

Andrzej Chojnowski

Warszawa

„Pośmiertna maska stalinizmu”. Żołnierz zwycięstwa Wandy Jakubowskiej jako świadectwo epoki

*Na podeszwie generalskiego buta,
na żołnierskiej podeszwie Październikowej Rewolucji
linie frontów, przez które przeszedł,
drogi wolności zaszczytej,
miasta, wsie, parafie, gminy,
systemy budowane przez wyżyk i ucisk (...)
historia ostatnich trzydziestu lat,
pośmiertna maska faszyzmu,
który chciał dzielić świat
jak skórę na żywym jeszcze niedźwiedziu.*

Tadeusz Kubiak, *But generała* (1949)

Wedle komunikatu Ministerstwa Obrony Narodowej, Karol Świerczewski zginął 28 marca 1947 r. w zasadzce pod bieszczadzkimi Jabłonkami, trafiony skrytobójczą kulą „ukraińskich faszystów z UPA”¹. Sześć lat później na ekrany kin wszedł film *Żołnierz zwycięstwa*, którego twórcy przypisali odpowiedzialność za śmierć „Waltera” (pseudonim z czasów wojny domowej w Hiszpanii) „amerykańskim imperialistom oraz polskiej reakcji” (przedwojenna „defensywa” i jej agentura w szeregach PPR). Obraz ten należał do ważniejszych ogniw łańcucha „białej legendy” Świerczewskiego, tworzonej od lat czterdziestych (powieść Janiny Broniewskiej²), aż po czasy współczesne³.

¹ *Głos Ludu*”, nr 87, 20 III 1947; najnowszy z opublikowanych życiorysów Świerczewskiego: M. Patelski, *Karol Świerczewski „Walter” — komunista i generał*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Historia” 1996, nr 32.

² *O człowieku, który się kulom nie kłaniał*, I wyd. Warszawa 1948.

³ Ślady tej legendy pojawiły się ostatnio w artykule Piotra Lipińskiego, gdzie niektóre zebrane przez Autora relacje przedstawiają Świerczewskiego jako polskiego patriotę, rozczarowanego do komunizmu (*O człowieku, który...*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 21, 21 III 1997). W nurcie tym mieści się wystąpienie prof. Juliusza Strojnowskiego z Kolonii na XIV Zjeździe Historyków w Łodzi, wedle którego zamachu na Świerczewskiego dokonało NKWD.

Film zrealizowała Wanda Jakubowska, znacząca postać kinematografii okresu stalinowskiego⁴. Jej nazwisko stało się znane w latach 30., kiedy współorganizowała Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, będące prototypem dyskusyjnych klubów filmowych⁵. Już wtedy nie kryła sympatii prokomunistycznych, które po wojnie zaprowadziły ją w szeregi PZPR (była delegatem na zjazd zjednoczeniowy PPR i PPS). W 1948 r. stanęła na czele zespołu filmowego ZAF, natomiast w latach 1955–1968 kierowała zespołem „Start”, zdobywając rozgłos dzięki fabularnej opowieści o obozie koncentracyjnym Auschwitz–Birkenau⁶ (*Ostatni etap*, 1947).

Do najważniejszych zadań powojennego kina, które traktowano jako ważne narzędzie kształtowania świadomości politycznej społeczeństwa, należało wykreowanie wizerunku pozytywnego bohatera „nowych czasów”⁷. W wymiarze ogólnym wybór nie sprawiał trudności — bohaterem tym miał być przedstawiciel „ludu pracującego”, najlepiej „uświadomiony klasowo” proletariusz. Komplikacje pojawiały się przy okazji filmów podejmujących zamysł rekonstrukcji wydarzeń autentycznych. Na potrzeby tego rodzaju dzieł poszukiwano postaci, które z jednej strony stanowiłyby uosobienie walki o postęp społeczny, z drugiej jednak byłyby na tyle popularne (lub mogły liczyć na zdobycie sympatii widza), aby zdołały przesłonić sobą herosów popularyzowanych przez kulturę i sztukę okresu II Rzeczypospolitej⁸.

Zdaniem Jerzego Kochanowskiego, Świerczewskiego można było wprowadzić do narodowego panteonu łatwiej niż jakąkolwiek inną osobistość z komunistycznej elity: „przede wszystkim był wojskowym, co wobec kultu munduru w Polsce stawiało go w uprzywilejowanej pozycji np. wobec Marchlewskiego czy Findera. Pasował do polskiego szablonu walki na obcej ziemi — jak Kościuszko i Pułaski w Ameryce czy gen. Bem na Węgrzech (...) Nie stronił też od alkoholu czy kobiet, co tylko dodawało mu ludzkiego poloru. (...) Wchodził co prawda do najwyższych władz partyjnych, zawsze jednak pozostawał w cieniu, nie był więc powszechnie kojarzony ze zniechęconą partią. I co najważniejsze — zginął w czasie i okolicznościach, które do budowania legendy doskonale się nadawały”⁹.

Interpretacja ta, a szczególnie jej wątek obyczajowy, budzi wszakże wątpliwości. Wprawdzie Świerczewski rzeczywiście nie należał do abstynentów i zmieniał życiowe partnerki, to jednak w żaden sposób nie można było, zwłaszcza w czasach stalinowskich, upowszechnić informacji na ten temat — propaganda komunistyczna była bardziej pruderyjna aniżeli sami komu-

⁴ W. Jakubowska (1907–1998), scenarzystka, reżyser, pedagog. Po wojnie zrealizowała 13 filmów fabularnych, była laureatką Międzynarodowej Nagrody Pokoju (1952). Do końca artystycznej działalności pozostawała wierna wyborom politycznym i estetycznym z czasów młodości, toteż jej dziesięć filmów nakręconych po październiku 1956 r. stanowiło relikst stalinowskiej epoki.

⁵ Po wojnie dawni „startowcy” (m.in. Eugeniusz Cękałski, Stanisław Wohl i Jerzy Zarzycki) starali się uzyskać wpływ na kształt artystyczny i organizacyjny kinematografii, nie zdołali jednak przeciwstawić się dominującej pozycji Aleksandra Forda.

⁶ W. Jakubowska była więźniarką tego obozu.

⁷ P. Zwierchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, tam też bibliografia prac poświęconych kinematografii lat 50.

⁸ Tadeusz Karpowski zapowiadał w 1951 r. realizację zleconych przez KC PZPR filmów o Stefanie Czarneckim, o Wielkim Proletariacie i Ludwiku Waryńskim. „W dalszym planie mamy przewidziany film historyczny o Kostce Napierskim i Mikołaju Koperniku”. AAN, Min. Kultury i Sztuki, Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 135, k. 142, protokół z odprawy programowej 4 IV 1951, mps, kopia. Do 1956 r. powstała jedynie opowieść o Napierskim (*Podhale w ogniu*, 1956). T. Karpowski, ówczesnie jeden z dyrektorów PP Film Polski (powołane dekretem z 13 XI 1945), od 1952 r. dyrektor Centralnego Zarządu Wytwórn Filmowych, był wpływową osobistością w kręgach partyjnego nadzoru kinematografii.

⁹ J. Kochanowski, *O mie, który się faktem nie kłaniał*, „Polityka” 2000, nr 13.

niści. Nawet w pisanej w innej już atmosferze politycznej powieści *Łuny w Bieszczadach* (I wydanie 1959 r.) wzmianki o słabostkach Generała — i to tylko o jego fascynacji płcią piękną — były mocno zawoalowane¹⁰. Bohater socrealistyczny, „żywy, czy umarły, nie ma jeszcze prawa pojawiania się przed opinią ze swym życiem osobistym; ma prawo zajmować jej uwagę wyłącznie działalnością publiczną”¹¹. Osobowość tego bohatera winna zawierać w sobie cechy typowe dla epoki, ale jednocześnie — z racji odgrywanej przezeń wyjątkowej roli — musi on różnić się od innych, zauważał Tadeusz Peiper¹².

Pierwsze komentarze, jakie pojawiły się w prasie po śmierci Świerczewskiego, eksponowały jego związki z międzynarodowym ruchem robotniczym, bojowe zasługi na „wszystkich frontach wojny domowej w Rosji w latach 1917–1921”, w „dolinach i górach Hiszpanii”, w „posępnych latach niemieckich ofensyw” oraz w „zwycięskim marszu w głąb faszystowskich Niemiec”¹³.

