nich nasłani agenci imperializmu lub jawni wrogowie, nie ma jednak wzmianki o „odchyleniu prawicowym”.

¹³ Po raz pierwszy zespoły utworzono w 1948 r. w Dziale Produkcji Filmów ówczesnego Przedsiębiorstwa

W zespołach nikt nie pełnił roli przystawionego politruka. Filmy stawały się przedsięwzięciami artystycznymi.

Kinematografia pod znakiem filmów „szkoły polskiej” 1957–1962

Objąwszy w październiku 1956 r. funkcję I sekretarza PZPR Władysław Gomułka zadeklarował neutralność partii i państwa wobec stylów literackich i kierunków artystycznych. *Modus vivendi* środowisk twórczych w warunkach reżimu komunistycznego umożliwiał każdemu artyście zademonstrowanie talentu i uzyskanie wysokiej nawet rangi w zawodzie. To dlatego już w następnym roku kinematografia polska zaczęła odnosić sukcesy w świecie. Jednakże wkrótce po Październiku 1956 r. okazało się, że pełnej swobody wypowiedzi artystycznej nadal nie będzie: Gomułka zaangażował się w walkę z rewizjonizmem.

Autorami filmów „szkoły polskiej” byli młodzi wtedy absolwenci Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej (PWSF) w Łodzi. Głównymi dziełami tej grupy były filmy dwóch Andrzejów Wajdy i Munka¹⁴, układające się w artystyczny dyskurs między nimi na temat losu polskiego i najcięższych doświadczeń narodu w następstwie katastrofy państwa po klęsce wrześniowej, okupacji, po klęsce patriotycznego podziemia w Powstaniu Warszawskim, wreszcie — niedopowiadane do końca ze względu na cenzurę — niemożności odbudowania niepodległego państwa, mogącego być kontynuacją niepodległości sprzed wojny. W nurcie „szkoły polskiej” funkcjonowali reżyserzy Wojciech Hass, Stanisław Różewicz, Kazimierz Kutz; harmonizowały z nimi dzieła artysty starszej generacji, Jerzego Kawalerowicza, z pewnym opóźnieniem do dyskursu włączył się pisarz i scenarzysta Tadeusz Konwicki, gdy, chociaż nieprofesjonalista jak tamci, został dopuszczony do realizowania własnych utworów jako filmów „autorskich”¹⁵. Nie była to grupa skonsolidowana, zaś jako pierwszy ubył z niej Munk, który w 1961 r. zginął w katastrofie samochodowej.

W wymiarze praktycznym istotny sens dyskursu między filmowcami sprowadzał się do poszukiwania teraz — po wygaśnięciu stalinizmu, rozsądnej koegzystencji społeczeństwa

Państwowego „Film Polski”: Blok, Warszawa i ZAF. Uległy one likwidacji po zjeździe w Wiśle. W 1955 r. utworzono osiem zespołów: Droga, Iluzjon, Kadr, Kamera (pierwotnie — 57), Rytm, Start, Studio i Syrena. W 1967 r. powstał zespół Tor. W 1968 r. ich ilość zredukowano do sześciu i na czele w roli kierowników artystycznych postawiono dotychczasowych pracowników programowych telewizji i dziennikarzy. W latach 1972–1980 zespołami znowu kierowali znani reżyserzy. W 1992 r. funkcjonowało ich znowu osiem, ale nastąpiły istotne zmiany — pod różnymi nazwami zaczęły powstawać grupy producenckie, sprzedające prywatnym dystrybutorom prawa do eksploatacji swoich filmów.

¹⁴ Andrzej Wajda, ur. 1926, studiował malarstwo (ASP Kraków) i reżyserię (PWSF Łódź). Zadebiutował w 1955 r. *Pokoleniem* według powieści Bohdana Czeszki. Od 1957 r. wielokrotnie nagradzany na międzynarodowych festiwalach filmowych, zwłaszcza — Srebrna Palma, Cannes (tamże Grand Prix, 1981 r.). Andrzej Munk (1921–1961) reżyser i operator. Zrealizował filmy fabularne: *Człowiek na torze* (1957 r.), *Eroica* (1958 r.), *Zezowate szczęście* (1960 r.); w chwili śmierci realizował film *Pasazerka*, który dokończył za niego Witold Lesiewicz (1963 r.).

¹⁵ Tadeusz Konwicki, ur. 1926, dzieciństwo i młodość spędził pod Wilnem, w czasie okupacji żołnierz AK (udział w operacji „Ostra Brama” w lipcu 1944 r.), także w niedobitkach polskiej partyzantki (1945 r.). Wydostawszy się do Polski osiadł w Krakowie, po pewnym czasie przeniósł się do Warszawy. Należał do młodych pisarzy hołdujących realizmowi socjalistycznemu, z czym zerwał w okresie polskiego Października. Autor licznych znaczących powieści, publikowanych w latach siedemdziesiątych na Zachodzie, potem także w „drugim obiegu”. Napisał wiele scenariuszy filmowych, był reżyserem szeregu spośród nich. Jako reżyser zadebiutował filmem *Ostatni dzień lata* (1957 r.). Także kierownik literacki jednego z zespołów.

z reżimem Gomułki jako tym komunistą, który zrzędzeniem losu, choć to paradoks, stał się przywódcą narodowym; chodziło także o prawa sztuki w warunkach aktywności cenzury reżimowej. Filmy „szkoły polskiej” nie były nasiąknięte ideologią komunistyczną ale i nie zagrażały bytowi reżimu, lecz dlatego właśnie podważały jego ideologię sformułowaną w walce z własnym społeczeństwem. Czy w ogóle była do pomysłenia taka rewizja ideologii reżimu, dostosowania się go do społeczeństwa z jego aktualną świadomością po to, by każdy mógł żyć bez nawracania się na komunizm, czyli — pozostawać sobą? Pragnienie nadziei na taki obrót spraw sprawiało, że czepiano się różnych iluzji; wyobrażano sobie na przykład, że byłoby najlepiej, by Polska pozostawiona w systemie sowieckim mogła istnieć na prawach Finlandii. Jednak sowiecki leader Nikita Chruszczow osobiście wykluczył wszelką myśl o finlandyzacji Polski. Publiczne rozpatrywanie kwestii dziejowego stosunku Polski i Rosji nadal było niemożliwością. W warunkach niezliberalizowanej cenzury filmowcom pozostawała metoda aluzji, wypowiedziana się „między kadrami”, używania ezopowego języka¹⁶.

Praktyki tego rodzaju miały tradycje z czasów rozbiorowych, kiedy to pisarze często kryli myśli za przejrzyste stosowaną terminologią „meteorologiczną” (słynne „przymrozki ze wschodu”). Teraz jednak na stan literatury i sztuki oddziaływała z całą mocą reżimowa propaganda i ideologia; w dodatku reżim, który sterował rozwojem kraju zawłaszczył sobie rolę rzecznika interesów narodowych. Filmowcy w swoich dziełach byli zmuszeni stawiać pytania bardzo oględnie i nie zanadto czytelnie. Ujmując rzecz generalnie — odnosiły się one do podstawowej kwestii genezy PRL i czynników sprawczych losu polskiego: z jednej strony woli i interesów potężnej Rosji (Sowietów) z drugiej — skutków zachowania się i postępowania Polaków.

W filmach „szkoły polskiej”, PRL jaką one ukazują jest płodem splotu nieprzewidywalnych koniunktur i nie chcianych okoliczności momentu. W żadnym z nich perspektywa zainstalowania nad Wisłą komunistycznej i prosowieckiej PRL nie stanowi dziejowej nieuchronności, jak też nie jest ukrytym marzeniem społeczeństwa i występujących postaci. Jest raczej zawiniona po części przez samych Polaków zachowujących się „romantycznie” — czytaj: nierozważnie, na zasadzie odruchów i zrywów, a nie w myśl chłodnej (cynicznej) kalkulacji. W filmach Wajdy Polacy zachowują się jak samobójcy (szarża polskiej kawalerii na niemieckie czołgi w *Lotnej*, 1959 r.), u Munka porywają się na Powstanie Warszawskie, zupełnie nie licząc się z układem sił i niczego nie przygotowawszy (*Eroica*, 1958 r.), u Konwickiego bohaterowie przeżywają stan impotencji woli i czynu po okupacyjnych przeżyciach (*Jeden dzień lata*, 1958 r.; *Zaduszki*, 1961 r.).

