

nia oraz postaw osadzonych wobec władz obozowych i innych jeńców. Te zagadnienia, choć w przeszłości już podejmowane, nadal czekają na gruntowne opracowanie.

Renata Kobylarz–Bula
*Centralne Muzeum Jeńców Wojennych
w Łambinowicach–Opolu*

Piotr Z w i e r z c h o w s k i, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 348.

Książka Piotra Zwierzchowskiego stanowi jedną z wciąż nielicznych w Polsce publikacji, których autorzy zdecydowali się wykorzystać kinematografię jako źródło wiedzy o sposobie kształtowania pamięci o wydarzeniach historycznych. Szczególnie istotne były pod tym względem lata sześćdziesiąte XX w., po tym, jak uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 r. wskazała, że „pierwszeństwo w doborze tematów należy zapewnić ideowym i moralno–wychowawczym, służącym potrzebom kraju budującego socjalizm”¹. Do takich tematów zaliczono II wojnę światową, nie powinno więc dziwić, że w dekadzie 1960–1970 pojawiło się ok. 300 związanych z nią produkcji filmowych. Nawet powojenne zainteresowanie świeżą jeszcze tematyką wojny nie było tak intensywne i nie przekładało się na taką liczbę obrazów. Miało to wyraźny cel — ukształtowanie nowej, aktualnej wizji II wojny światowej w oczach Polaków.

W przypadku lat sześćdziesiątych XX w. mamy do czynienia — co bardzo dobrze przedstawia Zwierzchowski — z kształtowaniem nowej pamięci, przy czym autor słusznie rozdziela polityczny i ideologiczny kontekst powstawania filmów od refleksji nad kształtowaniem pamięci. Choć oba te tematy są ze sobą silnie powiązane, to jednak rozdziały „Pamięć i zapomnienie” oraz „Strategie uwiarygodniania” pozwalają spojrzeć na kinematografię lat sześćdziesiątych z punktu widzenia historii pamięci. Ta zaś kształtowana była m.in. w opozycji do wizji wojny i przeżyć wojennych proponowanych przez polską szkołę filmową, zastępując egzystencjalną wizję przeżyć wojennych opowieścią o heroizmie i martyrologii narodu polskiego. Polemika z filmowcami z poprzednich dekad pojawia się także w wybieranych do produkcji gatunkach — kinie batalistycznym i komedii wojennej — wcześniej właściwie nieobecnych. Przede wszystkim jednak charakterystyczna dla kina nowej pamięci jest jednoznaczność ocen moralnych, a także wojny jako takiej — nawet kampania wrześniowa jest w latach sześćdziesiątych pokazywana nie jako klęska, ale jako droga ku zwycięstwu. Takie pokazywanie wojny służyło — jak słusznie zauważa autor — legitymizacji ustroju, który nastąpił w konsekwencji tego

¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, Katowice 2009, s. 236.

konfliktu. Wydaje się, że za taką zmianą stał jednak nie tylko interes ideologiczny — w latach sześćdziesiątych dorastało pokolenie urodzone już po wojnie, któremu w tę nową wizję pamięci łatwiej było uwierzyć. Jednocześnie nie sposób nie dostrzec, że z punktu widzenia masowego widza kino batalistyczne, seriale takie jak „Stawka większa niż życie” czy komedia wojenna były łatwiejsze w odbiorze. Może o tym świadczyć fakt, że zachowały się w pamięci zdecydowanie lepiej niż produkcje o bardziej niejednoznacznej wizji przeszłości. Jeśli bowiem dzieła takie, jak „Popiół i diament” Andrzeja Wajdy stanowią element polskiego kanonu filmowego, to jednak produkcje popularne są dużo lepiej znane szerokiej publiczności. Należy tu zresztą zauważyć, że analizując kolejne tytuły, autor zdecydował się dobrać je w sposób nieortodoksyjny — obok powszechnie znanych pojawiają się też te, o których często się zapomina lub które nie dostały się do tradycyjnego kanonu kinematografii lat sześćdziesiątych. Tym samym na pierwszy plan wysuwa się nie tyle wartość artystyczna filmu, co jego znaczenie dla kreowania nowej pamięci.