W miarę zachodzących zmian politycznych, a szczególnie po zdemaskowaniu „prawico-wo-nacjonalistycznego odchylenia”, wizerunek Świerczewskiego ulegał modyfikacji. Paradoksalnie zaczęto teraz mocniej podkreślać, że Walter był nie tyle międzynarodowym rewolucjonistą, co „internacjonalistycznym patriotą”, przepojonym „umiłowaniem ludu polskiego”, jego walka w Hiszpanii stanowiła zaś pochodną „walki o Polskę Ludową”¹⁴.

W dłuższej perspektywie życiorys Świerczewskiego stał się pierwotną pożywką mitu, eksponującego „heroizm jego czynów, charyzmatyczność osobowości, sakralność narodowej Sprawy i poniesionej za nią męczeńskiej śmierci”¹⁵. Wszelako w pierwszej połowie lat 50. losy tej postaci wydawały się doskonałą okazją do podjęcia innych, fundamentalnych dla tamtej epoki, kwestii: naszkicowania idealnego modelu relacji w trójkącie klasa robotnicza–partia–siły zbrojne, jak też przedstawienia wzorca stalinowskiego dowódcy. Epizod hiszpański dawał sposobność, by zademonstrować mechanizm przekształcania się mas ludowych w rewolucyjne wojsko, z kolei śmierć Waltera — by pokazać zagrożenie ze strony klasowego przeciwnika, który posługuje się narzędziem szpiegowskiej dywersji.

Propagandowy wizerunek tego przeciwnika rysował się wówczas klarownie. Jak perswadował Jakub Berman, filmowcy powinni odegrać ważną rolę w „zahartowaniu każdego z naszych obywateli, przede wszystkim milionów i milionów ludzi bezpartyjnych, przepojenie ich duchem prawdziwego patriotyzmu (...) i przywiązanie do tego, co się u nas dzieje i obudzenie w nich nienawiści, świętej nienawiści do wroga, którym dziś jest Ameryka”¹⁶.

¹⁰ W *Żołnierzu zwycięstwa* reżyserka — w ramach uczłowieczania swego spiżowego bohatera — każe mu raz wypić kieliszek wódki na śniadanie.

¹¹ T. Peiper, *Sprawy filmu Żołnierz zwycięstwa*, w: idem, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, Kraków 2000, s. 463–464.

¹² T. Peiper (1891–1969), lewicowy poeta, krytyk literacki, jeden z przywódców tzw. Awangardy Krakowskiej.

¹³ *Żołnierz Rzeczypospolitej — żołnierz ludu polskiego*, „Głos Ludu”, op. cit.

¹⁴ Z wystąpienia Jerzego Pańskiego na naradzie w Wydziale Kultury KC PZPR „w sprawie scenariusza o generale Świerczewskim” (5 IX 1950), AAN, 237/XVIII–33, k. 3a, mps, kopia (cyt. dalej: *Narada*). J. Pański (1900–1979), ówczesnie członek rady programowej PP Film Polski, 1951–1953 dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów.

¹⁵ A. Burghardt, *Pada Generał ranny śmiertelnie (personalistyczny mit heroiczny)*, „Litteraria”, R. XXXII, Wrocław 2001, s. 168.

¹⁶ AAN, 237/XVIII–1, k. 162, z wystąpienia Jakuba Bermana na konferencji filmowców 21 IX 1950 r., mps, kopia. Berman powtarzał argumentację Andrieja Żdanowa zaprezentowaną w trakcie spotkania założycielskiego Kominformu w Szklarskiej Porębie we wrześniu 1947 r.

„W ubiegłym roku w lipcu — kontynuował główny ideolog partyjny — spalono nam halę turbin w Elblągu. To był najcięższy cios, jaki dywersja zadała naszemu przemysłowi. Myśmy wtedy nie znali wrogów. (...) Ale nie trzeba mocniejszego sygnału, alarmu, jak właśnie pokazanie całego mechanizmu dywersji i zdrady bezpośrednio kierowanej, inspirowanej aż do materiałów palnych przez obcą placówkę dyplomatyczną na naszej ziemi. (...) Pokazać całe to środowisko, jego korzenie, jego oddziaływanie, rozkładanie, posyłanie ludzi do Partii, cały skomplikowany mechanizm, pokazać jasno, w sposób dostatecznie wstrząsający — to jest największa pomoc, jaką dziś można okazać w walce o socjalizm, w walce z wojną, w walce z podżegaczami”¹⁷.

W złożonej w latach 90. relacji Wanda Jakubowska czyniła pomysłodawcą filmu Władysława Gomułkę¹⁸. Natomiast w 1951 r. podawała, że działała zgodnie z życzeniem kierownictwa partii, przekazanym jej w maju 1948 r. przez Stanisława Albrechta¹⁹. Z propozycją zrealizowania filmu pod tytułem *Człowiek i jego morderca* wystąpiła w czerwcu 1948 r., zapowiadając „zobrazowanie życia i walkę generała Świerczewskiego z jednej i życia i działalności Alfreda Kruppa z drugiej strony”²⁰. O zamiarach tych poinformowała prasę, gdzie pojawiły się zapowiedzi narodzin wielkiego dzieła historyczno-biograficznego, które przeniesie widzów nad dalekie Ebro, „w atmosferę walk wolnościowych ludu hiszpańskiego” i przybliży postać „syna ludu Warszawy”²¹. Prawdopodobnie w tym samym czasie Jakubowska podpisała z Filmem Polskim umowę na przygotowanie pierwszej wersji scenariusza²².

Fiszka filmu, przechowywana w kartotece Filмотeki Narodowej nie zawiera żadnych informacji o terminarzu produkcji²³. Dokumenty partyjne pozwalają wszakże zrekonstruować ów harmonogram. Co najbardziej zdumiewające, to nadzwyczajny tryb powstawania dzieła²⁴. Podjęte przez Jakubowską przedsięwzięcie zapowiadało się jako delikatne politycznie, kosztowne i skomplikowane od strony organizacyjnej, chociażby ze względu na mnóstwo przewidywanych scen batalistycznych oraz rozległość geograficzną akcji, która miała rozgrywać się w Polsce, Rosji/Związku Sowieckim, Hiszpanii, Niemczech, a nawet w Chinach. Mimo to reżyserka mogła podjąć pracę bez gotowego scenariusza, kalendarza zdjęć oraz kosztorysu. Wstępna decyzja, aby skierować film do produkcji jedynie na podstawie szkicowej noweli, zapadła

¹⁷ Ibidem, k. 157–158. W filmie Jakubowskiej warszawska fabryka, której patronuje Świerczewski, nosi właśnie nazwę „Turbina”. Produkuje armaty, w 1914 r. zostaje ewakuowana do Moskwy, gdzie w 1917 r. jest jednym z bastionów rewolucji. W okresie międzywojennym znów funkcjonuje w Warszawie, w 1945 r. zostaje z inicjatywy Świerczewskiego odbudowana przez robotników jako ośrodek produkcji traktorów. Wywiad amerykański pragnie zakłócić produkcję tego zakładu, a w konsekwencji doprowadza, we współpracy z „polskimi faszystami”, do zamachu na Waltera.

¹⁸ *Ja po prostu swojej partii ufalam*. Rozmowa z Wandą Jakubowską (zapis magnetofonowy) — rozmawiała Alina Madej, „Kino” 1991, nr 8, s. 30 (cyt. dalej: Jakubowska). Zob. też *Generalissimus płakał*. Z Wandą Jakubowską rozmawiał Tadeusz Lubelski, „Film” 1990, nr 18–20.

¹⁹ AAN, 237/XVIII–33, k. 46, pismo W. Jakubowskiej do Wydziału Kultury KC PZPR, 15 VII 1951, mps, oryginał. W tym czasie powoływanie się na Gomułkę nie było oczywiście możliwe. S. Albrecht był w latach 50. dyrektorem w PP Film Polski, prezesem Centralnego Urzędu Kinematografii.

²⁰ Archiwum Filмотeki Narodowej (dalej: AFN), S–2579, k. 2, list W. Jakubowskiej do dyrekcji PP Film Polski z 15 VI 1948, mps, oryginał.

²¹ „Film” 1949, nr 11.

²² AAN, 237/XVIII–33, k. 39, list W. Jakubowskiej do Włodzimierza Sokorskiego (ówczesnego ministra kultury i sztuki), 26 XI 1949, mps, oryginał.

²³ AFN, A–275.