Film o Rosji lub Rosjanach mógłby powstać tylko na wyraźne zlecenie czynników reżimowych. Czasy komunistyczne to okres nie sprzyjający rzetelnemu zainteresowaniu Rosją, jej

¹⁶ Na konferencji *Kino polskie od swych początków do chwili obecnej* w Nowym Jorku w 1995 r. (inicjatywa Fundacji Kościuszkowskiej i Film Society of Lincoln Center z udziałem Komitetu Kinematografii z Warszawy) czołowi polscy filmowcy wyjaśniali Amerykanom zasady funkcjonowania reżysera w Polsce komunistycznej w sytuacji zagrożenia ze strony cenzury. Wajda: „Cenzura tropiła głównie słowa, nie interesował jej obraz. Rozwijano tedy język obrazu, symboliczną ekspresję obrazu, by wyrazić zakazane prawdy”. Pisarz i scenarzysta Janusz Głowacki: „Cenzura tropiła aluzje polityczne nawet tam, gdzie ich nie było. Podobnie robiła publiczność. Film nie istniał obiektywnie. Realizował się w żadnej podtekstów i antyreżimowych przycinków wyobraźni widzów”. Agnieszka Holland: „Przechytrzenie cenzury było ekscytującą zabawą. Nigdy nie czułam się tak wolna i szczęśliwa”; M. Kornatowska, „*Wielki Tydzień*” na *Manhattanie*, „Film” 1996, nr 3, s. 10–12.

kulturą, cywilizacją i jej dziejami; tematy te uchodziły za wyjątkowo drażliwe i nie chciano ich tykać (wychodząc z założenia, że i tak nie dopuszczą do wydania książki, filmu do produkcji lub rozpowszechniania). Siłą rzeczy więc rosyjskie motywy występowały w polskich filmach tylko w związku z priorytetami propagandy. Filmowcy wprowadzali jednak na ekran sylwetki Rosjan jako znaki ich obecności w Polsce (dzisiaj nazywa się to okupacją Polski) i oddziaływania na jej los. Kiedy raz jeden doszło do ekranizacji utworu literatury rosyjskiej (*Wystrzał* według opowiadania Aleksandra Puszkina, Jerzy Antczak, 1966 r.) reżyser dokonał w dziele stylizacji w duchu epoki, lecz nie nadał obrazowi żadnych znamion specyficznie rosyjskich: rzecz mogłaby dziać się także w Polsce.

Popiół i diament Wajdy może służyć za przykład: sowieccy oficerowie widoczni są wśród gości schodzących się do restauracji hotelowej na bankiet wydany przez władze miasta z okazji zwycięstwa i zakończenia wojny; Maciek Chełmicki (Zbigniew Cybulski) słyszy przez otwarte okno śpiew maszerujących ulicą sowieckich żołnierzy¹⁷. Powstał jednak i taki film, w którym nieobecność Sowietów na ekranie powinna była uzmysłowić widzowi ich rolę w wydarzeniach, których dotyczy film. L. Buczkowskiego *Orzeł* (1959 r.) to polski okręt podwodny o tej nazwie i jego epopea w czasie kampanii wrześniowej. Po utracie portu macierzystego (Gdynia) musi z konieczności zawinąć do neutralnego Tallina. Tam zatrzymują go Estończycy. Niemiecki attaché wojskowy obserwuje z odległości nabrzeże i estońskich wartowników wystawionych przy przycumowanym polskim okręcie — znak nacisków wywieranych na ten kraj przez Berlin. Naciski Moskwy były bez porównania groźniejsze dla Estonii, jednak nie ma do takowych żadnej aluzji.

Dopóki *modus vivendi* środowisk artystycznych oparty był na neutralności zadeklarowanej przez Gomułkę wobec „stylów” i „kierunków”, udawało się więc, a najchętniej korzystał z tego Wajda, realizować też wymowne sceny o sensie metaforycznym, zamykające pewne wątki dzieła lub kończące film. W *Kanale* według opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego (1957 r.) łączniczka Stokrotka (Teresa Iżewska) prowadzi powstańców z Mokotowa, gdzie walki już wygasły, do Śródmieścia kanałami. Zostaje sama z rannym Korabiem (Tadeusz Janczar). Docierają do ujścia kanału do Wisły, tu dalszą drogę zamyka im metalowa krata. Mogą jedynie oglądać nieosiągalny już dla nich prawy brzeg, ale czy tam czekałoby ocalenie?

Kompromis reżimu z pisarzami i artystami przestał obowiązywać w 1963 r., kiedy naśladując Chruszczowa, który w marcu t.r. z okazji wystawy malarstwa w Moskwie zaatakował rosyjską inteligencję, Gomułka jako leader PRL powtórzył ten atak na inteligencję polską. W kinematografii nasiliły się wtedy trudności z uzyskaniem zgody na realizację filmów (proceder zatwierdzania scenariuszy), czego doświadczył na sobie Wajda, który nowy film mógł zrealizować w kraju dopiero po paroletniej przerwie. W 1964 r. dostosował się z pozoru do inspirowanej odgórnie mody na batalistyczne giganty (chodziło o zyski w dolarach z eksploatacji filmu zagranicą). Tak doszło do realizacji *Popiołów* według powieści Stefana Żeromskiego (1965 r.).

¹⁷ Tę scenę interpretuje się też jako znak momentu historycznego: po zwycięstwie Armia sowiecka wraca do ZSRR i ulicami polskich miast przeciągają jej oddziały. W rzeczywistości zbędne w okupowanych Niemczech dywizje i armie przewożono pociągami. Jedyne przemarsz ulicami ocalałej prawobrzeżnej Warszawy (Praga) odbył się na prawach defilady zwycięzców w lipcu 1945 r.; maszerujące wojsko nie śpiewało, za to wlokło za sobą przeróżne trofea, w tym żywe krowy, lecz w taki sposób, że większość z nich zapewne padła przed granicą ZSRR.

Ten film nie mógł się udać. Powieść nie poddaje się zabiegom ekranizacyjnym z racji specyficznej konstrukcji i małego ładunku napięć w dzianiu się, za to silnych w wypadku emocji, z powodu długich dialogów–dyskusji i relacji o wypadkach z głębszej przeszłości, stanowiących wtrącone samoistne wątki. Mnóstwo w *Popiolutach* niedopowiedzeń, autorskich wybiegów, żeby zmylić carskiego cenzora (powieść była pisana w 1898–1902 z zamiarem opublikowania w Warszawie). Wajda nie byłby sobą, gdyby ambicje ekranizatora ograniczył do zrobienia wiernej repliki filmowej tekstu Żeromskiego. Przekonstruował układ epizodów i napisał zakończenie całkowicie według własnego pomysłu, w dodatku przeciwstawne sensowi epilogu powieści.

Epilog filmu to żywy obraz na temat katastrofy Wielkiej Armii Napoleona i zagłady towarzyszącego jej wojska polskiego. Ich niedobitki dogorywają na pokrytej śniegiem bezkresnej równinie rosyjskiej. Napoleon uchodzi w chłopskich saniach do Francji. Prześlizguje się obojętnym wzrokiem po umierających z głodu i zimna półtrupach swoich żołnierzy. Na ustach gąsnie im okrzyk na jego cześć „Vive l’Emper...”.

W powieści scena końcowa jest pełna optymizmu i radosnych nadziei. Rzecz dzieje się „gdzieś w okolicach Orszy”, kędy od XVI w. do pierwszego rozbioru (1772 r.) granica Moskwy z Litwą przebiegała przez Romanow nad Mieręją (w czasach sowieckich Lenino). Jest 15 sierpnia 1812 r., dzień imienin Napoleona; z tej okazji odbiera on rewiew wojska. W szeregach polskiej jazdy są bohaterowie powieści. Rozpiera ich radość, bowiem oto cesarz Francuzów doprowadził Polaków na kraniec przedrozbiorowego państwa. Dotrzymał słowa danego jednemu z nich, Krzysztofowi Cedrze, w Hiszpanii: „la Pologne soit” — Polska znowu będzie. Żeromski napisał taki epilog jako zarazem wizję i czarodziejskie zaklęcie, żeby naprawdę powstała Polska w przedrozbiorowych granicach, adresowane jednak nie do społeczeństwa w 1812 r., lecz do momentu dziejowego, w którym powstawała powieść — do 1902 r. i najbliższych lat. Epilog dzieje się w toku trzeciej już wojny kolejno z wszystkimi zaborcami, opisanych w powieści: w 1806–1807 z Prusami, w 1809 r. z Austrią zakończonych zwycięstwem Napoleona i w 1812 r. z Rosją, zaczętej szybkim marszem w głąb jej terytorium.

Finał filmu Wajdy to metafora fiaska nadziei wiązanych przez Polaków z Napoleonem. Z punktu widzenia polskiego interesu takich sojuszników z drugiego skrajnego kontynentu europejskiego publiczności w latach sześćdziesiątych zwykli nazywać egzotycznymi. Polskie klęski w czasie II wojny światowej przypisywano temu, że miała ona wtedy tylko takich sojuszników, zaś w bezpośrednim swym otoczeniu pozostawała całkowicie osamotniona. Film Wajdy może uchodzić za artystyczny wyraz tej myśli. Zarazem to obraz Rosji groźnej jako przestrzeni — nieprzychylniej i wręcz wrogiej człowiekowi. Żeromski taką jej wizję zaczerpnął z *Anhellego* Juliusza Słowackiego, lecz wykorzystał nie w epilogu, ale w jednym z początkowych rozdziałów powieści.

