

## Romantyczny patriota, niewyraźny obywatel – film polski a kształtowanie się postaw obywatelskich i patriotycznych

Od samego początku pojawienia się filmu na ziemiach polskich dostrzegano możliwości wykorzystania nowego wynalazku do celów propagandowych i edukacyjnych. Jednak dopiero na przełomie lat 20. i 30. w produkcji filmowe zaczęło angażować się państwo, pragnąc wykorzystać to medium do kształtowania obywatelskich i patriotycznych postaw wśród społeczeństwa. Trzeba tu jednak z góry zaznaczyć, że wkład polskich władz w produkcje filmowe nigdy nie osiągnął takiego poziomu, jak w przypadku kinematografii włoskiej, niemieckiej czy radzieckiej, które stawiano jako wzór do naśladowania, nie tyle w kwestii podejmowanej tematyki, co świadomości siły nowego medium<sup>1</sup>. Najczęściej związek pomiędzy państwem a produkcją zaczynał się i kończył na pojawieniu się przedstawicieli władz na premierze. Prezydent Gabriel Narutowicz obecny na premierze filmu *Bezimienni bohaterowie*, Józef Piłsudski na premierze *Pana Tadeusza* czy *Dziesięciu z Pawiaka*, to trzy z kilku zaledwie wypadków, kiedy widzowie mogli zobaczyć rządzących w sali kinowej.

Jednak mimo braku jednoznacznego zaangażowania ze strony państwa, treści patriotyczne gościły na ekranach kin niezwykle często. Inicjatorami kręcenia takich filmów nie były bowiem władze, lecz prywatni producenci. To oni, rozważając opłacalność produkcji z czysto komercyjnego punktu widzenia, decydowali się na podjęcie tematyki patriotycznej czy historycznej. Podobne filmy cieszyły się dużą popularnością i niemal zawsze gwarantowały zyski (co oznaczało przede wszystkim, że zwrócą się koszty produkcji). Nawet jednak podejmując tematykę patriotyczną twórcy nie mieli pewności, czy uda im się uzyskać wsparcie finansowe i techniczne od państwa. Trzeba tu zaznaczyć, że oczekiwana pomoc ze strony władz wiązała się przede wszystkim z prze-

---

<sup>1</sup> W. Brumer, *Sztuka „ułatwiona”*, „Muza” 1939, nr 4, cyt. za: *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie. Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. B. Gierszewska, Kielce 2001, s. 65.

konaniem, iż filmy tego typu powinny cieszyć się przywilejami. W przypadku produkcji filmów o innej tematyce nie szukano wsparcia ze strony państwa.

W niepodległej Polsce stosunki pomiędzy państwem a filmowcami były skomplikowane. Z jednej strony, już w pierwszych latach swojego istnienia państwo polskie wykorzystywało kinematografię do celów propagandowych, zwłaszcza w okresie konfliktów o granice i w czasie wojny polsko-bolszewickiej. Z drugiej strony, narzucane na kina podatki od widowisk (wynoszące w pewnym momencie nawet 100% ceny biletu), wysokie cła, zarówno na naświetlone, jak i nienaświetlone klisze (co znacznie podnosiło koszty produkcji filmu) oraz konieczność wnoszenia wysokich opłat za cenzurę hamowały rozwój polskiego przemysłu filmowego. Dodatkowo sprawę utrudniał brak dobrej ustawy filmowej (wprowadzono ją bardzo późno – dopiero w 1934 r.), a także środków finansowych na angażowanie się w produkcję. Co prawda przy kręceniu kilku omówionych w artykule filmów skorzystano z pomocy państwowej, takiej jak np. możliwość wykorzystania wojska czy sprzętu – samolotów, ale finansowo państwo polskie i jego instytucje dołożyły się tylko do kilku z nich.

Do podejmowania tematyki patriotycznej miała zachęcać możliwość otrzymania zwolnienia z wysokich opłat (przede wszystkim za cenzurę). Jednak ulgi finansowe sprawiły, że duża część produkcji propagandowych i patriotycznych kręcona była szybko, niedbale i na niskim poziomie, zgodnie z zasadą, że film patriotyczny kręci się bardziej po to, by zaoszczędzić, niż zarobić. Nic więc dziwnego, że produkcja polska ogółem stanowiła margines wyświetlanych w kinach obrazów. Rocznie produkowano ich od kilku do kilkunastu (od 5 do 17 – liczba ta wzrosła w 1936 r. – 22)<sup>2</sup>. Jeśli dodamy, że nie wszystkie produkowane w kraju filmy podejmowały tematykę patriotyczną, to obrazów tego typu zostanie niewiele.