²⁴ Pisała o tym A. Madej, *Stalinowskie panopticum*, „Kino” 1991, nr 8, s. 32.

w KC PZPR w marcu 1950 r.²⁵, a uchwała Komitetu Ministrów do Spraw Kultury z dnia 1 sierpnia legalizowała to postanowienie, zapalając twórcom „zielone światło” w sprawach finansowych²⁶.

W trakcie następujących miesięcy ów specjalny status projektowanego dzieła wywoływał silne protesty dyrekcji Filmu Polskiego. Stanisław Albrecht alarmował, że w toku prac nastąpiło bardzo poważne odejście od właściwego systemu postępowania, co stwarza ryzyko z punktu widzenia politycznego, artystycznego, organizacyjnego i gospodarczego²⁷, że realizatorzy nie dotrzymują żadnych terminów, jak też marnotrawią otrzymane pieniądze, że scenopis zmieniany jest prawie codziennie etc. Dyrekcja odważyła się nawet przejściowo wstrzymać produkcję²⁸, z kolei latem 1951 r. Ministerstwo Obrony Narodowej odmówiło Jakubowskiej pomocy w realizacji scen bitewnych.

Wszystkie te zabiegi spełzły jednakże na niczym, zapewne dlatego, że zamierzenie Jakubowskiej cieszyło się jednoznacznym poparciem kierownictwa partyjno-państwowego. Toteż MON ustąpiło, zapewniając na potrzeby filmu statystów i sprzęt wojskowy, nad efektami pirotechnicznymi pieczę roztoczyli specjaliści sowieccy, konsultantami sekwencji hiszpańskich zostali dawni republikańscy generałowie²⁹. Sześćdziesiąt procent ujęć powstało w atelier, epizod forsowania Nysy przez II Armię WP zrealizowano nad Wartą, natomiast dla nadania autentyzmu scenom bitwy pod Madrytem wybrano w rejonie Tomaszowa tereny obfitujące w skały wapienne, lekko sfałdowane, o karłowatej roślinności. Filmowano je w lipcu, popołudniem, kiedy „wysokie słońce rzuca promienie niemal prostopadle, tworząc krótkie cienie, tak charakterystyczne dla pejzażu hiszpańskiego”³⁰. W filmie zagrało 350 zawodowych aktorów, sesje zdjęciowe trwały od lipca 1951 do listopada 1952 r., finał prac zaś nastąpił w kwietniu 1953 r., kiedy to w Wytwórni Filmów Fabularnych zakończono przed terminem — dla uczczenia pamięci Józefa Stalina — wykonanie pierwszej obróbki taśmy.

O ile w sprawach organizacyjnych Wanda Jakubowska wywalczyła sobie znaczną autonomię, o tyle na płaszczyźnie merytorycznej działała pod ścisłym nadzorem rządzącej elity. Materiał, który stał się podstawą zgody władz państwowych z marca 1950 r. na podjęcie realizacji filmu, był zaledwie surogatem scenariusza³¹. Do uczestnictwa w projekcie włączył się od początku Jerzy Borejsza, w czerwcu 1950 r. mianowany konsultantem do spraw politycznych

²⁵ AAN, 237/XVIII–33, k. 52–53, S. Albrecht, notatka w sprawie filmu *General Zwycięstwa*, lipiec 1950, mps, kopia. Przy podejmowaniu decyzji byli obecni: W. Sokorski, Jerzy Abrecht, Lesław Wojtyga, J. Pański, W. Jakubowska, J. Borejsza, A. Ważyk, S. Albrecht i T. Karpowski.

²⁶ Ibidem, k. 1–2, mps, kopia. Orientacyjny koszt produkcji szacowano na 600 mln zł, twórcy filmu mieli otrzymać wynagrodzenie podwyższone aż do 50% w stosunku do obowiązujących stawek, zezwalano im też na przekraczanie norm zużycia taśmy itd.

²⁷ Ibidem, k. 66–67, pismo S. Albrechta do ministra kultury i sztuki, 5 VI 1950, mps, kopia.

²⁸ Ibidem, k. 72, pismo dyrekcji Filmu Polskiego do Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, 3 XI 1950, mps, kopia.

²⁹ Antonio Cerdón García (1895–1969), zawodowy wojskowy, członek KPH, szef sztabu Armii Wschód (Katalonia, Aragonia), po 1939 r. na emigracji, m.in. w Jugosławii; Juan Modesto Guilloto (właśc. Juan Guilloto León, 1906–1969), jeden z dowódców milicji komunistycznej, odznaczył się w bitwie o Madryt i ofensywie nad Ebro. Pod 1939 r. na emigracji we Francji, ZSRS oraz Czechosłowacji; Ignacio Hidalgo de Cisneros (1894–1966), arystokrata, zawodowy wojskowy, w 1936 r. wstąpił do partii komunistycznej, 1936–1939 dowodził lotnictwem republikańskim, następnie na emigracji (m.in. w Rumunii).

³⁰ S. Wohl, „Żołnierz zwycięstwa” od strony operatora, „Film” 1953, nr 14.

³¹ AFN, S–12449, J. Borejsza, W. Jakubowska, *Żołnierz Ludu. Opowieść filmowa o generale Karolu Świerczewskim*, mps, ss. 35.

i artystycznych. Duet ten przygotował wówczas następną wersję scenopisu³², w lipcu zaś wersję trzecią³³.

Pierwsza nowela obejmowała tylko lata wojny w Hiszpanii, kolejna okres do wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej, ponieważ — jak asekurowali się autorzy — doprowadzenie akcji do 1947 r. wymaga „systematycznej współpracy i wskazówek kierownictwa obrony narodowej i kierownictwa partii”³⁴. Wersja lipcowa prezentowała już całościową koncepcję filmu nie tylko od strony dramaturgicznej (postacie, podstawowy zrab akcji, dialogi, kolejność scen etc.), ale i co ważniejsze — pod względem politycznego przesłania, zwłaszcza gdy chodzi o silne wyeksponowanie motywu zagrożenia Rewolucji przez zdrajców oraz obcą agenturę. W następnych miesiącach dochodziło oczywiście do modyfikacji scenopisu (o czym dalej), poszły one jednak w stronę zmian w konstrukcji osi fabularnej, bez przebudowy ideologicznego przesłania. Tym samym twierdzenie autorki cząstkowej biografii Jerzego Borejszy, jakoby *Żołnierz zwycięstwa* w wersji skierowanej na ekrany „to był (...) zupełnie inny film, z zupełnie innym scenariuszem, niż ten, którego autorem był Borejsza”, nie oddaje istoty sprawy³⁵.

Latem 1950 r. projekt Borejszy i Jakubowskiej został poddany osądowi partyjnych funkcjonariuszy. Pierwsi wypowiadali się na jego temat Natalia Karpowska³⁶, Tadeusz Karpowski i Jerzy Pański, we wrześniu zaś doszło do wspomnianej narady w Wydziale Kultury KC PZPR. Jesienią tegoż roku swe uwagi wyłożyli na piśmie Konstanty Rokossowski³⁷ i Bolesław Bierut³⁸.

Wszystkie te wypowiedzi można by dzisiaj uznać bądź za wzorcowy przykład pustostlowia, bądź też doszukiwać się w nich dowodu istnienia politycznych różnic, ukrytych za zasłoną jednorodnej stylistyki. Obie te interpretacje są przy tym po części zasadne.

Rekonstrując po latach przebieg tamtej debaty, trzeba mieć na uwadze, że jej uczestnicy należeli do środowiska identyfikującego się jednoznacznie z komunistyczną ideologią, przestrzegali świat w zgodzie z marksistowskimi schematami, a przemawiali językiem nowomowy. Zgodnie z panującym w tym okresie zwyczajem, wypuklali różnice zapatrywań, nie po to jednak, aby wzbogacić dyskusję, lecz by wytropić odstępstwa od „jedynie słusznego” kanonu poglądów. Stąd agresywny, bojowy ton wypowiedzi, który wynikał zarówno z chęci demonstrowania bezkompromisowości, jak i ze zwykłego asekurantwa — lepiej było przecież przesadzić w krytyce, aniżeli narazić się na zarzut braku rewolucyjnej czujności.

Recenzenci wypowiadali się obszernie na temat koncepcji dramaturgicznej filmu, wytykając trafnie autorom scenariusza papierowość postaci, drętwość dialogów³⁹, psychologiczne nieprawdopodobieństwo niektórych scen itp. Największą troskę budziła jednak oczywiście płaszczyzna polityczna przyszłego dzieła. Domagano się dokładniejszej rekonstrukcji faktów, odmalowania szerokiego tła poszczególnych epizodów (Edward Ochab nalegał na przykład, aby

³² AFN, S-12395, J. Borejsza, W. Jakubowska, *Żołnierz zwycięstwa. Opowieść filmowa o generale Karolu Świerczewskim*. mps, ss. 175.