W sytuacji, gdy reżim zaciskał pętlę cenzury, doszło z okazji wyświetlania *Popiolutów* w kinach do ogólnonarodowej dyskusji, powszechnej jak nigdy w związku z polskimi filmami. Pełniła ona funkcję dyskusji zastępczej, gdyż poza tym życie publiczne szybko drętwiało skutkiem wygaszania przez Gomułkę resztek złudzeń społeczeństwa zrodzonych po Październiku. Tę dyskusję wykorzystali aktywiści kształtującego się właśnie odłamu reżimowego — „partyzantów”; ich leaderem był wpływowy członek kierownictwa PZPR Mieczysław Moczar, który za Bieruta był najsłynniejszym spośród ubeków; teraz niedwuznacznie rywalizował z Gomułką. Udział w historycznej dyskusji ułatwił „partyzantom” ideologiczną konsolidację własnych szeregów. Szykowali się do starcia z reżimowym establishmentem z winy którego ich kariery w ramach aparatów władzy były zablokowane. Dyskusja nad *Popiolutami* przeciągnęła się do późnej jesieni 1965 r., po czym, niczym na skinienie pałeczki dyrygenta, została z dnia

na dzień urwana. Z prostej przyczyny: tamy prasy były Gomułce potrzebne na kontrakcję propagandową w związku z listem episkopatu polskiego do biskupów niemieckich ze słowami: „udzielamy przebaczenia i prosimy o nie”.

Popioły to zapóźniony ostatni akord „szkoły polskiej”. Jednak definitywnie Wajda zamknął ten nurt dopiero po zejściu Gomułki ze sceny (*Wesele* według dramatu Stanisława Wyspiańskiego, 1973).

Produkcja kinematografii w pierwszej dekadzie kadencji Gomułki nie ograniczała się bynajmniej do filmów „szkoły polskiej”. Równolegle, acz nie tak efektownie, za to mając perspektywy rozwoju, istniał nurt filmowych ilustracji dziejów LWP (na ekranach od 1959 r.). Jego poszczególne dzieła cechował dla odmiany konstruktywny stosunek do genyzy PRL. LWP jest w nich tygłem, w którym, jak lubił ujmować to najzdolniejszy w roli pisarza i publicysty wśród polityków GZP MON pułkownik Zbigniew Załuski, komuniści przetapiali polską masę o przeróżnych rodowodach politycznych na jednorodne spoiwo fundamentów PRL. Filmy te opiewały tych, co „wybrali słuszną drogę” i uczestniczyli w „słusznych walkach”. Postacie Rosjan, grane przeważnie przez polskich aktorów, byli to dobrzy „towarzysze broni”, sąsiedzi z okopów, bądź też poP-y — pełniący obowiązki Polaków, czyli odkomenderowani z Armii sowieckiej do LWP instruktorzy wyszkolenia bojowego. Pozwalano więc im i sojusznikom w sowieckim mundurze być mentorami Polaków jak w przypadku sowieckiego majora (Bolesław Płotnicki) w filmie Witolda Lesiewicza *Kwiecień* (1961 r.); podrywa on polskich żołnierzy do jeszcze jednego krwawego ataku na pozycje Niemców, stwierdziwszy: „my w Armii Czerwonej nie zostawiamy naszych zabitych wrogów”. Wspomnianych poP-ów grano jako ludzi prostolinijnych, trochę niedźwiedziowatych, jednak sympatycznych i lubianych przez żołnierzy za ojcowski stosunek do podwładnych (Aleksander Fogiel w Jerzego Passendorfera *Skąpani w ogniu*, 1964 r.). Kontrastowali ostro z ponurakami z informacji (kontrwywiad LWP) w polskich mundurach.

Motyw rosyjsko-polskich kontaktów frontowych rozegrano też w męsko-damskiej konfiguracji (Tadeusz Chmielewski, *Gdzie jest generał?*, 1964 r.). Służbistej czerwonooarmistce Marusi (Elżbieta Czyżewska) partneruje batalionowy oferm, szeregowiec Orzeszko (Jerzy Turek). Film był zabawny. Krytyka potraktowała go jako farsę koszarową. Rozgrywa się gdzieś na Łużycach lub na Śląsku w zabytkowym zamku podczas działań wojennych wiosną 1945 r. na styku bojowym z niedobitkami SS. Mimo konfiguracji męsko-damskiej znamionuje go więcej niż powściągliwy erotyzm.

Związki uczuciowe na styku rosyjsko-polskim pojawiły się w filmie Buczkowskiego *Przerwany lot* (1964 r.). Rzecz dzieje się współcześnie, lecz wojna nie jest tu tylko koszmarnym wspomnieniem. Podczas okupacji Urszula z podwarszawskiej wsi (E. Czyżewska) ukrywała w ojcowskiej stodole zbiega z niemieckiej niewoli, sowieckiego Rosjanina Wowę (Aleksander Bielawski). Łączyło ich namiętne uczucie. Teraz Wowa jest pilotem Aeroflotu. Wykorzystuje przymusowe międzylądowanie na Okęciu i składa niespodziewaną wizytę Urszuli. Zastaje stateczną mężatkę. Uczucie mogłoby się ponownie rozplomić, lecz nie ma powrotu do lat młodości. Każde z kochanków musi kroczyć własną drogą. Czy reżyser traktował film tylko jako historię romansową, czy też jako przypadek typowy? Rodzaj stosunków ZSRR z Polską nie sprzyjał związkom między obywatelami tych krajów na podłożu uczuciowym, więc Buczkowski tylko dawał do zrozumienia, że każdy, nie tylko na szczeblu szeregowych obywateli, ale również całych zbiorowości musi kroczyć drogą własną. W socjalistycznym ZOO PRL i pozostałe kraje były czymś w rodzaju klatek zarezerwowanych każda dla innego narodu.

Wpływ „partyzantów” na filmy z lat 1965–1970

Apogeum znaczenia „partyzantów” w reżimie komunistycznym przypada na 1968 r. Gomułka, jako leader społeczeństwa, jakim był od Października, wyczerpał swoje możliwości ostatecznie w 1963 r. Potem funkcjonował na czele państwa w oparciu o obce polskiemu ogółowi motywacje ideologiczne (budowanie w Polsce socjalizmu, co w praktyce służyło głównie podtrzymywaniu zależności od ZSRR) i w celu zapewnienia reżimowi dalszego istnienia. Oznaczało to pogłębiający się szybko rozdźwięk z własnym społeczeństwem. Wynikiem z tego kryzysu, łączący się zresztą z pogarszającą się sytuacją gospodarczą; na tym podłożu rośli w znaczenie „partyzanci”.

Ich aktywiści rekrutowali się głównie spośród postaci z drugiego planu klienteli reżimowej w przeróżnych środowiskach — oficerowie wyczekujący na awans, naukowcy nie rokujący nadziei na kolejny stopień w karierze naukowej na miarę wielkich własnych ambicji, artyści, co się jeszcze nie zrealizowali. Nie brakowało też filmowców, pośrednio skutkiem ich nadprodukcji w łódzkiej PWSF — państwo nie mogło sfinansować realizacji filmów każdego z nich.

„Partyzanci” szybko uzyskali wpływ na znaczną część gazet i na telewizję, a wraz z tym wzrosła ich rola w aparacie reżimowym. Nie przeciwstawiła im się żadna skonsolidowana grupa, toteż to oni mieli inicjatywę polityczną i w wypadku kinematografii wpływali na kształtowanie planowania tematycznego produkcji w pewnych zespołach. Głównymi bohaterami filmów stali się wówczas młodzi sekretarze powiatowi PZPR przysłani z centrali i skupiający wokół siebie miejscowych aktywistów jako ludzi o czystych rękach i szlachetnych intencjach (wymowny tytuł filmu Bogdana Poręby *Gdzie woda czysta i trawa zielona*). Negatywny biegun układu sił społecznych w filmie zajmował spetryfikowany i skorumpowany establishment. Dialogi odznaczały się propagandową retoryką z upartyjnionym słownictwem — inaczej jak per „towarzyszu” (w Polsce nigdy nie praktykowane) postaci tych filmów nie zwracały się do siebie.

Dla kontynuacji „szkoły polskiej” miejsca w produkcji już nie było. Wojna i w ogóle historia na ekranie to werystyczne ilustracje filmowe z życia i bojów LWP w służbie propagandowego ideologicznego hasła polsko-sowieckiego braterstwa broni i takiejże tradycji. Tendencja tego rodzaju nie była wymuszona — zawarty w utworze prosowiecki wątek zapewniał filmowi większą siłę przebiccia na ekran, realizatorowi zaś wyższe korzyści z wysiłków w formie późniejszych wyróżnień i większej łatwości w uzyskiwaniu zgody na kolejną produkcję.

W samym tym nurcie wystąpiły jednak podziały jako skutki pęknięć w łonie samego środowiska weteranów wojny, co odbijało się na sposobie traktowania rosyjskich/sowieckich motywów. „Partyzanci” sobie przypisywali rdzenność, by zawłaszczyć miano prawowitych reprezentantów społeczeństwa i jego przywódców w walce wyzwolenczej. Berlingowców, szczącących się tym, że to oni podczas wojny obrali w ZSRR „słuszną i najkrótszą drogę do kraju”, „partyzanci” usiłowali wyprzeć na margines jako „obcy import” (przywiezieni w taborach Armii Czerwonej). Powołując się na wspólnotę leśnej epopei, kaptowali natomiast pragmatycznie nastawionych weteranów Armii Krajowej. Te sprzeczne tendencje zaznaczyły się wkrótce różnymi sposobami traktowania zadomowionych już w polskim kinie postaci Rosjan jako bohaterów pozytywnych historii.