Fakt, że dla producentów kwestia przekazu była drugorzędna wobec zysku, wpływał nie tylko na liczbę, ale także charakter filmów patriotycznych. Scenariusze dobierano nie wedle przemyślanego klucza, ale wedle zasady, że jeśli pierwszy film na sobie zarobił, kolejne powinny jak najbardziej go przypominać. Dobrym przykładem jest wysyp obrazów patriotyczno-religijnych po sukcesie wyprodukowanego przy współpracy z Akcją Katolicką *Pod Twoją obronę*. Natychmiast pojawiły się: *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*, *Ty co w Ostrej świecisz Bramie* oraz *Bogurodzica*. O czysto finansowych pobudkach produkcji takich filmów świadczyć może chociażby fakt, że ich producenci

---

<sup>2</sup> E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej. Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*, t. I, Łódź 2008, s. 265.

i reżyserzy byli w zdecydowanej większości pochodzenia żydowskiego. Aby fakt ten za bardzo nie kłuł w oczy, podstawiano figurantów. I tak *Pod Twoją obronę* oficjalnie wyreżyserował Edward Puchalski, naprawdę za kamerą stanął sprawny i zdolny reżyser Józef Lejtes<sup>3</sup>. Podobny mechanizm można dostrzec także w przypadku ekranizacji literatury – sięgano do polskiej klasyki tak długo, jak długo filmy na jej podstawie cieszyły się popularnością. Jednocześnie jednak, nawet tym komercyjnie produkowanym filmom nie sposób odmówić pewnej dość spójnej wizji postawy patriotycznej czy obywatelskiej.

Kolejnym problemem przy badaniu wpływu kinematografii na postawy patriotyczne jest określenie, jaki zasięg w dwudziestoleciu międzywojennym miało kino w Polsce. Statystyczny obywatel odwiedził kino od 0,5 raza w ciągu roku (1919) do 1,7 (1938). W całej Polsce było ok. 700 kin (w chwili maksymalnego natężenia rynku), ale większość z nich znajdowała się w kilku dużych ośrodkach. Przy czym w okresie kryzysu 1923 r. liczba kin w Polsce wynosiła tylko 424<sup>4</sup>. Wskaźniki pokazujące na ilu mieszkańców przypadało jedno kino są bezwzględne: 67 554 osób na kinematograf, co oznacza trzecie miejsce od końca w Europie, gorzej było tylko w Albanii i Jugosławii. Poza wielkimi ośrodkami funkcjonowały kina wędrownie, ale ich liczba była bardzo niestała – od 33 w 1927, do 36 w 1938 r., szczyt osiągnęły w latach 1929–1932: od 183 do 100. Niewielka liczba kin znajdowała się w rękach państwowych: od 8 w 1923 do 20 w 1926 r., jednak zdecydowana większość była własnością prywatną (70–80%)<sup>5</sup>. Niemniej jednak warto podkreślić, że przekonanie o mocy filmu jako narzędzia jak najbardziej właściwego do edukowania i wpływania na społeczeństwo było wówczas powszechne. Jan Bystroń w artykule *Socjologia kina* słusznie zauważał: „w społeczeństwach, które teatr znają tylko w większych miastach, w których czytelnictwo z powodu drożyzny na książki i braku bibliotecznej organizacji jest bardzo nieznaczne, w którym wreszcie więcej niż połowa ludności liczy się do analfabetów, jest ekran jednym środkiem przekazywania społeczeństwu pewnych treści kultury”<sup>6</sup>.

Należy tu dodać, że władze państwowe nie tylko zdawały sobie sprawę ze zbyt małej liczby kin, ale też próbowały zaradzić temu problemowi. W latach 30. podjęto zakrojoną na dość szeroką skalę „akcję kinofikacyjną”, którą

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 291.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>5</sup> *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, pod red. E. Zajička, Warszawa 1994, s. 420.

<sup>6</sup> J. Bystroń, *Socjologia kina*, cyt. za: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, pod red. J. Bocheńskiej, 1975, s. 100.

Ministerstwo Spraw Wojskowych prowadziło przede wszystkim na Kresach. Polegała ona przede wszystkim na organizowaniu kin objazdowych i pokazów filmowych w mniejszych miejscowościach. Dodatkowo towarzyszyły im kiermasze płyt gramofonowych i powiązanych z filmami materiałów propagandowych. W założeniu akcja miała służyć cywilizowaniu Kresów Wschodnich. Szerszy plan zakładał, że przy zwiększeniu się liczby kin (przede wszystkim objazdowych, ale z czasem i stałych) na tych terenach, producenci filmowi zaczną brać pod uwagę ludność kresową przy produkowaniu filmów. Trzeba tu jednak stwierdzić, że pokazy organizowane przez wojsko nie cieszyły się przychylnością nie tylko Białorusinów i Ukraińców, ale także ludności wiejskiej, która nie przepadała za typową propagandową komedią frontową. Jedynymi filmami budzącymi pozytywne emocje były melodramaty, co zresztą łączyło publiczność wiejską i miejską. Warto o tym wspomnieć, bo ów melodramatyczny rys będzie wyznacznikiem niemal całej patriotycznej produkcji filmowej między wojnami.

Podobne akcje z udziałem kin objazdowych prowadzono też (przede wszystkim w celach edukacyjnych) na wsiach centralnej Polski – w repertuarze oprócz filmów krajoznawczych znajdowały się pozycje patriotyczno-historyczne: *Młody las*, *Dziesięciu z Pawiaka*, *Bohaterowie Sybiru* czy *Rapsodia Bałtyku*<sup>7</sup>.

Trzeba tu od razu zaznaczyć, że przyglądając się produkcjom patriotycznym z okresu dwudziestolecia nie można powiedzieć, że mamy do czynienia z jednym modelem czy schematem takiego filmu. Wręcz przeciwnie, przez dwadzieścia lat podejście do tematyki ulegało znacznym zmianom. Można jednak dość jasno wyróżnić kilka głównych nurtów w kinie patriotycznym tego okresu.