³³ AAN, Akta Bolesława Bieruta, 254/I-7, J. Borejsza, W. Jakubowska, *Żołnierz zwycięstwa. Opowieść filmowa o generale Karolu Świerczewskim*, mps, ss. 283; ta sama wersja w AFN, S-12229.

³⁴ Jak w przyp. 32, s. 27.

³⁵ B. Fijałkowska, *Borejsza i Różański. Przyczynek do dziejów stalinizmu w Polsce*, Olsztyn 1995, s. 165. Autorka zawierzyła bezkrytycznie relacji Jacka Różańskiego.

³⁶ N. Karpowska (żona Tadeusza), ówczesnie dyrektor programowy PP Film Polski, w latach 60. kierownik redakcji historycznej PWN (do 1968 r.).

³⁷ AAN, 237/XVIII-33, k. 16-18. Fragment tej opinii opublikowała A. Madej, op. cit., s. 33.

³⁸ AAN, Akta Bolesława Bieruta, 254/I-7, rkps, oryg.

³⁹ Świerczewski mówił językiem „jędrnym, dowcipnym, rubasznym”, zauważał E. Ochab, w scenariuszu wypowiedziane przezeń frazy brzmią nijako (*Narada*, k. 7).

przy okazji scen hiszpańskich „oświecić” problem anarchizmu), zaprezentowania — z użyciem nazw w pełnym brzmieniu — partii robotniczych działających w latach objętych akcją (dezyderat Bolesława Bieruta) etc. Większość tych postulatów była w oczywisty sposób nie do zrealizowania w scenariuszu filmowym, który nie pretendował przecież do miana monografii historycznej.

Uwagi związane z ideologiczną wymową dzieła zmierzały do uwypuklenia roli Świerczewskiego jako wybitnego dowódcy, „wychowawcy kadr wojskowych”, niezwykle niebezpiecznego dla „klasowego przeciwnika” (Adam Ważyk)⁴⁰. Edward Ochab ubolewał — co w świetle wiedzy, jaką musiał posiadać, brzmiało jak ironia — że nie „wydobyto jego [Waltera — A. Ch.] roli w operacji II Armii”, dowodzenie „w operacjach II Armii jest bowiem największą chlubą Świerczewskiego”⁴¹. Sposób przedstawienia w scenariuszu spraw wojskowych zbulwersował Konstantego Rokossowskiego, który wyrażał zdziwienie, iż w scenach rozgrywających się po 1945 r. generał zajmuje się ciągle fabryką „Turbina”, występując przy tej okazji w cywilnym ubraniu⁴², że autorzy scenariusza nie pokazali żadnej z walk Ludowego Wojska Polskiego. Paradoksalnie, to właśnie sowiecki marszałek upominał się najmocniej o docenienie roli, odegranej przez idącą ze wschodu armię polską w zwycięstwie nad Niemcami.

Podstawowy kłopot ze Świerczewskim — co ujawniła dyskusja nad scenariuszem — polegał jednak na czymś innym. Otóż, niezwykle trudno było domalować stalinowskiemu bojownikowi rysy polskiego patrioty. Scenarzyści nie mogli, rzecz jasna, pominąć jego udziału w rewolucji 1917 r., związków z WKP(b) czy służby w szeregach Armii Czerwonej. Jeśli jednak miał on zyskać sympatię widza, winien był wykazywać znajomość rodzimych realiów, dzielić z rodakami wspólnotę losów, czerpać natchnienie z dzieł polskiej kultury, sztuki itp. Tymczasem Świerczewski większość życia spędził za granicą, z krajem urodzenia kontaktów nie utrzymywał, w wojnie 1920 r. bił się po stronie bolszewickiej, a jego oficjalny życiorys krył w sobie tajemnicze dla widza luki — Konstanty Rokossowski naiwnie pytał, dlaczego w scenariuszu pominięto lata 1918–1935.

Trzeba przyznać Borejszy i Jakubowskiej, że nie zdecydowali się na ufryzowanie tego życiorysu metodą ordynarnych fałszerstw. W efekcie jednak filmowy Świerczewski mało zna sytuację w Polsce, niewiele wie nawet o działalności KPP. Jediną nicią łączącą go z ojczyzną (?) staje się sprawa wspomnianej już fabryki „Turbina”. W zakładzie tym najpierw pracuje jego ojciec, następnie koledzy z czasów dzieciństwa, w latach 30. zaś działa tam sprawnie organizacja komunistyczna, przerzucająca ochotników do Hiszpanii. Dodatkowo scenarzyści spletili losy Waltera z historią fabryki poprzez osobę amerykańskiego udziałowca „Turbiny”, Luciusa Smitha (w filmie nazywa się on Henry Taylor). Ten demoniczny agent imperializmu przekształca przedsiębiorstwo w największą na wschodzie Europy wytwórnię sprzętu wojskowego (rząd polski zaopatruje oczywiście w ten sprzęt „hiszpańskich faszystów”), kiedy zaś po 1945 r. traci majątek, zaczyna z zemsty dybać na życie Świerczewskiego⁴³.

Ostra krytyka (Stanisław Albrecht, Jerzy Pański) skłoniła autorów scenariusza do wprowadzenia zmian, które polegały głównie na rozbudowie scen rozgrywających się w Warszawie. W sekwencjach tych pokazywano losy rodziny generała, jego dawnych sąsiadów i znajomych, wszelako epizody te nie wiązały się z perypetiami samego Waltera. Z kolei w przygotowanej na

⁴⁰ Ibidem, k. 3a.

⁴¹ Ibidem, k. 6.

⁴² W filmie naprawiono ten błąd, toteż dorosły Walter nie rozstaje się z mundurem.

⁴³ W scenariuszu Smith był równorzędną w stosunku do Świerczewskiego osobą dramatu. W filmie postać ta została zmarginalizowana, rozbudowano za to wątek rodzimych zdrajców i „sług imperializmu”.

początku 1951 r. własnej wersji filmowej noweli (o czym za chwilę) Jerzy Borejsza wymyślał sytuacje, w których Świerczewski bądź recytuje wiersze polskich poetów, bądź napotyka grupki młodzieży, tańczącej mazura i kujawiaka oraz nucącej góralskie przyśpiewki.

Koniec końców, twórcom *Żołnierza zwycięstwa* nie udało się znaleźć dobrego rozwiązania tego kluczowego dla filmu problemu. Jak notował po premierze życzliwy w sumie Jakubowski Tadeusz Peiper, w scenariuszu zabrakło miejsca „na uczucie, jakie Świerczewski żywił dla kraju, z którego pochodził”⁴⁴.

Równie trudne okazało się dla twórców filmu przedstawienie losów Waltera w zgodzie z kanonami marksistowskiego rozumienia roli jednostki w historii. W scenariuszu, a potem na ekranie jest on postacią pogodną, ciepłą i życzliwą bliźnim (kocha oczywiście dzieci i naturę), ale jednocześnie nadludzką w swej doskonałości. Nie popełnia błędów, nie ma żadnych wahań, ale też nie ewoluje i nie rozwija się (wyjawszy przechodzenie od dzieciństwa do dorosłości), bo poglądy ma niezmiennie słuszne. Przypomina nie tyle myślącą istotę, co sprawny automat. Co ciekawe jednak, jego wpływ na wydarzenia jest ograniczony, Borejsza i Jakubowska bowiem pokazywali go niemal wyłącznie w sytuacjach wytworzonych przez bieg dziejów, a nie przez niego samego. Widać to szczególnie w scenach bitewnych — Walter wydaje rozkazy, natomiast przebieg walki przesądzają przeszkody rzucone przez jawnych i zakamuflowanych przeciwników. I mimo że sprawa Rewolucji ostatecznie triumfuje, to z indywidualnego boju prowadzonego przeciwko Smithowi/Taylorowi Świerczewski wychodzi pokonany. Imperialistyczny czarnoksiężnik zatapia republikańskie czołgi na grzędzawiskach pod Saragossą, nasyła dywersantów do odbudowanej przez robotników „Turbiny”, a wreszcie aranżuje śmiertelną zasadzkę na życie generała.