Ekranową epopeą „partyzantów” stał się film Passendorfera *Barwy walki* (1965 r.), oparty na wspomnieniach Moczara, spisanych przez Wojciecha Żukrowskiego¹⁸. Ku chwale berlin-

¹⁸ *Barwy walki* miały najpierw edycję książkową, zostały też wprowadzone do kanonu obowiązkowych lektur uczniów szkół średnich.

gowców powstał serial Konrada Nałęckiego *Czterej pancerni i pies* według scenariusza Janusza Przymanowskiego (1968 r., produkcję zaczęto jeszcze przed 1964 r.).

Przymanowski to politruk LWP i propagandzista partyjny w mundurze. Przez szereg lat propagował i to pomysłowo legendę i kult brygady pancерnej wojsk berlingowskich i jej udział w bitwie pod Studziankami na przyczółku warecko–magnuszewskim na lewym brzegu Wisły w sierpniu 1944 r. Serial opiewał całą jej epopeę wojenną od czasów formowania w 1943 r. w Sielcach nad Oką (ZSRR). Zrealizowany na zlecenie telewizji, został po sukcesie u młodzieżowej widowni przerobiony na serię filmów kinowych. Wyróżniał go udział i obraz sowieckich sojuszników. Polscy reżyserzy z reguły zadowalali się wprowadzaniem do dzieła jednego Rosjanina: zabłąkany okrużeniec, zbieg z obozu jenieckiego, ewentualnie zrzutek spadochronowy lub pilot z zestrzelonego samolotu. Taki partyzant występował również w *Barwach walki*. Przymanowski jako scenarzysta zaludnił pejzaż swego serialu Rosjanami i sowieckimi żołnierzami innych narodowości. Grali ich aktorzy–Polacy, nadrabiając kaleczony język rosyjski domniemanym dialektem wileńskim. Dopiero w ostatnim odcinku w roli oficera sapersa wystąpił znany już polskiej widowni z *Przerwanego lotu* Bielawski.

Sowieccy bojcy Przymanowskiego to dobrzy, wierni i pewni towarzysze broni. Wytrzymali na niewygody, jako żołnierze przebojowi, z inicjatywą, reprezentanci czystej i słusznej sprawy. Polakom niosą ofiarnie wyzwolenie. Nadawali się na postacie z komiksów, lecz dzięki scenarzyście, reżyserowi i aktorom wypadali na ekranie bardzo naturalnie i bynajmniej nie byli pozbawieni osobistego wdzięku, zwłaszcza w wypadku romansowego wątku Janka (Janusz Gajos) i sanitariuszki Marusi nazywanej z racji rudych włosów Ogoniok (Pola Raksa). Grani z temperamentem zaskarбили sobie sympatię ogółu widzów. Serial był majstersztykiem roboty propagandowej i znakomicie przysłużył się reżimowi. Do dzisiaj bywa co pewien czas przypominany przez telewizję polską i rosyjską.

Z *Czterema pancernymi...* mógłby rywalizować chyba tylko serial *Stawka większa niż życie* według scenariusza Andrzeja Zbycha (spółka autorska Andrzej Szypulski i Zbigniew Safian) w reżyserii Andrzeja Konica i Janusza Morgenszterna (1969 r.). Początkowo seryjne spektakle telewizyjnego Teatru Sensacji, przeobraziły się w serial, który po wyeksplorowaniu w telewizji przygotowano w wersji dla kin.

Wolno traktować *Stawkę* jako próbę przeniesienia na polski prząsny socjalistyczny grunt idola filmowego rodem z amerykańskich komiksów — Jamesa Bonda i jemu podobnych (choćby z serialu *Święty*). Polski serial miał wyraźne zabarwienie polityczne dzięki scenom wpisanym z okazji realizacji pierwszego jego odcinka: Janek Kłos ucieka przez „zieloną granicę” z Generalnej Guberni do ZSRR, a więc przed 22 czerwca 1941 r. Tam zostaje zwerbowany przez sowiecki wywiad, po czym pod nazwiskiem Hansa Klossa przerzucają go na niemiecką stronę i wprowadzają (razwiedupr — ros. Zarząd Wywiadu Armii Czerwonej) do Abwehry (kontrwywiad Wehrmachtu). Od swego amerykańskiego prototypu Kloss różnił się tym, że był niemal całkowicie impregnowany na erotyzm, zaś występujące w związku z nim kobiety nie emanowały seksapilem, odmiennie niż nieodłączne towarzyszki Bonda (z rodaczką Kłosa Izabelą Skorupko). *Stawka* nie była peanem na cześć LWP, ani partyzantki z czasów okupacji, co najwyżej komunistycznej dywersji i wywiadu operujących w Polsce. Opiewała inną grupę „ojców założycieli” PRL: sowieckich agentów, organizatorów dywersji nie tylko przeciwko niemieckiemu okupantowi, ale i „londyńskiemu podziemiu” (do największych zafałszowań w serialu należą nieliczne scenki spotkań Klossa z londyńskim podziemiem);

w PRL nie jeden z nich dożywał swoich dni na synekurze, a zdarzało się, że taki należał do kręgu dygnitarskiego¹⁹.

Kiedy w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych na ekranach kin pojawiły się pierwsze filmowe ilustracje życia i bojów LWP, recenzent „Trybuny Ludu” (naczelny organ KC PZPR) napisał mętnie i w napuszonym stylu, że „mówią one rzeczy ważne w historii i ważne w jej aktualnym rozumieniu”, że stanowią „odpowiedź na (...) społeczną potrzebę włączenia historii w aktualne krążenie idei”²⁰. W miarę krzepnięcia i ekspansji odłamu „partyzantów” filmy omawianego tu nurtu stały się jego narzędziem ideologicznym. Historyk polskiej kinematografii sformułował własną ocenę skutków tego: filmy te — pisał — zawierają „optymistyczne obrazy walk słusznych politycznie i skutecznych”²¹.

Ubocznym zadaniem tych filmów była rywalizacja z tradycją „szkoły polskiej” — chciano przebić ją w licytacji o pozyskanie widowni. Zarazem jednak miały one pełnić rolę gloss do sowieckich filmów o II wojnie światowej, ignorujących udział Polaków w zwycięstwie nad Niemcami. Zadania tego podjął się Passendorfer, realizując dylogię *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* (1969 r.); po kilku latach z ich materiałów zmontował jeden film *Zwycięstwo* (1974 r.). Filmy te robiono za zbyt skromne pieniądze, co rzucało się w oczy widzowi, który oglądał sowieckie filmy z serii *Wyzwolenie Europy* Jurija Ozierowa²². Passendorfer usiłował pokazać zdruzgotanie Wehrmachtu poprzez pryzmat perypetii frontowych niedużego oddziału LWP (kilku aktorów i kilkudziesięciu statystów), zaś zmagania wojsk pancernych z pomocą trzech–pięciu makiet czołgów. W pierwszym z tych filmów występuje poP — Rosjanin nazwiskiem Polak (Nikołaj Rybnikow). Ginie (jego zwłoki wiozą wśród kwiatów), ale w drugim filmie, chociaż to ciąg dalszy, vacat po nim już nie został obsadzony. *Ostatnie dni*, film o walkach na ulicach Berlina, głośił chwałę samego LWP jako zwycięzcy w wojnie.

Z kolei Passendorfer pokusił się o zaćmienie tradycji „szkoły polskiej”, co by dopiero usatysfakcjonowało mocodawcę. Wziął na warsztat scenariusz Jerzego Przeddzieckiego i Andrzeja Wajdy *Dzień oczyszczenia*, który w 1963 r. (lub nieco wcześniej) zaniechano zapewne wobec coraz gorszych warunków realizacji rzetelnych artystycznie filmów. Powstał z niego w 1970 r. film o partyzantce i o rywalizacji między sobą polskiego i sowieckiego oddziału leśnego. Opowieść zaczyna się sceną przechwytywania przez jeden z nich zrzutu lotniczego. Jednak jako całość film ten jest artystyczną ilustracją oskarżeń Armii Krajowej przez Sowiety i komunistów podczas wojny o „stanie z bronią u nogi”. Dowódca oddziału polskiego (Stanisław Jasiukiewicz) pozostaje głuchy na inicjatywy bojowego współdziałania ze strony sowieckiego dowództwa. Dopiero w obliczu niemieckiej oblavy sami polscy partyzanci porzucają swego dowódcę i przyłączają się do Sowietów — będą razem przebijając się przez jej pierścień. Dowódca w duchu zapewne podziela ich postawę, lecz wykonuje rozkazy z Londynu. Pozo-

¹⁹ Sukces *Stawki...* u polskiej widowni mógł skłonić kinematografię ZSRR do wyprodukowania serialu *Trzyście mgień wiosny*; jego bohater, sowiecki szpieg, był usadowiony w centrali SD (Sicherheitsdienst); modelowano go na sowieckich wzorach mistrzów szpiegostwa w typie pułkownika Abela, lecz nie na postaci Jamesa Bonda.