Pierwsze lata po odzyskaniu niepodległości to przede wszystkim filmy produkowane w odpowiedzi na bieżące potrzeby. Akcja rozgrywa się niemal równocześnie z wydarzeniami na linii frontu. W *Obrońcach Lwowa* z 1919 r. toczy się na tle walk z Ukraińcami, podobnie jak w *Dla Ciebie, Polsko*, wyprodukowanym we współpracy z Centralnym Urzędem Filmowym przy Sztabie Generalnym Wojska Polskiego (odpowiedzialnym za współpracę z prywatnymi producentami przy produkcji filmów propagandowych)<sup>8</sup>. Ciąg kilku podobnych do siebie produkcji kończy premiera *Cudu nad Wisłą* w 1921 r. Spośród tych filmów warto przyjrzeć się przede wszystkim obrazowi *Dla Ciebie, Polsko*,

---

<sup>7</sup> E. Kaszuba, *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926–1939*, Toruń 2004, s. 161.

<sup>8</sup> *Encyklopedia kultury polskiej...*, s. 45.

który powstał w samym szczycie tworzenia najbardziej wymownych i najważniejszych dla państwa filmów propagandowych. Film nie tylko pokazuje wysiłek wojenny, ale także podsuwa bardzo jednoznaczną wizję społeczeństwa polskiego. Polacy przedstawieni są jako społeczność ludzi dobrych, uczciwych i cechujących się solidaryzmem społecznym. Ważna jest otwierająca film scena dożynek, w której chłopci przynoszą plon dziedzicowi w nowej, wolnej, odrodzonej Polsce. Miała ona ukazać, że obie grupy społeczne żyją w zgodzie i cieszą się z odzyskanej niepodległości. To właśnie w tak nakreślony sielankowy świat szczęścia i dobrobytu wchodzi mordujący bezbronnych bolszewicy. Co ciekawe, na obronę kraju decyduje się nie tylko męski bohater, ale także jego ukochana, Hanka, która zostaje sanitariuszką, a potem ścina włosy i walczy w męskim przebraniu, jako zwykły żołnierz. Wizję dopełnia scena, w której nasza bohaterka (już w mundurze) i jej ukochany Franek modlą się pod Ostrą Bramą w Wilnie. Film można uznać za bardzo typowy dla tego okresu, bo zawiera trzy niezwykle ważne dla kina patriotycznego elementy – sielankową wizję kraju, poświęcenie życia prywatnego dla Ojczyzny i silnie obecną religijność. Warto dodać, że podobną wizję kraju z dużym naciskiem na zaprezentowanie zachowania mieszkańców wsi przedstawiał powstały w tym samym okresie *Cud nad Wisłą*, który ukazywał mieszkańców wsi nieulegających podszeptom ze strony bolszewików. Obok tych filmów podobna wizja jest zauważalna w krótkometrażowym filmie *Nawrócenie Pawła i Gawła*, o żołnierzach z bolszewickiego patrolu, którzy poznają polską wieś i jej mieszkańców i przechodzą na polską stronę<sup>9</sup>. Nietrudno dostrzec w tym wątku raczej nie odwzorowanie rzeczywistości, co wizję, jak taka rzeczywistość powinna wyglądać.

Począwszy od 1928 r. w kinie patriotycznym zapanowała moda na ekranizacje wielkich dzieł literatury polskiej. Filmy takie nie tylko cieszyły się popularnością wśród widzów, ale także aprobatą ze strony władz państwowych – stąd np. pojawienie się Piłsudskiego na premierze *Pana Tadeusza*. Pomysł sięgania do literatury opierał się na założeniu, że to właśnie ona dostarcza najlepszych wzorców patriotycznych. Bez wątpienia kulminacją tego okresu był rok 1928, kiedy zekranizowano *Pana Tadeusza*. Powstające wtedy obrazy kreowały wizję patriotyzmu wtórną wobec ekranizowanych powieści (przede wszystkim pozytywistycznych). Okres wzmożonego przenoszenia na ekran dzieł polskiej literatury otwiera rok 1920, kiedy wyprodukowano *Czaty Adama Mickiewicza*, zaraz po nich pojawił się film *Pan Twardowski*. Obie produkcje

<sup>9</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 49.

zostały zrealizowane na polecenie urzędu rady ministrów, aby podsyć polskość w rodakach z Górnego Śląska<sup>10</sup>. Trudno jednak stwierdzić, dlaczego w tym celu wybrano akurat właśnie te dwa, mało powiązane z problematyką Śląska, arcydzieła... Z kolei ekranizacje popularnej prozy Stefana Żeromskiego – *Rok 1863*, na podstawie *Wiernej rzeki* – czy Henryka Sienkiewicza (*Bartek Zwycięzca* z 1923 r.) ważne były głównie ze względu na swoją antyrosyjską i antyniemiecką wymowę. Jednak przede wszystkim zdecydowano się na ekranizowanie tych dzieł literatury, o których sądzono, że przyciągną widownię i zapewnią zyski, jak np. *Chłopi* Władysława Reymonta.