Równie ciekawe wydają się uwagi Zwierzchowskiego z rozdziału poświęconego kontekstowi politycznemu przemian w kinematografii polskiej tego okresu. Poza oczywistym przywoływaniem konsekwencji uchwały o kinematografii, autor zwraca uwagę na aspekt ekonomiczny. Choć w rozgrywkach czysto politycznych wokół filmu polskiego kwestie finansowe miały znaczenie raczej drugorzędne, warto jednak pamiętać, że współczynnik rentowności produkcji filmowej nie był zupełnie obcy myśleniu o kinematografii. Ciekawe jest zwłaszcza powiązanie kryzysu w kinematografii polskiej (przekładającego się na gorsze przychody z kin) z lękiem zespołów filmowych przed ograniczeniem ich niezależności. Jest to jeden z najciekawszych aspektów historii kinematografii PRL, która pozornie nie była nastawiona na zysk (co paradoksalnie pozwalało niekiedy na większą wolność artystyczną), wciąż jednak wykorzystywano kwestie rentowności produkcji w rozgrywkach politycznych. Szkoda, że autor nie poświęca tej, do dziś pomijanej kwestii więcej miejsca. Interesujące wydaje się też pewne niezdecydowanie władz, w kwestii liczby filmów o II wojnie światowej, które powinny trafiać na rynek. Zwierzchowski doskonale pokazuje, że przez całą dekadę trwały dyskusje nad tym, czy kino wojenne istotnie jest potrzebne (a jeśli tak, to w jakim kształcie) i czy nie stanowi ono jedynie tematu zastępczego, wprowadzanego do kinematografii w miejsce produkcji o aktualnych problemach społecznych. Przy czym wydaje się, że część twórców decydowała się na temat wojenny jako na ten „bezpieczny”, cieszący się przychylnością nie tylko władz, lecz także widzów.

Zwierzchowski odtwarza wewnętrzne dyskusje o treści filmów i poprawki czynione w scenariuszach, analizując niesłychanie ciekawe źródło, jakim są protokoły Komisji Oceny Scenariuszy oraz Komisji Kołaudacyjnej. Analiza stenogramów pozwala autorowi przedstawić nie tylko zmiany wprowadzane do scenariuszy (niekiedy pozornie niewielkie, np. zmiana pojedynczych słów, jak w przypadku niedopuszczonej ostatecznie do dystrybucji „Długiej nocy”, gdzie „szmalcownika” zastąpił „tajniak”), ale przede wszystkim to, jak konieczność wprowadzania zmian do scenariusza uzasadniali członkowie Komisji. Co więcej, stenogramy Komisji nie pozostawiają złudzeń co do wizji wydarzeń historycznych narzucanych przez władzę. Widać to zwłaszcza w rozdziale poświęconym

przedstawieniu w filmie zagłady Żydów, gdzie wyraźny jest zamiar podkreślenia przede wszystkim cierpienia i poświęcenia Polaków. Innym charakterystycznym przykładem powszechnej ingerencji w scenariusz było dodawanie przymiotnika „hitlerowski” ilekroć w filmie czy tekście pojawiały się Niemcy. Ciekawe są też dyskusje dotyczące przedstawiania w kinie żołnierzy radzieckich. Wbrew obiegowym wyobrażeniom, był to problem zarówno dla twórców filmów, jak i dla komisji oceniających scenariusze. Z jednej strony powszechne było przekonanie o konieczności pokazywania wspólnej walki i braterstwa żołnierzy polskich i radzieckich. Z drugiej — zarówno scenarzyści, jak i cenzorzy starali się stworzyć wizerunek wiarygodny dla widzów i zgodny z wizją polskiej historii. Krytykowano pokazywanie żołnierzy radzieckich w sposób zbyt schematyczny, jednocześnie starając się zrównoważyć ich obecność np. wśród dowództwa obecnością żołnierzy polskich. Widać w tych dyskusjach coraz większy wpływ nacjonalistycznych tendencji w kinie polskim, szukającym wszędzie możliwości opowieści przede wszystkim o przeżyciach ludności i żołnierzy polskich.