²⁰ Z. Kłaczyński, *Dziedzictwo*, „Kino” 1966, nr 4, cytowane za A. Wëerner w: *Historia filmu polskiego*, t. 5, Warszawa 1985, s. 55.

²¹ H. Książek–Konicka, tamże, s. 167.

²² Motywy polskie w seryjnym filmie Jurija Ozierowa były zapewne rezultatem uzgodnień między Moskwą a Warszawą, aczkolwiek w ograniczonym zakresie: sowiecki czołgista Polak (Jan Englert), akcja dywersyjna GL w Warszawie; konsultantem z polskiej strony został plk Załuski.

stawszy sam, siada przy cekaemie i seriami z niego osłania odejście partyzantów, najwidoczniej wątpiąc w słuszność obranej przez polskie kierownictwo podziemia polityki oszczędzania własnych sił.

Obecnie dzięki ujawnionym sowieckim dokumentom z lat wojny wiadomo, że jeszcze w końcowej fazie bitwy stalingradzkiej (początek 1943 r.), kiedy w ZSRR funkcjonowała polska ambasada, sowieckie kierownictwo przyjęło plan wplątania polskiego podziemia w zbrojną konfrontację z przeważającymi siłami okupanta. Jeżeli Polacy nie dadzą sprowokować się do takiego samobójczego kroku, oskarży się ich o to, że „stoją z bronią u nogi”, czyli o zdradę sojuszników. W uzasadnieniu obranej taktyki stwierdzono, że chodzi o obezwładnienie wykrwawionego polskiego podziemia, zanim Armia Sowiecka będzie zajmować polskie ziemie, żeby nie mogło ono przeciwdziałać zainstalowaniu w kraju prosowieckiego komunistycznego reżimu. Na wschód od Bugu Moskwa wydała polskiemu podziemiu wojnę.

W poszukiwaniu polsko–rosyjskich/sowieckich związków. Film polski pod znakiem koprodukcji z sowiecką kinematografią 1971–1980

Gierkowski reżim zaistniał w następstwie ostatecznego skompromitowania się Gomułki jako winowajcy krwawych wypadków grudniowych 1970 r. na Wybrzeżu. Stosunkowo szybko przywrócono zachwianą równowagę polityczną i osiągnięto nawet swego rodzaju kompromis ze społeczeństwem za cenę obietnicy nowego lidera, iż gospodarka będzie lepiej zarządzana, kraj zacznie rozwijać się dynamicznie i warunki bytowe ulegną szybkiej poprawie. Gierek nawet oczarował Polaków roztaczaną wizją przyszłości; kiedy na spotkaniu ze stoczniovcami zadał retoryczne pytanie: „Pomożecie?”, sala zaszemrała zgodnym chórem: „Pomożemy”. Nowa ekipa przystąpiła więc do budowy gigantów przemysłowych, angażując środki wielkie jak nigdy, ale wtedy właśnie było to możliwe dzięki łatwości uzyskiwania zachodnich kredytów.

Gierek nie był pewny reakcji Moskwy na taką „reorientację” Polski. Dlatego dokładano wysiłków i starań, żeby stwarzać wrażenie całkowitej lojalności wobec ZSRR. Prasie, mediom i kinematografii przypadło zadanie stworzenie wiarygodnego alibi dla reżimu. Po grudniowym kryzysie 1970 r. podziały wśród reżimowych aktywistów na rdzennych „partyzantów” i importowanych wraz z poP–ami berlingowców przestały odgrywać rolę. Ekipa Gierka sprawowała pełną kontrolę nad prasą, mediami i kinematografią i bez przeszkód mogła ukierunkowywać propagandę. Jej zamierzenia zostały w Moskwie potraktowane nad podziw życzliwie. Nastąpiło daleko idące zacieśnienie współpracy: odtąd filmy kinowe i telewizyjne o wspólnych rosyjsko–polskich więzach produkowano systematycznie w koprodukcji.

Największy nacisk był położony na zapisywanie „świadectw historii”, czyli na dokumentalne reportaże ze wspominkami weteranów wojny o udziale Polaków w partyzantce sowieckiej i sowieckich partyzantów w polskich oddziałach leśnych na dowód braterstwa broni i wspólnie przelanej krwi w walce z tym samym wrogiem, cementującej aktualną wspólność polityczną obu państw. Wspominki realizowano w scenerii pikniku na świeżym powietrzu, połączonego z pieczeniem kiełbasy w ognisku i z kieliszkami w dłoniach. Pokazywano też miejsca, w jakich rozgrywały się epizody epopei, by w wyobraźni widzów ewokować jej obraz („tu, na tym wygonie, Miszka biegł z pepeszą w ręce, aż dostał w bok serię z automatu”). Nie konfrontowano jednak tych świadectw z relacjami uczestników niekomunistycznego podziemia, ściganych w latach 1944–1947 przez NKWD i UB jak dzikie zwierzęta.

Filmowe ilustracje historii LWP przestały być w modzie²³. W pierwszych latach kadencji gierkowskiej powstał tylko jeden film partyzancki — *Legenda* Sylwestra Chęcińskiego (1971 r.). W napisaniu scenariusza uczestniczył sowiecki pisarz Walentyn Jeżow, autor literackiej podstawy kilku najgłośniejszych sukcesów artystycznych sowieckiej kinematografii czasów

chruszczowowskiej odwilży²⁴. Jak można się domyślać, to on zaproponował, by nadać dziełu formę ballady. Propozycja przypadła polskiej stronie do gustu, gdyż dawała szansę odświeżenia formuły filmów wojennych, wśród których przeważała toporna batalistyka.

Legenda to opowieść o przyjaźni i miłości w trójkącie nastolatków: dwóch Romeów (Pola i Rosjanina) i jednej Julii (Polki). Scenerią dramatu jest polski partyzancki las, zaś intryga ekranowa została rzucona nie na tło waśni rodowej w rzemieślniczej dzielnicy średniowiecznego grodu jak u Szekspira, lecz wspólnej wojny z Niemcami. Polski Romeo ustępuje Rosjaninowi—rywalowi miejsce u boku Julii (nb. typowa maniera dramaturgiczna w polskich filmach między wojnami). Kochankowie giną w jednym boju. Artystyczny rezultat tego przedsięwzięcia nie zaspokoił oczekiwani. Należy przyznać krytykowi rację, że *Legenda* waha się między psychologicznymi portretami (Jeżow), rodzajowością (Chęciński) i wtrętami publicystycznymi (konsultant historyczny płk Załuski). Poetyckość scenariusza wyłamywała się z dopuszczalnych dla ckliwości ram („kochankowie giną wśród bujnie rozkwitającej dokoła wiosny”); dopełnia je spóźnione naśladownictwo finałów sowieckich filmów partyzanckich z lat wojny („honorowa salwa nad mogiłami bohaterów zlewała się z tryumfalną kanonadą dział wyzwolęńczych”)²⁵.

Kinematografia usiłowała wykreować obraz więzów łączących Polskę z ZSRR nie tylko w przeszłości i nie tylko dzięki „braterstwu broni” z okresu II wojny światowej. Liczono na to, że w oczach Moskwy będzie to coś w rodzaju gwarancji na przyszłość, niczym poprawka wniesiona do konstytucji, iż swoją politykę PRL na stałe orientuje wyłącznie na ZSRR i jej satelitów²⁶. Wyszukiwano nie tylko związki uczuciowe, ale wręcz genetyczne. Sowiecki reżyser Siergiej Kołosow zrealizował w ramach sowiecko–polskiej koprodukcji film *Zapamiętaj imię swoje* (ros. *Pomni imja swoje*, 1974 r.). Kapitan polskiej marynarki handlowej Eugeniusz Truszczyński (Tadeusz Borowski) odnajduje w ZSRR rodzoną matkę, Zinaidę Worobiową (Ludmiła Kasatkina). Odebrali go jej w Oświęcimiu, gdy był niemowlęciem. Po wojnie wychowywał się w polskim domu dziecka, wyrósł na Polaka, w końcu usynowiła go nauczycielka Helena Truszczyńska (Ryszarda Hanin). Spotkanie syna z matką w Mińsku kończy się, z grubsza biorąc, tak samo jak przed dziesięcioma laty spotkanie Wowy z Urszulą w filmie *Przerwany lot*. Losu nie da się odwrócić. Gienek wraca do matki, która go wychowała jak własnego syna. To zaś oznacza, że wybiera Polskę.