Jednym z ciekawszych filmów omawianego okresu, z punktu widzenia kształtowania obrazu państwa i obywateli, był film *Iwonka* (produkcji Sfinks, jednej z największych spółek filmowych), na podstawie powieści Juliusza Germana. Tytułowa Iwonka, wzór cnót patriotycznych i religijnych, zostaje porwana przez demonicznego Gabriela, o którym od razu wiemy, że jest szpiegiem, najpewniej bolszewickim, a do tego musi być zły, bo jak drwił Antoni Słonimski: „Już w pierwszej scenie sam pije szampana i rzuca papierosy na dywan”<sup>11</sup>. Dziewczyna znajduje pracę korepetytorki w małym szlacheckim dworku, którego pan stracił dwóch synów w wojnie dwudziestego roku. To on stwierdza: „Dwór cztery razy ze wszystkim spalili. Austriaki, Moskale, Rusini, Bolszewicy. Cztery razy odbudowywałem na nowo! Nie ustąpiłem!”<sup>12</sup>. Jako że *Iwonka* jest dobra i mądra, spotyka młodego porucznika i biorą ślub. W tle zaś widzimy na nowo rozgorzałe walki na Kresach. Choć krytyka nie pozostawiła na filmie suchej nitki, Słonimski donosił: „Publiczność grała nie gorzej od aktorów, oklaskując najgłupsze momenty. Zwłaszcza drażniące jest bezmyślne bicie brawa ilekroć na ekranie pojawia się czapa wojskowa. [...] ale publiczność, skoro jest tak wojownicza, co zresztą zawsze łączy się z antysemityzmem, nie powinna tak cieszyć się, że wojsko pracuje dla kieszeni p. Hertza”<sup>13</sup>. Wydaje się, że tak entuzjastyczna reakcja widowni daje dobre wyobrażenie o tym, jak bardzo treści patriotyczne oddziaływały na publiczność.

Choć w seryjnym wręcz ekranizowaniu dzieł literatury polskiej trudno dostrzec wyraźny przekaz czy skomplikowany zamysł reżyserski, zaś moty-

<sup>10</sup> L. Armatys, W. Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów*, Warszawa 1988, s. 25.

<sup>11</sup> A. Słonimski, *Iwonka*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 98.

<sup>12</sup> T. Lubelski, *op. cit.*, s. 64.

<sup>13</sup> A. Słonimski, *op. cit.* Aleksander Hertz, nazywany też ojcem kinematografii polskiej, był przedsiębiorcą filmowym, właścicielem kina Sfinks przy ul. Marszałkowskiej w Warszawie, a także jednego z największych studio filmowych, także pod nazwą Sfinks.

wacją producentów była ewidentnie chęć zysku, to widownia takie filmy lubiła i chętnie płaciła za bilety. Niezwykle popularne i dochodowe okazały się ekranizacje *Trędowatej*, *Znachora*, *Profesora Wilczura*<sup>14</sup>. Trzeba jednak przyznać, że w ówczesnie produkowanych filmach niekiedy pojawiały się wątki, które można uznać za polityczne. W zmienionym zakończeniu *Przedwiośnia* Cezary Baryka deklaruje się po stronie burżuazji, zaś krytykowane przez Żeromskiego ziemiaństwo staje się tu wzorem cnót. Z kolei w *Janku Muzykancie* bohater nie ginie, tylko zostaje znakomitym skrzypkiem (odpowiednio wcześniej dostrzega się jego talent). W ekranizacji *Moralności Pani Dulskiej* także pojawia się szczęśliwe zakończenie – wszyscy biorą ślub, choć taki finał stawia pod znakiem zapytania całą wymowę sztuki<sup>15</sup>. Należy podkreślić, że o ile w przypadku *Przedwiośnia* nie ma wątpliwości co do politycznego uwarunkowania zmian w fabule, to w pozostałych przypadkach twórcami kierowała także chęć dostarczenia widzom happy endu.

Państwo najbardziej sprzyjało ekranizacji filmów o tematyce patriotycznej, czerpiących z tradycji romantycznej. Ekranizacja *Pana Tadeusza* była niemal wydarzeniem wagi państwowej. Natomiast reżyser filmu Ryszard Ordyński przekonał się, że mimo włożonych znacznych wysiłków spodziewanie się wdzięczności ze strony państwa jest naiwnością. Zapytany o opinię o filmie Piłsudski stwierdził: „I ja panu opowiem pewną historię. Otóż w dawnych czasach żył na Litwie książę Mendog. Posiadał wielki zamek. Otóż bywało, że zapraszał gości na ucztę, a później ich mordował. No do widzenia panu, do widzenia”<sup>16</sup>. Mimo braku entuzjastycznej recenzji ze strony Marszałka, państwo propagowało film jako dobre źródło pożądanych wzorców zachowania.

Ciekawym przykładem ekranizacji literatury jest film *Młody las*, którego akcja nawiązywała do wydarzeń rewolucji 1905 r. (przy czym w filmie została przesunięta odrobinę w czasie, na przełom 1904/1905 r., by nadać wydarzeniom większą skalę), dobrze jeszcze pamiętanych przez pokolenie żyjące w latach 30. Film nie był wierną ekranizacją książki, opowiadającej o buncie młodzieży szkolnej, do fabuły dodano elementy nowe – uczestnictwo uczniów w tajnych spotkaniach poświęconych historii Polski, rozbudowano wątek syna

<sup>14</sup> Jak podaje Edward Zajiček, przychody z samego *Znachora* pozwoliły nie tylko na spłacenie zadłużenia producentów filmu (280 tys. zł, czyli mniej więcej koszt dwóch produkcji filmowych), ale także przyniosły zyski. E. Zajiček, *W moim filmie za moje pieniądze, nic nikomu nie będzie się śniło. Rentowność polskiej produkcji filmowej w okresie międzywojennym (1918–1939)*, „Kino” 1978, nr 11, s. 26.