Interesująco w kontekście rozważań nad kształtowaniem pamięci i ideologicznym wymiarem kina lat sześćdziesiątych prezentuje się rozdział zestawiający ze sobą sposoby podejmowania tematu II wojny światowej w filmach. Widać wyraźnie, że pomimo pewnych, często powtarzających się elementów wspólnych (antyniemieckość, pokazywanie wojny jako wyjątkowego przeżycia narodu polskiego, wskazywanie na przyjaźń polsko-radziecką) nie sposób sprowadzić wszystkich produkcji poświęconych wojnie do wspólnego mianownika. Obok obrazów z gatunku kina batalistycznego i popularnego (np. dzieła Jerzego Passendorfera) pojawiało się także spojrzenie autorskie — Różewicza, Konwickiego czy Hasa — dalekie od jednoznacznych ocen, często pozostające w kontrze do „kina nowej pamięci”. Ich filmy często traktowały temat wojenny jako punkt wyjścia do refleksji nad wyborami ludzi, konsekwencjami wojny, powracały do pytań o znaczenie i sens konfliktu. Przy czym to przeplatanie się tematów dobrze ilustruje, że kino lat sześćdziesiątych nie było odizolowane od przeszłości, a przede wszystkim od wpływów polskiej szkoły filmowej, które wciąż można było dostrzec w wielu produkcjach. Jednocześnie udało się Zwierzchowskiemu pokazać, że nawet w przypadku tematu tak zideologizowanego jak II wojna światowa, w kinematografii zawsze znajdowała się przestrzeń na autorską interpretację i twórcze podejście do problemu. I choć część pomysłów nigdy nie została zrealizowana (słynny przykład filmu o Korczaku, który jest bodajże najślawniejszym nienakreconym polskim filmem), a część trafiała na półki, to ekranowa wizja II wojny światowej wciąż nie była tak jednoznaczna, jak można sobie wyobrażać. Szkoda tylko, że autor nie poświęcił nieco więcej miejsca tematom, których nie podejmowano lub starano się mówić o nich ogólnikowo: Katyń, powstanie warszawskie, 17 września. Choć Zwierzchowski wskazuje, że były to zagadnienia pomijane, to jednak z punktu widzenia analizy wpływu kina na pamięć zbiorową warto byłoby uwagi na ten temat zebrać w osobnym rozdziale. Zwłaszcza w kontekście tego, jak te braki kino nadrabiało (i wciąż nadrabia) po 1989 roku.

Po rozdziałach wprowadzających, pokazujących kontekst polityczny realizacji filmów o II wojnie, autor przechodzi do analizy konkretnych tytułów i zagadnień. Mamy więc rozdział poświęcony polskiej komedii wojennej (na przykładzie „Giuseppe

w Warszawie” i „Jak rozpętałem II wojnę światową”), refleksję nad sposobem przedstawiania Zagłady (ze szczególnym uwzględnieniem „Wniebowstąpienia”), analizę sposobu przedstawiania żołnierzy radzieckich i przyjaźni polsko–radzieckiej, a w końcu kwestie pokazywania pamięci wojny na przykładzie „Szyfrów” i „Jak być kochaną”. Taka struktura książki — przechodzącej od ogólnych refleksji nad uwarunkowaniami politycznymi do konkretnych przykładów — pozwala autorowi na głębszą, zahaczającą o filmoznawstwo, analizę konkretnych tytułów i zjawisk w polskim kinie. Dzięki temu udało się mu uniknąć błędu wielu opracowań historycznych poświęconych kinematografii, w których głęboka analiza procesu produkcji nie jest uzupełniona o faktyczną analizę treści filmu. Tę zaś Zwierzchowski analizuje, wspierając się bogatym materiałem źródłowym — wspomnianymi posiedzeniami Komisji, ale także recenzjami, scenopisami, scenariuszami — wszystkim, co pozwala nie tylko odtworzyć treść filmu, lecz także pokazać ją w szerokim kontekście odbioru społecznego.