Ciekawsze byłyby zapewne perypetie polsko–sowieckich małżeństw zawieranych w trakcie studiów na sowieckiej wyższej uczelni, albo podczas dłuższego pobytu służbowego w ZSRR (budowa rurociągu, staż w centrali RWPG w Moskwie itp.). Znalazłby się też były zek ożeniony z Rosjanką, gdy po odbyciu wyroku w łagrze przeniósł się na przymusowe osiedlenie i przywiózł ją potem do Polski jako repatriant. Znany jest przypadek piosenkarki ze Śląska

²³ Film ku chwale berlingowców — *Zasięki* Andrzeja Piotrowskiego według scenariusza Przymanowskiego ukończono w 1973 r.; za temat miał bitwę pod Lenino. Poddawano go potem wielu przeróbkom; ekranowa premiera odbyła się dopiero w 1981 r., a więc w miesiącach „Solidarności”. Reżyser uznał swe dzieło za „swoistego weterana wojennego ze znakami bitewnymi na skórze..., niby ranami ciętymi, zadawanymi przez osiem lat” — „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 7, s. 7–10.

²⁴ Walentin Jeżow, ur. 1921, sowiecki pisarz i scenarzysta, m.in. *Ballada o żołnierzu* (film Grigorija Czuchraja), R. Marszałek w: *Historia filmu polskiego*, t. 6, Warszawa 1994, s. 53.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Artykuł 6 Konstytucji PRL uchwalony przez Sejm 10 II 1976; takie podporządkowanie polityki państwa interesom Kremla, chociaż czysto werbalne, wywołało protesty ze strony intelektualistów.

Edyty Piechy, która po wyjściu za mąż przeniósła się na stałe do Leningradu. Nie wykluczone, że takich tematów unikano z rozmysłem. W wielu konkretnych przypadkach rzecz skończyła się rozejściem na skutek niedopasowania, porzuceniem partnerki na łaskę losu w obcym środowisku i kraju. Dałoby się jednak znaleźć małżeństwa, które przetrwały te próby.

Filmy o temacie wojennym dopiero w drugiej fazie kadencji Gierka zaczęto traktować łaskawiej. *Ocalić miasto* Jana Łomnickiego (1976 r.) to epizod na temat udziału w sowieckiej dywersji w Krakowie polskiej grupy konspiracyjnej o nieokreślonym charakterze politycznym. Film dotyczył eksploatowanej wtedy przez sowiecką propagandę wersji ocalenia miasta przed zniszczeniem, co zamierzali Niemcy, lecz uniemożliwiło im to szybkie natarcie wojsk marszałka Iwana Koniewa. Na gorąco w 1945 r. szerzono taką wersję, ale w odniesieniu do obiektów przemysłowych na Górnym Śląsku²⁷. Wyprodukowany został też film Henryka Bielskiego *Gwiazdy poranne* (1980 r.) — historia czołgu wysforowanego do przodu podczas styczniowej ofensywy sowieckiej 1945 r. w rejonie przyczółka sandomierskiego. Załoga przyłącza się do Polaków odpierających niemiecką oblęgę; ginie jej dowódca, ale także kobieta–Polka, która udzieliła sowieckim czołgistom schronienia.

W tej fazie usatysfakcjonowano też berlingowców, niemal ignorowanych, jeżeli z rozmowania wyłączyć przypadek *Czterech pancernych...*, w latach największego wpływu „partyzantów”. Dwuczęściowy film Jerzego Hoffmana *Do krwi ostatniej* (1978 r.) według scenariusza Zbigniewa Safiana był epopeją Dywizji Piechoty imienia Tadeusza Kościuszki i bitwy pod Lenino, ale poprzedzoną scenami tworzenia wojska polskiego w ZSRR pod dowództwem generała Władysława Andersa i fiaska tego przedsięwzięcia. Ocena tego fiaska w filmie Hoffmana jest zgodna z utartą sowiecką wersją: Polacy byli nastawieni antysowiecko, dowództwo polskie zajmowało dwuznaczne stanowisko, nie chciano walczyć na Froncie Wschodnim u boku Armii sowieckiej. Pominięto takie liczące się fakty i aspekty jak nasilające się z upływem czasu ograniczenia zastosowane przez stronę sowiecką, inwigilowanie przez NKWD pewnych polskich oficerów, aresztowania personelu delegatur w terenie opiekującego się ofiarami deportacji z ziem Rzeczypospolitej w latach 1940–1941, naciski na paszportyzację Polaków, by pozbawić ich polskiego obywatelstwa i anulować nabyty po układzie Sikorski–Majski z 30 VII 1941 r. status w ZSRR, wreszcie usiłowanie obejścia stanowiska polskiego dowództwa, że wojsko to ma być użyte na froncie jedynie jako osobny związek operacyjny pod polskim dowództwem, a nie nieduże oddziały w rozproszeniu pod sowieckim dowództwem, które wykrwawi je od razu w walkach.

W 1978 r. jedna krótkka kwestia dialogowa w tym filmie poruszyła polską publiczność w całym kraju: dwaj oficerowie–Polacy, niczego nie nazywając po imieniu, zastanawiają się na głos nad prawdziwością niemieckich rewelacji. Nie wprowadzony widz nie zrozumie, o co tu chodzi. Wszakże dla polskiego ogółu było rzeczą oczywistą, że mowa o zbrodni katyńskiej NKWD. Jeżeli nie liczyć krótkiego epizodu sowieckiej kontrpropagandy z lat 1951–1952, gdy kwestię tę rozpatrywano w Kongresie USA i w specjalnej jego komisji, w filmie Hoffmana dotknięto jej po raz pierwszy w PRL, chociaż wtedy nie miało to bezpośrednich następstw. Jeszcze nie zdawano sobie sprawy z tego, że zaczyna się zmierzch komunizmu w Polsce.

²⁷ Do pomyślnego wyzwolenia Górnego Śląska bez zrujnowania zakładów przemysłowych i miast nawiązywał film *Stalowe serca* Stanisława Urbanowicza (1948 r.). Nie ma w nim żadnego z rosyjskich motywów.

Filmy z rosyjskimi motywami w fazie kryzysu reżimu gierkowskiego, destrukcji systemu komunistycznego i jego agonii 1976–1989

Tworzą one grupę niejednorodną dzięki szybkim zmianom sytuacji w kraju, jakie wówczas zachodziły. Kontrola reżimu nad produkcją filmową słabła i ulegała erozji, jakkolwiek, na przykład w czasie stanu wojennego 1981–1983, z pozoru odzyskiwała dawną kondycję. Bezpowrotnie ubywało mu mocy, by wywierać skuteczny wpływ na tę gałąź sztuki i kultury, tak zresztą jak i na całe społeczeństwo. Zmiany zachodziły szybciej niż trwał cykl produkcji filmu, toteż premiery, jeżeli do nich dochodziło, zwykle nie były już aktualne. Historyk nie może nawet wyodrębnić jako osobnego okresu tak ważnych szesnastu miesięcy „Solidarności” (sierpień 1980 r. — grudzień 1981 r.), kiedy na ekrany z wyjątkiem jednego filmu fabularnego (Wajdy *Człowiek z żelaza*) wchodziły filmy przygotowane i zaczęte za kadencji Gierka, natomiast zaczęte w ich toku kończono dopiero podczas stanu wojennego. Wtedy jeszcze przed pokazem publicznym od razu trafiały na półki magazynów. Ochrzczono je mianem „półkowników”.

Kryzys reżimu komunistycznego wybuchł już w czerwcu 1976 r. (wypadki w Ursusie, Radomiu i Płocku). Potem do lata 1980 sytuacja kraju stała pod jego znakiem i na takim podłożu zaczął się szerzyć społeczny ferment. Wyloniła się zorganizowana inteligencka opozycja z udziałem robotników na Wybrzeżu; jej głównym ogniwem stał się nielegalny z punktu widzenia reżimu, ale nie konspiracyjny Komitet Obrony Robotników (KOR). W kinematografii nastanie kryzysu już w 1976 r. zwiastowały filmy jej seniorów: lidera „szkoły polskiej” Andrzeja Wajdy (*Człowiek z marmuru*) i intelektualisty–samotnika, zajmującego własną, osobną pozycję artystyczną w polskim kinie dzięki filmom o młodej inteligencji w trudnych latach 1967–1970 — Krzysztofa Zanussiego (*Barwy ochronne*). Wkrótce wykrystalizował się osobny nurt filmów „moralnego niepokoju”. Realizowali je reżyserzy najmłodszej wtedy generacji filmowców. Najwybitniejszą osobowością wśród nich był Krzysztof Kieślowski.

Filmy te penetrowały przede wszystkim współczesność i początkowo nie sięgały do odleglejszej historii, a tym samym nie zawierały rosyjskich motywów. Te ostatnie były eksploatowane przez innych filmowców, pozostających względem tej grupy na ideowych antypodach. Realizowali oni filmy biograficzne o postaciach z pocztu herosów urzędowej tradycji komunizmu w Polsce: o rosyjskim oficerze Polaku Jarosławie Dąbrowskim, spiskującym przeciwko caratowi przed wybuchem powstania 1863 r., wojskowym dowódcy — Komuny Paryskiej. (1871, *Jarosław Dąbrowski* Bogdana Poręby, 1976 r.), o przywódcy Wielkiego Proletariatu — pierwszej partii robotniczej na ziemiach polskich Ludwiku Waryńskim (*Białe mazury* Wandy Jakubowskiej, 1979 r.). Kontynuowane w ten sposób przedsięwzięcia koprodukcyjne, w ramach których także sowiecka strona wyprodukowała w Polsce własny film o Feliksie Dzierżyńskim (*Znaków szczególnych brak* Anatolija Bobrowskiego według powieści Juliana Siemionowa, 1980 r.).