<sup>15</sup> W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007, s. 89.

<sup>16</sup> S. Dękierowski, *Wspomnienia*, „Iluzjon” 1984, nr 2, s. 50–51.

nauczyciela, który pod wpływem ojca odstępuje od strajku, ale ze względu na kolegów (którzy wykluczają go ze swojej grupy) oraz ukochaną dziewczynę (która go rzuca) przechodzi przemianę. Co więcej, dodano scenę, w której gimnazjaliści biorą udział w ulicznej demonstracji, zmieniając skalę wydarzeń. Strajk nie jest już tylko sprawą szkolną, ale ogólnonarodową<sup>17</sup>. Wydaje się, że zmiany te nie tylko miały wpłynąć na sposób, w jaki widzowie będą pamiętać postawę młodych ludzi w czasie strajku szkolnego, ale także wskazać, jakie zachowania są pożądane. Ponownie piętnowane było donosicielstwo, zaś podkreślana waga odwagi i oporu. Wizja patriotyzmu przedstawiona w filmie jest odmienna od dotychczas promowanej – uczniowie decydują się na tajne komplety czy rozpoczęcie strajku, jednak żaden z nich nie ginie za ojczyznę, nie chwyta za broń, a zwycięstwem jest zmiana postawy kolegi, która przebiega pod wpływem presji społecznej. Jest to więc patriotyzm niezwiązany bezpośrednio z walką i wysiłkiem wojennym.

W 1934 r. sytuacja kinematografii w Polsce uległa zmianie. Wprowadzona po latach dyskusji ustawa filmowa była wyraźnym znakiem, że państwo pragnie położyć większy nacisk na rozwój przemysłu filmowego. Był to okres, w którym właściwie tworzyło się coś, co można nazwać państwową kinematografią. Od momentu przyjęcia (przy dużych dyskusjach w środowisku i sporej obojętności społeczeństwa) ustawy filmowej, wspierającej polską produkcję (choć w mniejszym stopniu, niż spodziewali się tego przedstawiciele branży), pojawiły się pierwsze inicjatywy prowadzące do stworzenia instytucji, która pozwoliłaby państwu produkować filmy wyłącznie na potrzeby propagandowe. Jednak, choć powstało kilka spółek, które miały się tym zająć, a nawet wysunięto projekt utworzenia funduszu filmowego mającego wspierać produkcje użyteczne (nigdy nie powstał), to większość inicjatyw okazała się nieudana<sup>18</sup>. Nie były w stanie wyprodukować ciekawych filmów, przyciągających widownię i przynoszących zyski.

Niemniej jednak po 1934 r. widać zmianę w sposobie produkcji i tematyce filmów. Zaczął się okres, który wielu krytyków nazywa historyczno-patriotycznym. Pojawiły się pierwsze produkcje o zdecydowanie propagandowym charakterze, w których państwo miało znaczny udział (tym razem już finansowy) – *Dzień wielkiej przygody*, *Czarne diamenty*, *Sztandar wolności*. Powstawały też wielkie produkcje historyczne, jak *Barbara Radziwiłłówna*, *Kościuszko*

<sup>17</sup> W. Otto, *op. cit.*, s. 99.

<sup>18</sup> B. Armatys, L. Aramtys, W. Słonimski, *Historia filmu polskiego*, t. II: 1930–1939, Warszawa 1988, s. 42.



pod *Raławicami*, *Bohaterowie Sybiru*. Spośród wymienionych na szczególną uwagę zasługuje *Dzień wielkiej przygody*. Wyprodukowany w 1935 r. przez jedną z nielicznych spółek z udziałem państwa, wyreżyserowany przez odpowiedzialnego za *Młody las* Józefa Lejtesa, film zrobiono specjalnie w celach propagandowych. Kierowano go do młodzieży. Fabuła opowiadała o grupie chłopców, którzy na wycieczce w Tatrach łapią przemytników, po czym dokonują obywatelskiego aresztowania. Obraz miał wpoić młodzieży przekonanie o konieczności dbania o moralność, wykazywania postawy patriotycznej, przy jednoczesnym zachowaniu młodzieńczego entuzjazmu. Dodatkowo podkreślał wagę dyscypliny w grupie oraz negatywne skutki popełnienia przestępstwa. Choć film spodobał się na festiwalu w Wenecji, to jednak jego bardzo wyraźny dydaktyczny wydźwięk sprawił, że w kraju nie pozostawiono na nim suchej nitki. Stefania Zahorska pisała: „po prostu sztampa ułańska została zamieniona harcerską, temat jest wyeksploatowany [...]. Akcja filmowa złożona z tych szlachetnych i zdrowych kuciek jest bardzo niska. Tak mało emocjonująca, że jest wątpliwe czy potrafi porwać za sobą tych właśnie młodszych widzów, dla których film powinien się stać «wielką przygodą». Obawiam się, że przyczyni się to raczej do pogłębienia utajonej tęsknoty za erotycznymi wzruszeniami w kinie”<sup>19</sup>.