Szkoda, że autor nie zdecydował się na poświęcenie osobnego rozdziału produkcjom telewizyjnym, które, mimo swojej dość jasnej wymowy ideologicznej najlepiej przechowały się w pamięci zbiorowej. O ile „Jak być kochaną” czy „Wniebowstąpienie” stanowią dziś tytuły ważne przede wszystkim dla historyków kina, o tyle „Czterej pancerni i pies” czy „Stawka większa niż życie” stały się elementem wspólnej kultury popularnej — jeśli nie oglądanej, to funkcjonującej jako produkcje „kultowe”. Choć mowa tu o serialach telewizyjnych (podejrzewam, że stąd bierze się ich pominięcie), jednak w kształtowaniu pamięci o przeszłości właśnie te ogólnodostępne produkcje mają największe znaczenie. Dodatkowo fascynujące jest utrzymywanie się tych filmów w kanonie polskiej kultury popularnej nawet wtedy, kiedy ich wydźwięk historyczny i ideologiczny stał się jawnie sprzeczny z obowiązującą wizją przeszłości. Najlepszym przykładem niech będzie dyskusja, która przewinęła się kilka lat temu przez polskie media, kiedy Telewizja Polska rozważała, czy powtórek „Czterech pancernych” nie należałoby w telewizji poprzedzać wstępem historycznym. Jednak nawet te kontrowersje nie sprawiły, że pozycje te wypadły z kanonu, zaś widzowie wciąż odnoszą się do nich z sentymentem, o czym może świadczyć poczyniona kilka lat temu próba przywrócenia postaci Hansa Klossa na ekrany.

Podobnie w przypadku polskich komedii wojennych brakuje nieco refleksji nad ich dalszymi losami. Są one ciekawym przypadkiem, ponieważ na tle popularnych filmów z lat sześćdziesiątych cieszą się do dziś największą żywotnością. „Jak rozpętałem II wojnę światową” nie tylko jest często pokazywane w telewizji, ale należy też do nielicznych produkcji filmowych, które poddano dość wcześnie obróbce cyfrowej i pokolorowano. Podobnie „Giuseppe w Warszawie”, film który pozostaje do dziś jedyną komedią poświęconą konspiracji i jest dość często powtarzany, ciesząc się niezmiennym powodzeniem. O popularności obu produkcji świadczyć może fakt, że powiedzenia z nich weszły do języka. Co więcej, komedie wojenne pozostają pewnym ewenementem na tle pozostałych pozycji z tego okresu. O ile filmy batalistyczne „zestarzały się” w oczach widzów i są dziś oglądane przede wszystkim ze względów sentymentalnych, o tyle komedie nadal są żywe i bawią widzów. Jak słusznie zauważa autor, polskie komedie filmowe z tego okresu są filmami dość poważnymi. Trzeba jednak zauważyć, że jest to ra-

czej cecha nie tyle komedii z lat sześćdziesiątych, co całego gatunku, jakim jest wojenna komedia filmowa. Jeśli spojrzymy na produkcje zagraniczne (jak np. „MASH”) czy późniejsze krajowe (ostatnia polska komedia filmowa, „Operacja Dunaj”, opowiadająca o inwazji na Czechosłowację), bez trudności dostrzeżemy, że w przypadku komedii odwołującej się do sytuacji wojennej zawsze wychodzi na pierwszy plan element tragiczny, równoważący humorystyczne podejście do poważnych kwestii. Trzeba też zauważyć, że komedia wojenna to we współczesnej kinematografii gatunek właściwie nieobecny.