W pewnym momencie reżyserzy filmów „moralnego niepokoju” zaczęli podejmować także tematy historyczne. Rzecz znamienna, sięgnęli tak samo do historii ruchu robotniczego i polskiego socjalizmu w początkach XX w. i w związku z rewolucją 1905 r., jakby przeczuwając zbliżanie się narodzin „Solidarności”. Interesowała ich jednak nie tradycja komunistyczna uosobiona wtedy przez SDKPiL (Róża Luksemburg i Leon Jogiches Tyszka), lecz Polska Partia Socjalistyczna jako organizacja rewolucyjna. Na te tematy zrealizowano dwa filmy, które na ekrany weszły już w czasach „Solidarności” — w 1981 r.

Gorączka Agnieszki Holland według scenariusza Krzysztofa Teodora Toeplitza na podstawie powieści Andrzeja Struga (Andrzej Gałeczki), *Historia jednego pocisku*, opowiada o terro-

rze rewolucyjnym. Tytułowy pocisk to bomba przygotowana w chałupniczych warunkach na carskiego generał-gubernatora (zapewne warszawski generał gubernator Georgij Scalon, ros. Скалон). Treścią filmu są tragiczne losy kolejnych „opiekunów” bomby. Do zamachu nie dochodzi, samą zaś bombę rosyjscy saperzy detonują na środku Wisły. Wypadki 1905 r. w tym filmie mają znamiona ogólnorosyjskie i dopiero w takiej perspektywie tragizm losów jego postaci staje się typowy.

Strug napisał powieść już po zdemaskowaniu w Rosji Jewny Azefa, prowokatora ochrony w kierownictwie PSR (eserowcy). Postacie powieści nie zakrawają na herosów. Kiedy film wyświetlano w kinach jesienią 1981 r., mógł on na tle silnego wrzenia w szeregach „Solidarności” sprawiać wrażenie wręcz przestrogi przed skrajnościami buntowniczego żywiołu²⁸, co zapewne nie leżało w intencjach realizatorów, chociaż wynikało z obrazu rewolucji.

Również na początku stulecia dzieje się i odnosi się do brudów ówczesnego ruchu rewolucyjnego film Edwarda Żebrowskiego *W biały dzień* (1981 r.) według scenariusza Władysława Terleckiego, osnutego na głośnej w Polsce od 1908 r. i do dzisiaj nie wyjaśnionej sprawie Stanisława Brzozowskiego. Wybitny krytyk literacki i pisarz z przełomu stuleci został jako agent-prowokator ochrony zdemaskowany przez tego samego Władimira Burcewa, który przedtem wydobył na światło dzienne zdradę Azefa (zdobył niezbite jej dowody). Bohater filmu Żebrowskiego (Jerzy Radziwiłłowicz) chce się oczyścić z zarzutów i staje przed sądem obywatelskim na neutralnym terytorium (Kraków w Galicji). Decyzją kierownictwa rewolucyjnego (przywódca w wykonaniu Zbigniewa Zapasiewicza jest ucharakteryzowany na Józefa Piłsudskiego) inny spiskowiec-terrorysta (Michał Bajor) ma go zgładzić za niewygodne dla ruchu wypowiedzi w gazetach. Niepewny winy oskarżonego, ale i nie ufający jego niewinności, wykonawca wyroku cofa się przed morderstwem.

Film powstał o dekadę za wcześnie. Byłby na czasie w 1992 r., kiedy to na porządku dnia stanęła w Polsce kwestia lustracji, dekomunizacji, teczek personalnych bezpieki itp. Żebrowski traktował swego bohatera jako człowieka skrzywdzonego i bezradnego wobec oskarżeń-kalumni, rzucanych na niego przez policyjną kanalię (w scenie sądowej pojawia się informator Burcewa — Michaił Bakaj, funkcjonariusz warszawskiej ochrony). Prowokacje często miały swe początki w cesarstwie lub były odgałęzieniami afer rosyjskich; Kongresówka bardzo zrosła się już była z Rosją. Mimo wszystko klimat tego filmu jest czysto polski i ukazuje destrukcyjny wpływ obcej (zaborczej) policji politycznej na stan moralny polskiego społeczeństwa.

„Solidarnościowy” wstrząs był tak potężny, że wszelki polor komunistyczny, nawarstwiony przez kilkadziesiąt lat, osypał się niemal zupełnie z polskiego społeczeństwa. Reżim nie dysponował żadnym liczącym się zapleczem socjalnym, co jego propagandziści usiłowali zamącić, głosząc istnienie mitycznej „milczącej większości”, a więc masy ludności biernej, na którą jako uczestnika walki politycznej nie można liczyć, ale która z zadowoleniem przyjmie pacyfikację „Solidarności” i zdławienie poruszenia społecznego. W takim duchu wypowiadali się partyjni leaderzy w czasie stanu wojennego, wprowadzonego 13 XII 1981 r. Jednak owa bierna masa ludzka nijak nie przejawiała swojej obecności.

Stan wojenny nie zepchnął kinematografii w stare koleiny. Podczas gdy inteligencja bojkotowała reżim i odmawiała uczestnictwa w programach telewizji, filmowcy kontynuowali

²⁸ Główny wątek narracyjny *Historii jednego pocisku* jest bliźniaczo podobny do takiegoż w filmie francuskiego reżysera Juliana Duviviera *Historia jednego fraka* (z 1942 r., wyświetlany w Polsce 1948 r.), zrealizowanego na wojennej emigracji w USA.

produkcję przygotowywanych lub zaczętych w miesiącach „Solidarności” dzieł, nie zamierzając wrócić do uległości wobec reżimu. Autorzy stanu wojennego sami sobie utrudnili zadanie, głosząc, że nie ma powrotu ani do czasów „Solidarności”, ani do praktyki reżimowej z poprzedzających ją kadencji Gierka, Gomułki i Bieruta; internowano nie tylko aktyw „Solidarności”, ale również Gierka i jego ludzi z elity władzy w latach osiemdziesiątych. Jednak koncepcji jak ma być nikt z tych, co „bronili socjalizmu jak niepodległości” nie miał i nie było wiadomo, dlaczego zabraniać filmowcom realizacji ich utworów; czy tylko dlatego, że zdecydowano o skierowaniu ich do produkcji w „solidarnościowych” miesiącach? Dlatego zgodnie z popularną piosenką kabaretową Wojciecha Młynarskiego filmowcy po prostu mogli „robić swoje”. Kontynuowano więc i dokończono produkcję sztandarowego dzieła antystalinowskiego — *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego i *Wierniej rzeki* Tadeusza Chmielewskiego według powieści Żeromskiego, „klechdy domowej” o barbarzyńskim tłumieniu Powstania Styczniowego 1863–1864 przez armię rosyjską. Odbyły się ich kolaudacje i filmy awansowały do rangi „półkowników” na kilka lat.

Próby znormalizowania sytuacji w kinematografii, a więc podjęcia znowu produkcji filmów propagandowych w typie znanych dokonań za Bieruta, Gomułki i Gierka, dały najmizerniejsze rezultaty. Reżim nie miał wsparcia nawet z Moskwy, która od początku „Solidarności” (jesień 1980 r.) odgrodziła się od Polski jako od ogniska buntu, co wykluczało nawet kontynuowanie koprodukcji. Wyjątek uczyniono dla widocznego przygotowanego już wcześniej drugiego filmu o Dzierżyńskim według tej samej powieści Siemionowa — *Krach operacji terror* (1983 r.).

Reżim komunistyczny dogorywał do 1989 r., lecz w różnych dziedzinach życia jego oznaki przestały występować już wcześniej. W wypadku kinematografii moment ten można zapewne przesunąć na co najmniej 1987 r. Wtedy to sowiecki leader czasów pieriestrojki Michaił Gorbaczow wspólnie z leaderem PZPR okresu stanu wojennego generałem Wojciechem Jaruzelskim powołali komisję partyjnych historyków obu państw do wymazania ze wspólnej historii „białych plam”. Tym eufemizmem określono zarówno przemilczenia najcięższych zbrodni sowieckich, jakich ZSRR dopuścił się na Polakach i Polsce, jak również całokształt zafałszowań wiedzy o przeszłości w duchu ideologii komunistycznej. Określeń tych jednak nie użyto w komunikacie o decyzji. Przeciwnie — rozumowano zgodnie z utartą tradycją, jak wtedy, kiedy tworzone dwustronne komisje historyków (z Niemcami, z ZSRR itd.) do uzgadniania treści podręczników historii w imię osiągnięcia kompromisu co do ocen przeszłości, co nie jest tożsame z dochodzeniem do prawdy, a przynajmniej do tego, co za taką uchodzi. Sam jednak fakt powzięcia takiej decyzji przyczynił się do rozładowania napięć na tle stosunku do historii i do narodzin nadziei na kompromis pożądanym dla polskiej strony, która chciałaby uwolnić się od roli młodszego brata w stosunkach z Rosją. W zastosowaniu do wiedzy naukowej wszelki kompromis tego rodzaju to tylko pokrętny sofizm.