Przyglądając się wizji Polaka patrioty, kształtowanej przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego, na pierwszy plan wysuwa się postać ułana, obecnego w filmach polskich właściwie przez obie dekady. Można nawet wyróżnić osobny podgatunek filmu patriotycznego – film ułański. We wszystkich produkcjach tego typu mamy do czynienia z taką samą konstrukcją. Początkowe sekwencje mają najczęściej charakter lekki czy komediowy, z rzadka obyczajowy, często pojawia się tu wątek romansowy czy romantyczny trójkąt. Wszystko zmierza w kierunku szczęśliwego zakończenia, kiedy pojawia się konieczność obrony kraju – wtedy trzeba wybierać. Bohater zawsze na pierwszym miejscu stawia Polskę. Co więcej, jeśli w filmie pojawia się rywal do ręki dziewczyny, to gdy obaj trafiają na front, więź, jaka się między nimi wytworzy w walce, będzie ważniejsza od miłości. W *Kościuszcze pod Raławicami* (1937) Jan i Kazimierz startują do ręki Hanki, ale mimo że poróżnią się o jej względy, to na polu bitwy jeden uratuje życie drugiemu. Z kolei w *Ułanie księcia Józefa* (1937), mimo że piękna karczmarka Kasia odrzuciła awanse przebranego księcia Józefa Poniatowskiego, to jednak pomógł on uniknąć jej

<sup>19</sup> W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego. 1930–1939*, Łódź 1967, s. 119–120.

ukochanemu ułanowi kary za dezercję<sup>20</sup>. Wątek ten był w pewnym momencie tak wyeksploatowany, że go sparodiowano – w kinach pojawiła się komedia: *Ułani, Ułani, chłopcy malowani* (1932). Cały wysiłek wojenny odłożono na bok, zajmując się wyłącznie flirtem ułanów z dziewczynami<sup>21</sup>.

Trzeba tu zaznaczyć, że o ile wątki ułańskie podobały się widzowi, to wśród krytyków budziły co najmniej mieszane uczucia. Mieczysław Karewicz w dość ostrzych słowach podsumował *Śluby ułańskie*: „piękny ten obraz polega na wprowadzeniu koni na początku wojny ze szlacheckiego dworu przez dzielnych legunów hetkę za pętelką i na heta wioo-oo w krzaki, a za nimi pół oburzony, pół wzruszony pan dziedzic [...] poza tym widzimy wielkie szczypanie kucharek [...] a potem ogólna wędrówka do ołtarza”<sup>22</sup>. Niemniej jednak wydaje się, że ów ułan, gotowy zginąć za ojczyznę, człowiek szlachetny w życiu prywatnym, jest archetypem postawy patriotycznej w kinie polskim. Przy czym trzeba zauważyć, że owe cechy uosabiane przez ułanów rozlewają się właściwie na wszystkich innych bohaterów filmów patriotycznych, w tym na drugi, często przywoływany przez filmowców typ postaci – spiskowców (np. *Dziesięciu z Pawiaka*). Spiskowcy co prawda rzadko mają czas na zaloty, ale schemat fabuły, w którym spokojne życie prywatne zostaje przerwane koniecznością zaangażowania się w sprawy polityczne lub poświęcenia się dla ojczyzny, nadal funkcjonuje.

Rola, jaką film patriotyczny wyznaczał kobiecie, była dość ograniczona i stereotypowa. Na pierwszym miejscu w sercu filmowego ułana patrioty był koń, drugie okupowała ojczyzna, więc właściwie panna musiała zadowolić się miejscem trzecim. W rozlicznych produkcjach patriotycznych kobiety zajmowały się głównie obroną cnoty przed zakusami agentów obcych państw. Jednocześnie ich obowiązkiem było obdarzenie uczuciem bohatera, zwiążanie się z nim, ale przede wszystkim wierność. Kobieta mogła co prawda, jak bohaterka *Kościuszki pod Racławicami*, podążyć za wojskiem, zostać sanitariuszką, czy nawet żołnierką, jak bohaterka *Dla ciebie Polsko*. Niemniej całe to poświęcenie dla kraju było związane z miłością do mężczyzny, także walczącego w obronie ojczyzny. Jednak najważniejsze było, aby kobieta nie stanęła między bohaterem a ojczyzną. Powinna ona wiedzieć, w którym momencie usunąć się na bok. Jeśli bohaterka nie potrafiła wycofać się w odpowiedniej chwili, mogła stworzyć sytuację konfliktu, choć nie dylematu, bo filmowy patriota szedł bronić kraju

<sup>20</sup> G. Stachówna, *Ułan i dziewczyna (i koń)*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, pod red. T. Lubelskiego i M. Strońskiego, Kraków 2009, s. 45.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>22</sup> W. Otto, *op. cit.*, s. 31.

nawet ze złamanym sercem. Bohaterki filmów są przede wszystkim córkami, narzeczonymi i ukochanymi. Ich miłość do bohaterów jest największą nagrodą za trud, jaki ponieśli w walce dla Polski. Przy czym warto dodać, że bohaterka pozytywna powinna być skromna, religijna i absolutnie rozumiejąca poświęcenie się dla kraju. Rzadko jako model pozytywny przedstawiano kobiety z klas wyższych, to uboga dziewczyna, niemająca do zaoferowania bohaterowi niczego prócz wierności i miłości, była wzorem godnym naśladowania.