Zwierzchowski nie wpadł w swojej książce w pułapkę analizowania wszystkich produkcji poświęconych wojnie przez pryzmat polityczny i ideologiczny. Wręcz przeciwnie, jedną z powracających w „Kinie nowej pamięci” kwestii jest artystyczny wymiar polskiego kina wojennego lat sześćdziesiątych. Zwierzchowski zasadnie wskazuje, że wiele z tych produkcji — jeśli analizować je w oderwaniu od kontekstu politycznego ich powstania — nie jest samo w sobie politycznych. Wręcz przeciwnie, temat wojny pojawia się w nich jako punkt wyjścia do refleksji nad moralnym, psychologicznym i dziejowym wymiarem konfliktów, które niekiedy zawsze muszą być utożsamiane z II wojną światową. Co więcej, autor słusznie zauważa, że tematyka II wojny światowej, choć aprobowana przez władze i wybierana często, aby zyskać ich przychylność, nie pojawiła się w kinematografii polskiej wyłącznie z przyczyn politycznych. Choć kontekst powstawania tych obrazów jest istotny, to jednak nietrudno dostrzec, że dla filmowców i widzów II wojna światowa stanowiła tak ważne przeżycie — zarówno osobiste, jak i grupowe — że filmy o niej powstawałyby także w innym kontekście politycznym i społecznym. Może o tym świadczyć podnoszony przez Zwierzchowskiego fakt, że do doświadczeń wojennych odwoływano się zarówno wcześniej, jak i później.

Przedstawiona w „Kinie Nowej Pamięci” wizja II wojny światowej w polskiej kinematografii dobrze oddaje pewien problem z kulturą w PRL. Z jednej strony widzimy jasny przekaz ze strony władzy, dotyczący tego, jakie tematy powinna podejmować kultura, z drugiej widać, że liczne autorskie głosy twórców miały w polskiej kinematografii więcej miejsca, niż mogło się wydawać. Przyglądając się kinu lat sześćdziesiątych, nie sposób nie dostrzec, jaka siła drzemie w popularnych produkcjach kinowych. Do dziś wiele z nich jest popularnych i stanowi element szerokiego kanonu „filmowych lektur”. Tymczasem produkcje ambitniejsze, pokazujące zróżnicowany i moralnie niejednoznaczny obraz wojny i Polaków, budzą dziś zainteresowanie przede wszystkim filmoznawców. Opracowania takie, jak omawiana książka, przejrzysto pokazują, jak silny jest wpływ kultury popularnej na kształtowanie wizji przeszłości, nawet w przypadku, gdy w kinach pojawia się wizja konkurencyjna, proponowana przez kino autorskie czy artystyczne.

Jednocześnie szkoda, że w opracowaniu nie znajdziemy tła nie tylko w polityce i kinematografii krajowej, lecz także międzynarodowej. Czy taka niejednoznaczność w podejmowaniu tematu wojny była cechą jedynie kina polskiego, odwołującego się do bardzo różnych wojennych przeżyć Polaków, a może dwadzieścia lat po zakończeniu konfliktu podobny nurt przetoczył się przez kinematografie europejskie i światowe? Podobnie kwestia nacisku ideologicznego i pewnej wizji konfliktu — do jakiego stopnia wizja narzucana przez władze polskie różniła się od tego, co proponowały kinematografie innych krajów socjalistycznych? Brak tego kontekstu sprawia, że trudno określić, co

w przedstawianiu wojny i Polaków podczas wojny jest typowo polskie (jak można się domyślać, będzie to sposób przedstawiania Zagłady czy stosunek do Niemców), a co wpisuje się w pewne międzynarodowe rozliczenia z pamięcią o przeszłości. I choć nie-trudno zrozumieć, dlaczego autor postanowił ograniczyć się przede wszystkim do kine-matografii krajowej, to uwzględnienie tego szerszego kontekstu z całą pewnością uczy-niłoby opracowanie jeszcze ciekawszym.

Katarzyna Czajka
Uniwersytet Warszawski
Instytut Stosowanych Nauk Społecznych