Tak istotny mankament ideologiczny został oczywiście dostrzeżony, lecz proponowane przez recenzentów środki zaradcze były bardzo skromne i nie mogły przynieść radykalnej poprawy. Sprowadzały się one właściwie do postulatu, aby mocniej zaakcentować „klasową czujność” Świerczewskiego. Dzięki temu widz miał dostrzec, że jeśli generał czasem nie potrafił przeszkodzić zamierzeniom wrogów, to zawsze miał świadomość grożącego z ich strony niebezpieczeństwa. Adam Ważyk proponował nawet, aby w ramach „aktualizowania” wymowy dzieła zasugerować, iż Walter przewidział konieczność „zwalczania odchylenia prawicowo-nacjonalistycznego”. W ten sposób scenarzyści „pokazaliby historyczną prawidłowość w rozwoju życia i walki prowadzonej przez Partię, rzuciliby z pozycji 1945 r. światło na późniejsze etapy”⁴⁵. Znaczna część tych dezyderatów została uwzględniona w filmie.

Dyskusje nad scenariuszem zakończyły się rytualną samokrytyką Borejszy i Jakubowskiej, którzy zgodzili się z większością uwag i obiecali dokonać gruntownych przeróbek. Wszelako w trakcie następnych miesięcy autorski duet rozpadł się, a każde z nich zaczęło rozwijać własne pomysły. W lutym 1951 r. komisja Wydziału Kultury KC (Włodzimierz Sokorski jako przewodniczący, Stanisław Albrecht, Stanisław Okęcki i Lesław Wojtyga⁴⁶) odrzuciła materiał Borejszy, wnosząc jednak o wypłacenie mu pełnego honorarium „przysługującego w zasadzie tylko auto-

⁴⁴ T. Peiper, op. cit., s. 466–467. Zgodna dezaprobatą recenzentów scenariusza sprawiła, iż do filmu nie weszła scena, wedle której we wrześniu 1939 r., w chwili gdy niemieckie bomby spadają na Warszawę, Świerczewski wyjeżdża do Chin jako wysłannik Kominternu.

⁴⁵ Narada, k. 3a. Podobnie argumentował E. Ochab: „Zabójstwo Waltera trzeba pokazać w aspekcie zagadnień nurtujących Wojsko Polskie. Imperialistom chodziło o zamordowanie człowieka, który miał rozwiniętą czujność klasową i dążył do umocnienia wojska i obronności kraju”. Ibidem, k. 6–7.

⁴⁶ S. Okęcki (1908–1991), wojskowy, historyk, w latach 30. w ZSRS, oficer I Armii WP, 1950–1959 szef Biura Historycznego WP (od 1951 Komisji Wojskowo–Historycznej MON); L. Wojtyga, działacz partyjny, w latach 50. wiceprezes Centralnego Urzędu Kinematografii.

rowi zaakceptowanego scenariusza”⁴⁷. Komisja uznała, że „lepsze nadzieje, o ile idzie o realizację filmu”, rokuje propozycja Wandy Jakubowskiej⁴⁸. W marcu 1951 r. wnioski te zyskały aprobatę Sekretariatu Biura Politycznego KC PZPR⁴⁹.

Gdy zapadały te decyzje, pozycja Jerzego Borejszy w aparacie władzy słabła z dnia na dzień; był on już zresztą poważnie chory (zmarł 19 stycznia 1952 r.). Trudno więc nie podejrzewać, iż o stanowisku Wydziału Kultury zdecydowały względy polityczne. Wanda Jakubowska w swych zwierzeniach zdecydowanie odrzuca tę interpretację. Przyznaje, że skonfliktowała się ze współtwórcą scenariusza, lecz podłożem tego sporu miały być „powody osobiste”⁵⁰.

Wyjaśnienie to wygląda pozornie na niezbyt wiarygodne⁵¹, jednak poważnym argumentem na rzecz prawdomówności reżyserki jest kształt przygotowanej przez Borejszę wersji scenariusza⁵². Autor wykonał niewątpliwie ogromną pracę, dodał wiele nowych wątków i scen. Działając pod wrażeniem nawoływań do „pogłębienia” faktograficznej tkanki filmu, rozbudował życiorys generała do rozmiarów gigantycznej epepei, w której pełno jest historycznych szczegółów, ukazanych na tle bogatej panoramy ogólniejszych wydarzeń. Ów zamysł urzeczywistnił się również w dialogach, które zostały nasycone cytatami z przemówień Lenina, Stalina, Feliksa Dzierżyńskiego i Dolores Ibárruri.

Przy tym wszystkim w życiorysie Waltera pozostały „puste miejsca”. Borejsza skoncentrował się bowiem na okresie hiszpańskim oraz na fazie Ludowego Wojska Polskiego. Sporadycznie pojawiają się również migawki z czasów rewolucji rosyjskiej — wspomnienie tych chwil dodaje Świerczewskiemu energii i zapału.

Przesłanie filmu nie uległo zmianie, co więcej, scenarzysta starał się spotęgować propagandową wymowę niektórych sekwencji. W poprzednich wersjach Józef Beck wznosił w obecności Hermana Göringa toast za sukcesy wojsk niemieckich w Czechosłowacji (1938 r.), tym razem poniżał się przed Hitlerem, aby uzyskać zgodę na zajęcie Zaolzia. Wprowadzono scenę udzielania przez watykańskiego dostojnika błogosławieństwa władzom Rzeszy za pomoc dla frankistowskiej Hiszpanii, rozbudowano sekwencję ukazującą paniczną ucieczkę dygnitarzy sanacyjnych we wrześniu 1939 r. Borejsza przedstawił ponadto generała Andersa jako spiskującego z byłymi oficerami carskimi intryganta, a w usta Świerczewskiego włożył liczne aforyzmy—komentarze, z których wynikało na przykład, iż desant w Normandii był efektem tajnej współpra-

⁴⁷ Uchwała komisji: AAN, 237/XVIII–33, k. 10, mps, oryg. (honorarium to miało wynosić milion złotych, istniejąca dokumentacja nie pozwala jednak stwierdzić, czy zostało ono wypłacone). A. Fijałkowska (op. cit., s. 166) nie dotarła do tego dokumentu, rozwodziła się natomiast nad znaczeniem drobnego incydentu ze stycznia 1952 r., kiedy to księgowość Wytwórni Filmów Fabularnych wystąpiła do J. Borejszy o zwrot 51 zł za wypożyczoną bluzę drelichową. Z treści rutynowego pisma urzędniczego autorka wyprowadziła pochopnie wniosek, iż władze zamierzały wytoczyć Borejszy sprawę o sprzeniewierzenie mienia państwowego.

⁴⁸ W styczniu 1951 r. nad scenariuszem Borejszy dyskutowała komisja Filmu Polskiego. Rozzalone krytycznymi uwagami autor próbował się bezskutecznie odwołać do decyzji Wydziału Kultury. Jego list do Pawła Hoffmana z 18 I 1951 r. opublikowała A. Madej, op. cit., s. 33 (rkps listu w AAN, 237/XVIII–33, k. 35–37).

⁴⁹ *Centrum władzy. Protokoły posiedzeń kierownictwa PZPR. Wybór z lat 1949–1970*, opracowali Antoni Dudek, Aleksander Kocharński, Krzysztof Persak, Warszawa 2000, s. 87.

⁵⁰ [Borejsza] „próbował się trochę szarogęsić na planie. Kilka razy prosiłam go więc, aby poszedł na ryby, albo gdziekolwiek, bo gdybym potrzebowała drugiego reżysera, to sama bym go sobie wybrała wśród filmowców, a nie amatorów”. W. Jakubowska, op. cit., s. 30.

⁵¹ A. Madej zdaje się wyraźnie nie dowierzać swej interlokutorce (op. cit.).

⁵² AFN, S–12050, J. Borejsza, *Żołnierz Ludu. Opowieść filmowa o Karolu Świerczewskim w dwóch częściach*, 4 I 1951, mps, ss. 256.

cy Zachodu i Niemiec, wymierzonej w Związek Sowiecki. Znamienne, że scenarzysta nie pokazał śmierci tytułowego bohatera. Akcja filmu kończyła się w chwili wznowienia przez „Turbinę” produkcji — przy tej okazji Walter wygłaszał niezamierzenie komiczne przemówienie, w którym zapowiadał, iż fabryka będzie odtąd produkować nie czołgi, nawet nie traktory, ale... wózki dziecięce.