Warto tu zauważyć, że obecność kobiet w kinie patriotycznym jest o tyle ważna, że właściwie we wszystkich filmach tego gatunku pojawia się wątek romansowy. Miłość nie tylko pełni funkcję obowiązkowego ozdobnika, jest także koniecznym elementem rozróżniania charakterów postaci. Dobrzy bohaterowie kochają, źli uwodzą, dobrzy pobierają się z miłości, źli dla zysku. Miłość jest zresztą również ważnym elementem w kształtowaniu wizji historii. To właśnie uczucie popycha bohaterów historycznych do czynu czy ujawnia ich najszlachetniejsze cechy. Tadeusz Kościuszko jest godny naśladowania, gdy wypiera się miłości widząc, że serce dziewczyny wygrał konkurent. Z kolei Zygmunt August, który uosabia człowieka pragnącego rządzić krajem silną ręką, jako motywację ma przede wszystkim miłość do Barbary Radziwiłłówny. Miłość do kobiety może też zmienić serce człowieka złego, jak w propagandowym filmie *D'Elmoro – walka o skarby*. Trzeba jednak stwierdzić, że obowiązkowa obecność wątku romansowego chyba najlepiej oddaje wpływ, jaki na tego typu filmy mieli właściciele kin i prywatni producenci. Melodramaty były w okresie dwudziestolecia międzywojennego najchętniej oglądanymi produkcjami, stąd producenci filmowi starali się do każdej dodać taki wątek, w nadziei na przyciągnięcie większej widowni. Można więc podejrzewać, że w większości filmów romans bohaterów ma być przede wszystkim wabikiem dla widza, który zagwarantuje twórcom filmu odpowiednio wysokie zyski.

Wyłaniający się z filmów obraz polskiego patrioty jest niezwykle zakorzeniony w spuściznie romantycznej i walce niepodległościowej. Poza odniesieniami do elementów klasycznie historycznych (powstanie kościuszkowskie, legiony czy jeszcze wcześniej obrona Częstochowy), najczęściej pojawiały się wydarzenia z historii najnowszej, szczególnie wciąż jeszcze przez wielu pamiętana rewolucja 1905 r. Wszystkie filmy patriotyczne wyróżniała konieczność poświęcenia się dla kraju, odsunięcia życia osobistego na dalszy plan oraz służby wojskowej. Słusznie zauważa Stefania Zahorska, że ów model był niezwykle prosty, choć „tkwi w tych filmach tendencja głębsza i istotniejsza – przywiązanie do kraju, ofiara dla kraju. Ale tkwi w tych filmach jak gdyby jeszcze ukryte założenie, dobrze nam znane – założenie wyższości rycerskiego rzemiosła, jego

największej skuteczności i największego znaczenia, jeśli chodzi o służbę narodową”<sup>23</sup>. Warto zwrócić uwagę, że poza odwoływaniem się do dzieł literatury, gdzie szukano wzorców postaw patriotycznych czy obywatelskich, większość filmów nawiązywała do rewolucji roku 1905. Prawdopodobnie tam znajdowano alternatywny mit założycielski, wobec niemożności odnalezienia go w wojnie 1914 r., w której widzowie mogli walczyć po różnych stronach frontu.

O ile postawa patriotyczna była w filmie polskim bardzo mocno zakreślona, o tyle postawa obywatelska wydaje się trudniejsza do jasnego zdefiniowania. Ponownie elementem najważniejszym jest chęć poświęcenia się dla państwa. W filmie *D’Elmoro* – stworzonym na zlecenie wydziału propagandy Ministerstwa Spraw Zagranicznych – bohater, inżynier, tworzy plany uprzemysłowienia kraju, które mają przynieść Rzeczypospolitej olbrzymie zyski. Plany te chce wykraść obce mocarstwo. Baron D’Elmoro, konfident wrogiej ambasady, stara się wykonać polecenie i przejąć plany. Szlachetny naukowiec ginie, nie wyjawivszy tajemnicy, a podły D’Elmoro, oczarowany miłością do córki inżyniera, oddaje plany i wiedziony wyrzutami sumienia popełnia samobójstwo<sup>24</sup>. Jak widać, nawet w przypadku pracy na rzecz polepszenia sytuacji kraju, wśród pożądanych cnót obywatelskich pojawia się ponownie (jak w przypadku postawy patriotycznej), gotowość oddania życia za kraj oraz absolutna lojalność. Widać też podobne, jak w omawianym już *Dniu wielkiej przygody*, zaufanie do instytucji państwowych. Inżynier pracujący dla państwa, policjant czy inny funkcjonariusz prezentowany jest najczęściej jako osoba kompetentna, zaufana i honorowa. Było to niejako uzupełnienie kinematografii koncentrującej się na wzorcach patriotycznych, która w szczególnie dobrym świetle stawiała wojsko.