W tym czasie, nie wykluczone, iż w związku z odprężeniem w stosunkach z Rosją (wymazywanie „białych plam” w historii stosunków wzajemnych z Polską pozostawało w związku z próbą zrekonstruowania stosunków ze wszystkimi państwami Obozu w imię ich oczyszczenia z tego, co było nadużyciem ze strony ZSRR), na ekrany weszły „półkownicy”, w tym *Wierna rzeka*. Odtąd też, choć nie takie były intencje inicjatorów, dalsze eksploatowanie hasła programowego sowiecko-polskiego braterstwa broni stało się wykluczone, zwłaszcza według utartych wzorców. Co więcej — nie dałoby się już kultywować filmu propagandowego, zaś sama kinematografia, chociaż nadal funkcjonowała w niezmiennych formach i strukturach jak za czasów Gomułki i Gierka, stała się ostatecznie kinematografią artystyczną.

W tym miejscu wolno zaryzykować tezę, iż to wtedy, a więc o kilka lat wcześniej przed upadkiem reżimu komunistycznego, narodziła się kinematografia III Rzeczypospolitej. Można bowiem zauważyć ciągłość między filmami produkowanymi po 1987 r. a powstającymi obecnie. Wypada na zakończenie zwrócić uwagę, iż w jednym z nich reżyser dokonał czegoś, co budzi skojarzenia z wbijaniem słupa granicznego między PRL a odzyskaną niepodległością i III Rzeczypospolitą. Mowa o *Opowieści o Dziadach* Adama Mickiewicza, *Lawa* Tadeusza Konwickiego (1989 r.).

W posiadaniu FilMOTEKI Narodowej w Warszawie znajduje się scenopis w postaci przyjętej przez Zespoły Realizatorów Filmowych (ZRF) z pieczętą centrali i z wpisaną w niej odręcznie datą 5 VIII 1988 r. Jest to rodzaj urzędowej metryki skierowania filmu do produkcji lub też widomy ślad legalnego jej rozpoczęcia. Jedną z przewidywanych sekwencji tego filmu nosi tytuł „Polskie stereotypy”. Składają się na nią kadry ze sfilmowanymi obrazami lub z wykopiowaniami z innych filmów fabularnych i dokumentalnych ze scenami historycznymi, z jakich ulepiona jest martyrologiczna wizja historii Polski. Tego typu sekwencje obrazowo-pojęciowe w wyobraźni Polaków kształtowały ich świadomość, oddziaływały silnie na tradycję literacką i artystyczną.

Konwicki przewidywał, że sekwencja ta będzie nałożona na recytację przez Poetę Wielkiej Improwizacji i Widzenia księdza Piotra. Zrealizował to w taki sposób, że każdy element składowy tej sekwencji wkleił jako osobny i od innych oddzielony kilkoma sekundami kadru z Poetą (Gustaw Holoubek) recytującym te fragmenty dramatu. Sekwencja nie jest więc statyczną dłuższą i nawet ma własną dynamikę. Znalazły się w niej obrazy klęski powstań narodowych w XIX w., klęski wrześniowej 1939 r., Holocaustu i niemieckich obozów koncentracyjnych, klęski Powstania Warszawskiego. Ostatniego wszakże kadru w tej sekwencji w scenopisie nie przewidywano: pada wystrzał z pistoletu i bryła ludzka w mundurze polskiego oficera stacza się do dołu śmierci.

Zamiar uwzględnienia tego kadru czyli pokazania w filmie zbrodni katyńskiej NKWD być może nurtował reżysera już przed przystąpieniem do pracy nad filmem, z czym się jednak nie zdradził nawet po złożeniu zatwierdzonego scenopisu w Zespołach i wyjeździe na plan zdjęciowy. Potem mógł ten kadr zrealizować ot, tak — na wszelki wypadek. Chyba nie dokręcano go po formalnym zakończeniu okresu zdjęciowego produkcji. Jeżeli więc znalazł się on w gotowym filmie, to musiało się tak stać w trybie wmontowania go w fazie montażu i udźwiękowania. Zrealizowanie tej sceny przestało być w Polsce zbrodnią stanu wraz z pomyślnym zakończeniem obrad Okrągłego Stołu, a tym bardziej wraz z wyborami 4 VI 1989 r. i powstaniem rządu Tadeusza Mazowieckiego.

Tak to po raz pierwszy w dziejach kinematografii pojawił się w filmie wyświetlanym publicznie najbardziej drastyczny epizod w dziejach wzajemnych stosunków Polska–Rosja/ZSRR, kamień węgielny ich zafalszowań w propagandzie reżimu komunistycznego, której podporządkowany był także wykład historii w szkołach i wszelkie publikacje; w taki sposób usiłowano przez blisko pół wieku kształtować świadomość zbiorową polskiego ogółu. Bez tego kadru w filmie Konwickiego swoboda artystyczna wypowiedzi polskich filmowców pozostawałaby niepełna. Długa epoka w dziejach współczesnych Polaków i ich kinematografii została definitywnie zamknięta.

* * *

W niniejszym zarysie kinematografia w czasach PRL jest traktowana jako narzędzie propagandy reżimowej. W systemie komunistycznym nie mogła ona, wbrew nadziejom i złu-

dzeniem przedwojennych twórców awangardowych i radykalnych politycznie artystów być inna również dlatego, iż cenzura przeciwstawiała się wszelkim próbom choćby tylko podania w wątpliwość prawomocności reżimu i usankcjonowanej jego historii. Sztuka, a więc zwłaszcza film, miała służyć indoktrynacji ogółu, szczególnie dzieci i młodzieży, w duchu komunizmu i uznania starszeństwa ZSRR/Rosji w „socjalistycznej rodzinie”. Tkwiła w tym jednak sprzeczność — propaganda reżimowa była kierowana do masowej widowni, lecz dopóki nie wyhodowano w Polakach bolszewickiej mentalności, film nie mógł stać się nawet narzędziem kultury masowej. Historia i współczesność w jego wydaniu były prawie całkowicie wyprane z niezbędnych po temu elementów ludycznych (film *Gdzie jest generał?* był tu wyjątkiem). Gomułka popełnił z tego punktu widzenia błąd, deklarując na początku swej kadencji w 1956 r. neutralność reżimu wobec stylów i kierunków artystycznych. Powstała niedomknięta furтка, dzięki czemu mogła wystąpić jawnie „szkoła polska” w kinie, co już w drugiej części kadencji Gomułki usiłowano unieważnić. Zgodnie z doświadczeniem sowieckim, w pewnych okolicznościach wszechwładny nadzór ideologiczno-cenzorski nad filmem mógł wpędzić reżim w nieprzewidywaną pułapkę, jak było w wypadku filmu *Kubańscy kozacy* Iwana Pyriewa (1952 r.), w którym, by zadowolić Stalina, zrealizowano sceny uczujących kołchoźników w czasach ogromnych trudności zaopatrzeniowych w żywność.

Rosyjskie motywy w filmach okresu PRL były figurami retoryki propagandowej reżimu, natomiast w wydaniu „szkoły polskiej” — pojęciami bardzo ogólnikowymi, zredukowanymi do funkcji znaków. Ale pozwoliło to artystom na wyartykułowanie swego punktu widzenia, nawet tylko danie do zrozumienia, w takich zasadniczych kwestiach jak stosunek dziejowy Polski i Rosji lub rola Rosji w kształtowaniu losu Polaków w XX w. Filmy z czasów PRL nigdy nie stały się zwierciadłem, w jakim odbijałby się obraz stosunku społeczeństwa polskiego do Rosji/ZSRR, same też nie zawierały głębszej wiedzy o tym kraju jako odrębnej cywilizacji, historii i kulturze. Obecnie, gdy okres ten należy do przeszłości, nie wiadomo, czy działo się tak dlatego, że nie chciano o Rosji/ZSRR niczego słyszeć i wiedzieć, czy dlatego, że uchylano się od podejmowania motywów rosyjskich w przekonaniu, że cenzura i tak pokaleczy dzieło. W dodatku, ktoś z szanujących się artystów pozwoliłby sobie zniżyć się do roli narzędzia indoktrynacji społeczeństwa zafalszowaną ideologią, którą w potocznym języku człowiek nazywa po prostu kłamstwem. Prawda, prawdziwość obrazu świata jest fundamentem wszelkiej sztuki, choćby nie wiem jak awangardowej i dziwacznej pod względem formalnym.

To z tych powodów wszelka, nawet w intencji rzetelna, próba choćby hipotetycznego zrekonstruowania obrazu Rosji/ZSRR i stosunku do niej społeczeństwa polskiego w latach PRL na podstawie wyprodukowanych wtedy filmów i zachowanych materiałów o nich grozi łatwym zbłąkaniem na manowce i gruntownie fałszywymi wnioskami.