Analiza sygnowanego przez Jerzego Borejszę materiału pozwala więc odrzucić supozycję Barbary Fijałkowskiej, wedle której bohater jej książki proponował mniej schematyczną wykładnię życiorysu Świerczewskiego⁵³. W wymiarze ideologicznym różnice między Jakubowską a Borejszą wydają się niewiele znaczące. Przewaga reżyserki wynikała z lepszej znajomości realiów filmowego planu. Obraz nakręcony na podstawie projektu Borejszy musiałby trwać kilkadziesiąt lub więcej godzin. Projekt ten był praktycznie niewykonalny, toteż skierowanie do produkcji wersji Jakubowskiej trzeba ocenić jako posunięcie rozsądne, niezależnie od końcowej oceny jej dzieła⁵⁴. Nazwisko Borejszy jako pomysłodawcy scenariusza pokazało się wszakże w czołówce filmu, Jakubowska zaś lojalnie podkreślała w wywiadach prasowych rolę odegraną przez niego w całym przedsięwzięciu⁵⁵.

Żołnierz zwycięstwa wszedł na ekrany w maju 1953 r. Funkcjonariusze, którzy nadzorowali powstawanie filmu, powitali go z urzędowym entuzjazmem jako „nasze wielkie osiągnięcie, a przede wszystkim osiągnięcie tow. Jakubowskiej”⁵⁶. Reakcje tzw. środowisk twórczych były, jak się zdaje, bardziej wstrzemięźliwe⁵⁷. Opinie negatywne pojawiły się także podczas zamkniętych dyskusji dziennikarzy⁵⁸, natomiast publiczność — wedle urzędowych sprawozdań — przyjęła film z zadowoleniem, narzekając co prawda, iż to wspaniałe dzieło jest momentami mało zrozumiałe⁵⁹. Odwoływanie się do stanowiska tzw. zwykłego widza umożliwiło przywołanie do porządku oponentów filmu⁶⁰, przy czym pod ich adresem wysuwano niekiedy zawołane

⁵³ A. Fijałkowska, op. cit., s. 165–166.

⁵⁴ AFN, S-2579, W. Jakubowska, *Żołnierz zwycięstwa. Scenariusz* (według noweli J. Borejszy), mps, ss. 132 (marzec 1951). Już po rozpoczęciu zdjęć ostro skrytykował scenariusz płk Jerzy Wachtel z Głównego Zarządu Politycznego WP, zarzucając mu liczne nieścisłości historyczne. Jego uwagi z sierpnia 1951 r. w: AAN, 237/XVIII-33, k. 19–31, mps.

⁵⁵ *Przed premierą filmu „Żołnierz zwycięstwa”. Rozmowa z Wandą Jakubowską*, „Film” 1953, nr 13; J. Walski, *Film o Generale Walterze*, „Po prostu” 1953, nr 20. Tę kwestię Fijałkowska przedstawiła również nieprecyzyjnie (op. cit., s. 166).

⁵⁶ Protokół z posiedzenia komisji ocen filmów i scenariuszy w dniu 13 IV 1953, „Iluzjon. Kwartalnik Filmowy” 1991, nr 2 (46), s. 46, wypowiedź T. Karpowskiego. W skład Komisji wchodził dyrektor PP Film Polski, a ponadto Tadeusz Konwicki, Ludwik Stawski (1903–1984, dziennikarz, scenarzysta, kierownik artystyczny ZF Iluzjon 1955–1963) i Krystyna Żywulska (właśc. Sonia Landau, 1918–1992, więźniarka obozu Auschwitz–Birkenau, publicystka i pisarka). Sześć osób wystawiło filmowi ocenę bardzo dobrą, natomiast Konwicki i Żywulska czwórkę z plusem.

⁵⁷ Z wypowiedzi K. Żywulskiej: „Ja się obracam w środowisku literacko-artystycznym, gdzie grają rolę różne rzeczy, gdzie grają rolę momenty osobiste, gdzie jest zarzucane temu dziełu wiele rzeczy z punktu widzenia artystycznego” (ibidem).

⁵⁸ „Zamierzenie filmu było wielkie, wynik zaś tego jest sporny, a chwilami po prostu zły”. AAN, 237/XVIII-33, k. 100, Notatki z dyskusji w Stowarzyszeniu Dziennikarzy, 9 V 1953, mps, wypowiedź Zbigniewa Pitery.

⁵⁹ Ibidem, k. 97–99, notatki z dyskusji w Centralnej Szkole Partyjnej w Warszawie, 23 V 1953, mps. Dyrektor Adam Kulik z PP Film Polski podawał, że frekwencja w kinach warszawskich w pierwszych dniach po premierze wynosiła 107% (sic!), ibidem, k. 106.

⁶⁰ W trakcie dyskusji w Stowarzyszeniu Dziennikarzy 25 V 1953 Karol Kuryluk ocenił, iż film „stanowi dla większości z nas rozczarowanie i to głębokie” (AAN, 237/XVIII-33, k. 94). Po gwałtownych protestach sali („już tak jest, im bardziej przeintelektualizowany facet, tym ostrzej krytykuje, a prosty odbiorca —

groźby⁶¹. W dyskusji publicznej zwyciężyła formuła, zgodnie z którą „prasa powinna nie tyle publikować analizy krytyczne, ile wyjaśnić i pomóc odbiorcy, czym przyczyni się do wzmożenia ideologicznego oddziaływania filmu”⁶².

Nieliczne zresztą recenzje podnosiły więc walory ideowe utworu⁶³, przypominały życiorys Świerczewskiego i płynące zeń nauki, natomiast o poziomie filmu traktowały już incydentalnie. Najczęściej zwracano uwagę na nieczytelność dzieła, spowodowaną natłokiem faktów i postaci, krytycznie oceniano też niektórych aktorów. Najwięcej zastrzeżeń wywoływała interpretacja tytułowej roli w wykonaniu Józefa Wyszomirskiego⁶⁴, a także przedstawienie Bolesława Bieruta, w którego postać wcielił się Józef Kozłowski⁶⁵. Chwalono za to Jacka Woszczerowicza (grał Lenina), Kazimierza Wilamowskiego (Stalin) oraz Gustawa Holoubka, który użyczył swego demonicznego uroku i rodzącego się talentu filmowemu wizerunkowi Feliksa Dzierżyńskiego⁶⁶.

Niezależnie od ostrożności, która cechowała całą dyskusję, można bez ryzyka przyjąć, iż w ocenie współczesnych *Żołnierz zwycięstwa* jawił się jako artystyczna i polityczna porażka. Film Jakubowskiej był próbą nawiązania do estetycznej formuły kinematografii wschodniego sąsiada, szczególnie do *Wielkiego obywatela* Fridricha Ermlera (1938–1939)⁶⁷. Sowiecki reżyser przedstawił jednak swego bohatera (postać wzorowana na Sergieju Kirowie) jako człowieka kształtującego dzieje, natomiast u Jakubowskiej losy Świerczewskiego stały się jedynie ilustracją przebiegu procesu historycznego⁶⁸. Wprawdzie wedle „świętej księgi stalinizmu” „nie bohaterowie tworzą historię, lecz historia tworzy bohaterów”⁶⁹, ale ten oficjalny slogan nie mógł się ostać w codzienności sztuki socrealistycznej⁷⁰. Względy wychowawcze, a zwłaszcza po-

uczy się wiele” — ibidem, k. 95) Kuryluk wycofał się „ze swego na początku krańcowego stanowiska” (ibidem).

⁶¹ „Powinniśmy się zastanowić, z czyich ust wychodzą uwagi krytyczne. Przypomina sobie [dyskultant — A. Ch.], co mówił min. Sokorski przy innej okazji o formach wrogiej roboty” (ibidem). W podobnym duchu utrzymany był komentarz Bohdana Węsierskiego w tygodniku „Film” 1953, nr 37, *Rozmowy o filmie. Wanda Jakubowska mówi...*

⁶² W. Gruszecki, *Film o bliskim i drogim człowieku*, „Po prostu” 1953, nr 24.

⁶³ „Ideowa postawa twórców kazała szukać im prawdy o epoce i żołnierzu, rezygnując z uproszczeń i szablonów artystycznych. I dlatego tak trudne, tak odpowiedzialne, tak piękne zadanie, jak ukazanie roli Partii w historii polskiego i międzynarodowego ruchu robotniczego zasługuje na wysoką ocenę ideowo-artystyczną, choć nie zostało zrobione bezbłędnie”. B. Węsierski, *Żołnierz zwycięstwa*, „Film” 1953, nr 22.