Obok motywu poświęcenia ciekawy jest też wątek odwdzięczania się państwu za stworzenie możliwości samorealizacji. Jak w *Czarnych diamentach*, gdzie górnik, któremu umożliwiono wykształcenie, nie rozpoczyna własnej kariery, ale wraca do kopalni, w której zaczynał pracę. Była to postawa niezwykle premiowana i można powiedzieć, że stanowiła pewną obywatelską alternatywę dla żołnierskiego poświęcenia. W filmach tego nurtu pojawia się także wielu lekarzy działających dla dobra społeczeństwa, ludzi, którzy prowadzą domy dziecka oraz innych lokalnych społeczników. Ich postawa jest premiowana przede wszystkim dlatego, że stawiają potrzeby społeczności przed własnymi, często z tego powodu muszą się borykać z problemami finansowymi. Warto

<sup>23</sup> Cyt. za: T. Lubelski, *op. cit.*, s. 44.

<sup>24</sup> W. Jewsiewicki, *op. cit.*, s. 129.

zaznaczyć, że model społecznika budowano w opozycji do istniejących już bohaterów filmowych. *Czarne diamenty* reklamowano takimi zapowiedziami: „Film polski zwraca się w stronę przeżyć człowieka silnego, odpowiedzialnego moralnie, poświęcającego trud swego życia dla doniosłego celu. Zamiast rozpróżnionych hrabiątek bohaterem filmu będzie człowiek walczący”<sup>25</sup>. Co ciekawe, w filmach, które szczególnie premiują postawę patriotyczną, często wykorzystywano piękno polskiej przyrody. *Dzień wielkiej przygody* rozgrywa się w Tatrach, *Rapsodia Bałtyku* pokazuje piękno nowo zbudowanej Gdyni. Wydaje się, że twórcy filmów pragnęli tym samym podkreślić, że postawa obywatelska powinna być tym łatwiejsza, im piękniejszy jest kraj, w którym się żyje.

Przyglądając się kinu patriotycznemu okresu dwudziestolecia międzywojennego, można dostrzec te same problemy, które trawiły całą polską kinematografię. Brak dobrych scenariuszy, ciągle niedofinansowanie i przede wszystkim chęć przyciągnięcia widowni za wszelką cenę sprawiały, że większość filmów prezentowała bardzo niski poziom artystyczny, powielając raz sprawdzone schematy. Zgodnie z hasłem, że „filmu polskiego nie robi się za pieniądze, lecz za weksle właścicieli kin”<sup>26</sup>, poszukiwano przede wszystkim zysku. Nie trudno też dostrzec, że kino właściwie nie proponowało widzom żadnych nowych wzorów postaw patriotycznych na czas pokoju i niepodległości, wciąż sięgając do literatury i historii, gdzie rysowała się jasna linia łącząca patriotyzm z poświęceniem się dla kraju. Można więc stwierdzić, że kino raczej utrzymywało dobrze znany z literatury wizerunek Polaka patrioty, niż starało się stworzyć nowy. Widać też, że o ile obraz patriotyzmu w filmach z tego okresu jest bardzo wyrazisty, o tyle wizja powinności obywatela sprawiała filmowcom trudność. Co więcej, była to tematyka dużo rzadziej podejmowana w filmach. Choć można wyróżnić pewne cechy charakteryzujące nowego obywatela Rzeczypospolitej – byłyby to zaufanie do państwa, chęć pracy dla swojej społeczności, ale także podejmowanie własnej inicjatywy. Jeśli jednak spojrzymy na kino jako na miejsce socjalizacji do pewnych wzorców postępowania, to nie trudno dostrzec, że wychowywało ono widza przede wszystkim na gotowego zginąć za kraj patriotę, zaś dopiero w drugim rządzie na pracującego dla rozwoju kraju obywatela. Przy czym paradoksalnie, za taki rozwój kinematografii odpowiedzialna była nie tylko państwowa propaganda, ale przede wszystkim sami

<sup>25</sup> L. Armatys, W. Stradomski, *op. cit.*, s. 255.

<sup>26</sup> L. Brun, *Próba rekapitulacji doraźnej*, „Aktualności” 1939, nr 5–6, cyt. za: *Mniszkówna ... i co dalej w polskim kinie...*, s. 70.

widzowie, którzy dużo chętniej oglądali dramatyczną śmierć czy poświęcenie bohatera w obronie ojczyzny, niż pracę u podstaw. Jednocześnie jednak, kto wie, czy gdyby nie dano kinematografii polskiej więcej czasu, nie wykształciłaby ona wyraźniejszego portretu Polaka-obywatela. W 1939 r. Andrzej Ruszkowski pisał w „Wiadomościach Kino-Technicznych”:

Stęsknieni jesteśmy za wizją codziennego bohaterstwa nauczycieli ludowych i działaczy oświatowych, którzy walczą w najcięższych warunkach z analfabetyzmem niektórych dzielnic [...] z radością widzielibyśmy kobietę – Polkę, która w najcięższych warunkach materialnych umie być wzorową matką, żoną a zarazem obywatelką [...] nie widzieliśmy jeszcze akademika Polaka z prawdziwego zdarzenia, ani polskiego uczonego. [...] Bilibyśmy brawo, gdyby nam pokazano sport polski [...] popularyzujący imię Polski za granicą [...] Doprawdy warto się nad tym zastanowić i pójść w tym kierunku<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> A. Ruszkowski, *Co robić?*, „Wiadomości Kino-Techniczne” 1939, nr 2–3, cyt. za: *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie...*, s. 86.