⁶⁴ Wyszomirski, poprzednio reżyser Teatru Domu Wojska Polskiego w Warszawie, zagrał Świerczewskiego jako osobę sztywną, flegmatyczną, zabrakło w tej kreacji „ciepła i bezpośredniości”. *Do redakcji. Z dyskusji o „Żołnierzu Zwycięstwa”*, „Film” 1953, nr 29. Także: S. Grzelecki, „Światła i cienie”, „Tygodnik Kulturalny” 1953, nr 22. Ekranowy Świerczewski przypominał chłodem i posągowością Stalina z filmu Władimira Pietrowa *Bitwa stalingradzka* (1949–1950).

⁶⁵ [Znamy Bieruta] „jako serdecznego, pełnego życia i wewnętrznej pogody przyjaciela. Film pokazuje nam coś innego, coś co trąci po prostu nieprawdą. A tego, zwłaszcza w stosunku do osoby tak ukochanej przez naród, czynić nie wolno”. W. Gruszecki, op. cit.

⁶⁶ W pracy z aktorami doszło do kompromitującej pomyłki: Tadeusza Łomnickiego najpierw widzimy jako śmiertelną ofiarę publicznej egzekucji, dokonanej przez hitlerowców, parę scen później maszeruje on jako żołnierz LWP.

⁶⁷ F. Ermler (1898–1967), autor filmowych epepei, przedstawiających w sposób patetyczny proces uprzemysłowienia ZSRS.

⁶⁸ Por. M. Żuławski, *Człowiek za historią (Kilka uwag na marginesie „Żołnierza zwycięstwa”)*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 27.

⁶⁹ *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)*. *Krótki kurs*, Warszawa 1949, s. 20.

⁷⁰ Tego aspektu nie zauważa Zwierzchowski, op. cit., s. 136–137.

trzeba namaszczenia Stalina jako demiurga rzeczywistości, wymagały pokazania herosa, który nie ogranicza się do wypełniania historycznego przeznaczenia, lecz znaczy wydarzenia piętnem swej osobowości⁷¹.

Kronikarski charakter *Żołnierza zwycięstwa* uwidoczniła jego stylistyka — film zrealizowano w konwencji swoistych *images d'Épinal* (nieruchome postacie ożywają się tylko na czas głoszenia swojej kwestii). Miast epickiej opowieści widzowi przedstawiano serię historycznych epizodów, czytelną chwilami jedynie dla wtajemniczonych. Nie wyszło też filmowi na dobre natrętne operowanie na przemian patosem (obrazy walczących komunistów) i karykaturą (sceny z udziałem „kapitalistów”).

W aspekcie politycznym utwór Jakubowskiej prezentował w sposób modelowy wypracowane w czasach stalinizmu klisze fałszowania historii. Osią konstrukcyjną filmu uczyniła autorka zderzenie dwóch obozów: z jednej strony walczących o pokój i postęp proletariatusy wszystkich krajów, z drugiej — międzynarodowego kapitału, złączonego przekonaniem, iż „wojna to najlepszy interes”. Wedle *Żołnierza zwycięstwa* Polska zawdzięczała niepodległość Leninowi i Dzierżyńskiemu, Kościół rzymskokatolicki błogosławił faszystowskie kohorty⁷², sanacja pomagała generałowi Franco, w 1939 r. opór Niemcom stawiali jedynie komuniści, Powstanie Warszawskie zostało wywołane przez imperialistów rękoma agentów „dwójki” oraz gestapo, Amerykanie zaś w czasie wojny współpracowali po cichu z Hitlerem.

Paradoksalnie, ten produkt marksistowskiego światopoglądu wyraźnie neglizował rolę mas. W sekwencjach iberyjskich „lud hiszpański” pojawia się głównie w charakterze folklorystycznego ornamentu (płaszący w takt południowych rytmów tancerze), natomiast *spiritus movens* wydarzeń stają się bojownicy z międzynarodowych brygad. Podobnie jest w Warszawie: działają tam wprawdzie robotnicy–komuniści, są to jednak ciągle ci sami aktywiści, którym najwidoczniej nie udaje się powiększyć szeregów ruchu — zresztą zajęci wsłuchiowaniem się w nadchodzące z Moskwy wiadomości, nie czynią specjalnych wysiłków w tym kierunku.

Jakubowska wyeksponowała za to internacjonalizm obozu komunistycznego. W Warszawie 1905 r., w Rosji po obaleniu caratu, w Hiszpanii czy też w wyzwolanej Polsce rewolucyjne legiony składają się z obywateli całego świata, o różnych kolorach skóry. Kontrapunktem obrazu bankietującej w Berlinie ponadnarodowej wspólnoty imperialistów jest końcowa sekwencja filmu, kiedy to uczestnicy odbywającego się w „Turbinie” zgromadzenia intonują — każdy w swoim języku — *Międzynarodówkę*. W zgodzie z tym dydaktycznym zamysłem autorzy *Żołnierza zwycięstwa* dbali, aby w szeregach pozytywnych bohaterów pojawiali się obowiązkowo Niemcy antyfaszyści, tożsamość zaś strzelających do Świerczewskiego partyzantów rysowali celowo mgliście⁷³. Pragnęli wywołać wrażenie, że za zabójstwem Waltera stały nieokreślone bliżej „faszystowskie bandy”, jednakowoż widzowie nie mieli w tej kwestii wątpliwości⁷⁴.

Internacjonalistyczna wymowa dzieła rozmięła się z niedawnym doświadczeniem społeczeństwa, które — przykładowo — w poprzednich latach miało dość niewielkie szanse napotkania „dobrego Niemca”. Co istotniejsze, twórcy filmu przedstawiali Polaków głównie jako ofiary historii, uratowanych dzięki poświęceniu międzynarodowego proletariatu. W scenach

⁷¹ Takimi postaciami byli m.in. Iwan Groźny czy też Aleksander Newski z dzieł Sergieja Eisensteina.

⁷² W usta kościelnego dostojnika włożono błogosławieństwo „dla ptaków stalowych, które na skrzydłach niosą słowa Ewangelii” (ze ścieżki dźwiękowej filmu).

⁷³ K. Rokossowski w swej recenzji scenariusza akcentował, iż przedstawianie Ukraińców jako narzędzia w rękach imperialistów „to błąd polityczny”. A. Madej, op. cit., s. 33.

⁷⁴ Jeden z uczestników dyskusji w zakładach im. Świerczewskiego ubolewał, że „bandy ukraińskie zabrały nam wodza” (AAN, 237/XVIII-33, k. 93).

rozgrywających się we wrześniu 1939 r. nie ma polskiego wojska, a jedynie uciekający tłum (za karabiny chwytają tylko uwolnieni z więzień komuniści) i aż do bitwy stalingradzkiej Polacy są pokazani jako ofiary ulicznych egzekucji. Garstka pepeerowców nie potrafi wiele zdziałać, bowiem aktywność ruchu jest paraliżowana przez gestapo, któremu pomagają agenci przedwojennej „dwójki”. Dopiero utworzenie armii na wschodzie umożliwia podjęcie „ogólnonarodowej walki z okupantem”. Nawet warszawski przywódca komunistyczny, Stefan Pawłowski, przeistacza się w znaczącą postać nie wcześniej jak z chwilą wyjazdu do Moskwy, skąd powraca w mundurze oficera Ludowego Wojska Polskiego.

Nic więc dziwnego, iż to właśnie Świerczewski, zaufany stalinowski bojowiec, jest w filmie najważniejszym ojcem–założycielem nowej Polski. Ten bliski przyjaciel sowieckich marszałków, otoczony gronem doświadczonych rewolucjonistów z różnych stron świata, prowadzi wojsko do boju, pomaga odbudować zniszczony kraj, troszczy się o właściwy kierunek rozwoju sytuacji politycznej. To do niego przychodzą ze swoimi problemami oficerowie, robotnicy i dyrektorzy odbudowywanych fabryk. Ma nad nimi tę przewagę, że może być naturalnym krzewicielem „przebogatego doświadczenia WKP(b)” i „doświadczenia Armii Radzieckiej”, wskutek czego również i klasa robotnicza „uczy się od Generała”⁷⁵ — choć wedle doktryny to ona powinna być „siłą przewodnią”.

Zapewne żaden inny produkt kultury masowej czasów PRL nie pokazywał z tak aprobacyjną otwartością rodowodu nowej władzy oraz jej zewnętrznych uwikłań. Otwartość ta dochodziła do apogeum w scenie, gdy zmierzające na Berlin oddziały polskie kroczą z rosyjskimi pieśniami ludowymi na ustach. W chwili premiery filmu tak szczere przedstawienie sprawy pozostawało w zgodzie z kursem ówczesnej propagandy. Już jednak kilka miesięcy później bałwochwalcze akcentowanie prymatu „wielkiego sojusznika” stawało się niewygodne nawet dla stalinowskiego wciąż kierownictwa PZPR.

Jeszcze bardziej samobójczym posunięciem okazało się obsesyjne podnoszenie przez Wandę Jakubowską niebezpieczeństwa wszechogarniającej Rewolucji zdrady. Propaganda komunistyczna traktowała „imperialistów” jako wiarołomnych z definicji, toteż w filmie Amerykanie zdradzają Niemców, „dwójkarz” Terecki zostawia na pastwę losu swych agentów itp. Największą wszakże groźba miała — wedle nauk Stalina — płynąć z działalności oportunistów w szeregach ruchu robotniczego. *Żołnierz zwycięstwa* pokazywał więc, że w Rosji 1917 r. zdradzieckie stanowisko zajmowała PPS, o przegranej obozu postępowego w wojnie hiszpańskiej przesądziła sprzedajność socjaldemokracji, w wyzwolonej Polsce zaś na czele obozu zdrady stanęła „prawica PPR”. Toteż po zakończeniu wojny Świerczewski — wyjąwszy krótką chwilę uczestnictwa w odbudowie „Turbiny” — nie zajmuje się niczym innym jak tylko nawoływaniem do czujności. Pokusa aktualizacji kazała przy tym reżyserce uczynić protagonistą Waltera postać ucharakteryzowaną na Mariana Spychalskiego⁷⁶. Osobnik ów nie dopuszcza do awansów „oddanych partii towarzyszy”, pozwala natomiast na przenikanie do wojska szpiegów, sabotażystów i innych „ciemnych typów o podejrzanej przeszłości”⁷⁷. Niemylm dla autorów filmu zrzędzeniem losu ten przedstawiony jako wyjątkowy niktzemnik polityk już po trzech latach od premiery wrócił na wyżyny władzy.

W interpretacji Jakubowskiej Spychalski i jego zausznicy byli moralnie odpowiedzialni za zamach pod Jabłonkami. Twórcy *Żołnierza zwycięstwa*, podobnie jak autorzy poświęconych

⁷⁵ Cytaty ze ścieżki dźwiękowej filmu.

⁷⁶ Występuje on nie pod nazwiskiem, lecz jako „minister” — publiczność orientowała się jednak o kogo chodzi (jak w przyp. 74).

⁷⁷ Filmowy Świerczewski najbardziej oburza się, że sabotażystom udaje się sparaliżować kolportaż dzieł Stalina.

Walterowi strof poetyckich, pragnęli pokazać śmierć Świerczewskiego jako bohaterskie zwieńczenie jego życia, jako ostatnią ofiarę złożoną na „bieszczadzkiem ołtarzu (...) nowej socjalistycznej ojczyzny”, ofiarę, która nobilituje i uświęca dotychczasowe dokonania „robotnika i generała”⁷⁸.

Proza i poezja posługiwały się metaforą czy hiperbolą, potrafiły więc dość łatwo zmitologizować przebieg wydarzeń na baligródzkiej szosie. Film jednak — jak zauważał w słynnej definicji André Bazin — „jest fotografią”, toteż trudniej przychodzi mu uciec od fizycznej konkretności.

Potyczka w Bieszczadach trwała około godziny, napastnicy wyszli z niej bez strat, natomiast po stronie polskiej zginęły cztery osoby⁷⁹. Jak to się stało, że wśród poległych w tej niegroźnej w sumie strzelaninie znalazł się jeden z najwyższych dowódców Wojska Polskiego?

W filmowej rekonstrukcji widzimy, że zaatakowani żołnierze sprawnie zajmują stanowiska ogniowe. Inaczej Świerczewski — w odróżnieniu od pozostałych oficerów nie bierze broni do ręki i nie uczestniczy w walce. Przechadza się nonszalancko po otwartym terenie, rzucając podkomendnym zdawkowe polecenia, choć i bez tego wiedzą oni doskonale, co robić. Jego generalską czapkę widać z daleka, toteż o wypadek nietrudno.

Śmierć, jaką pokazała Jakubowska, to śmierć co najwyżej przypadkowa. Nie ma w niej ani bitewnego heroizmu, ani żołnierskiego męczeństwa. Stalinowski wojownik ginie z powodu lekomyślności i pychy — wcześniej chęłpił się, iż „jeszcze się taki nie urodził...” (w domyśle: co by dał radę go trafić), teraz musi uznać swoją cielesną przemijalność.

Wanda Jakubowska odsłoniła więc mimowolnie rąbka niewygodnej dla legendy Świerczewskiego tajemnicy, a nierozważność ta stała się dla kinematografii przestrożą na przyszłość. *Żołnierz zwycięstwa*, co nie dziwi, zszedł z ekranów kilka miesięcy po premierze i aż do końca PRL nie był pokazywany publicznie. Znamienne jednak, że film fabularny nie powrócił już w ogóle do postaci Waltera, a zwłaszcza do okoliczności jego śmierci⁸⁰.

Przedstawiany w kulturze masowej PRL wizerunek Świerczewskiego zaczął się zresztą zmieniać. Z ideowego komunisty–internacjonała przekształcał się on coraz bardziej w uosobienie potrzebnych Polakom cnót żołnierskich, przywoływanie jego osoby służyło też podtrzymaniu antyukraińskich sentymentów. W nowej wersji legendy analiza meandrow życia Waltera była zbyteczna, funkcjonował on głównie jako rozpoznawalny, użyteczny symbol. Nie tworzone już o nim wierszy i książek, za to chętnie ogłaszano go patronem szkół, ulic i fabryk, a rzeźbiarze umieszczali jego sylwetkę na coraz to nowych postumentach. Losy tych postumentów stały się potwierdzeniem obaw wybitnego poety:

Nie o każdym śpiewają pieśń,
nie każdemu stawiają pomnik,
pieśni nieraz historia przekreśli,
pomniki zburzą potomni.

W. Broniewski, *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera Świerczewskiego*

⁷⁸ A. Burghardt, op. cit., s. 212 (drugi cytat pochodzi z poematu W. Broniewskiego).

⁷⁹ E. Misiło, *Akcja „Wista*, Warszawa 1993, s. 63.

⁸⁰ W 1987 r. powstał krótkometrażowy film Mariana Duszyńskiego *Był taki czas*, utrzymany w konwencji fabularyzowanego dokumentu. Reżyser eksponował profesjonalizm walczących przeciw UPA oddziałów polskich (w zgodzie z tonem propagandy okresu rządów gen. W. Jaruzelskiego). W filmie tym Świerczewski ginie od kuli partyzanta–strzelca wyborowego, ubranego w mundur niemieckiej formacji powietrzno–desantowej — a więc też „profesjonalisty”. Odnotować jeszcze trzeba animowany filmik Wacława Fedaka *Walter* (1971) — eksperymenty graficzne były tutaj tłem dla recytowanego spoza ekranu poematu W. Broniewskiego.

“The Posthumous Mask of Stalinism”.
***The Soldier of Victory* by Wanda Jakubowska as Testimony of an Epoch**

The article discusses the circumstances of making a feature film about General Karol Świerczewski, whom communist propaganda intended to introduce into the pantheon of national heroes. At the same time, this particular biography was treated as a convenient circumstance for delving into questions of fundamental importance for the ideological climate of the first half of the 1950s: outlining an ideal model of relations within the working class–Party–army triangle, depicting a model of a Stalinist leader, and the mechanism of transforming the masses into revolutionary armed forces. For those reasons, the film was made under the strict supervision of Polish United Workers’ Party leadership (including First Secretary Bolesław Bierut).

The motion picture, shown for the first time in 1953, proved to be a total failure — not only artistically, but also politically. Its authors portrayed with excessive sincerity the alien lineage of the Polish post-war authorities, and unintentionally showed that the awareness of the threat posed to the revolution by traitors and “agents of imperialism” assumed the form of paranoiac obsession within the communist movement. Inadvertently, the film robbed the Świerczewski legend of its mythological features, enabling the viewer to see that the protagonist’s death was the outcome not so much of battlefield heroics, but of bravura produced by his carelessness and conceit. The experiences of Wanda Jakubowska became a warning for the future. After several months on screen *The Soldier of Victory* was withdrawn from release; it was not shown publicly until 1989, and General Świerczewski never returned to the cinema as the lead in a feature film.