

MARIUSZ GUZEK
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Instytut Nauk Politycznych

PIOTR ZWIERZCHOWSKI
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa

Polskie powstania w filmie fabularnym

I

Kino polskie chętnie sięga do historii, filmową reprezentację posiadają więc również powstania. Począwszy od 1913 r. powstało ponad pięćdziesiąt filmów fabularnych i seriali telewizyjnych poświęconych — w mniejszym lub większym stopniu, czasem zaledwie pretekstowo — tej tematyce, uwzględniając powstania: kościuszkowskie, listopadowe, Wiosnę Ludów, krakowskie, styczniowe, rewolucję 1905 roku, wielkopolskie, śląskie, w getcie i warszawskie. Niektóre z tych filmów należą do kanonu polskiej kinematografii, inne zostały prawie całkowicie zapomniane. Nie przyjmujemy wszakże kryterium artystycznej wartości, koncentrując się przede wszystkim na ukazaniu dominant tematycznych i funkcji filmowych wizerunków powstań w poszczególnych okresach polskiej kinematografii: przed 1939 r., w kinie PRL oraz po roku 1989.

Każdy z nich posiadał swoją specyfikę, preferując — z różnych względów, najczęściej politycznych — inne powstania, proponując także odmienne sposoby ich przedstawiania. Można wszakże wyróżnić kilka podstawowych funkcji filmowych obrazów powstań, bliskich zresztą funkcjom filmu historycznego jako takiego. Będą to: a. rekonstrukcja wydarzeń historycznych; b. komentarz do współczesności; c. funkcja legitymizacyjna; d. funkcja mobilizacyjna; e. analiza historiozoficzna; f. pretekst do rozważań moralnych lub egzystencjalnych; g. kino gatunkowe, najczęściej melodramatyczne.

II

Pamięć o powstaniach narodowych była jednym z najistotniejszych komponentów polskiej wyobraźni zbiorowej przełomu XIX i XX w. Ich heroiczny i jednocześnie martyrologiczny wymiar nie tylko wpisywał się w doświadczenie

polskości pod zaborami, lecz również budował oczekiwania niepodległościowe ewokowane także innymi przejawami narodowej kultury: malarstwem historycznym, sceną teatralną z polskim repertuarem romantycznym, literaturą odwołującą się do dramatycznych — czasami zwycięskich, czasami cierpiętniczych — wydarzeń z dziejów ojczyzny.

Kino na ziemiach polskich, poszukujące w pierwszym okresie swego istnienia tematów, bohaterów, widzów i ideologii poruszało się w granicach wyznaczonych dla obszarów kultury represjonowanej, a więc problematyka powstańcza trafiła na ekrany dopiero u progu nowego porządku, choć jeszcze przed wybuchem Wielkiej Wojny. Losy realizowanego w 1907 r. przez angielską wytwórnię Hepworth Films Manufacturing prawie pięćsetmetrowego (30 minut) filmu „Raclawice” są nieznane, a nawet należy wątpić, czy zdjęcia zostały dokończone¹. Jednak nakręcony jesienią 1913 r. przez reżysera ukrywającego się pod pseudonimem Orland film „Kościuszko pod Raclawicami”, który jak większość obrazów z tego okresu nie zachował się w całości², z całą pewnością mógł być wydarzeniem sezonu, ewokującym również refleksje natury patriotycznej. Inspiracją dla wytwórni Leopolda, która zebrała fundusze na realizację projektu, były dwa artefakty wrosłe w tkankę raclawickiego mitu — dramat Władysława Anczyca „Kościuszko pod Raclawicami”, napisany i po raz pierwszy wystawiony w 1881 r. oraz zainstalowana we Lwowie w roku 1895, jeszcze w atmosferze obchodów setnej rocznicy powstania, „Panorama Raclawicka” — wielkie malowidło Wojciecha Kossaka i Jana Styki, z którymi współpracowali m.in. niemiecki pejzażysta Ludwik Boller czy Tadeusz Popiel i Zygmunt Rozwadowski. Ten ostatni kilkanaście miesięcy później przywdzieje mundur żołnierza Legionów Polskich.

Literacka osnowa Anczyca została zaadaptowana dla potrzeb ekranowej reprezentacji. Skrócono tekst z pięciu do czterech aktów, zmieniono zakończenie i oczywiście rozbudowano tytułową sekwencję batalistyczną, zainscenizowaną na rozległych błoniach w Zimnej Wodzie, wiosce na przedmieściach Lwowa³. Pierwszy raz na ekranie pojawiły się narodowe oddziały walczące z jednym ze sprawców utraty państwowości — przekaz został wzmocniony dzięki udziałowi kilkuset statystów, przede wszystkim członków Drużyn Bartoszewych, Związku Strzeleckiego i Związku Sokolstwa Polskiego. Niespełna rok później wielu z nich,

¹ Roman Włodek wzmiankując notatkę, jaka na temat tej realizacji ukazała się w jednym z czerwcowych numerów „Dziennika Wileńskiego” z 1907 r. zauważył, że w katalogach wytwórni brakuje jakiegokolwiek informacji na ten temat, choć inne produkcje dotyczące Polski zostały w nich odnotowane. Vide R. W ł o d e k, *Batalia Raclawicka w filmie fabularnym*, „Historyka”, 2011, s. 7; idem, *Patrz Kościuszko na nas z... ekranu. Obraz Naczelnika w filmie*, „Kwartalnik Filmowy”, 2010, nr 69, s. 32.

² W 2009 r. odnaleziono w jednym w krakowskim domów dwie rolki, które okazały się fragmentem filmu, w wersji eksploatowanej w 1927 r. Obecnie trwają prace renowacyjne w FilMOTECE Narodowej. Vide A. B u k o w i e c k i, *Cudem ocalony*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2010, nr 1, s. 23.

³ Proces realizacji filmu, włącznie z analizą prasowych doniesień, dokładnie relacjonuje R. W ł o d e k, *Patrz Kościuszko*, s. 34–36.

jako kadra Legionów Polskich, przekraczało granicę Kongresówki, by naprawdę zbrojnie zmierzyć się z rosyjskim zaborcą. Film zaprezentowany został w kinach, ale ówcześni komentatorzy życia kulturalnego nie tylko dostrzegli jego walory dydaktyczno-patriotyczne, lecz przede wszystkim wynikające z braku kompetencji twórczych liczne, a przez to rażące wady realizacyjne.

Lata Wielkiej Wojny były szczególnym okresem w historii kina polskiego. Produkcja skupiła się przede wszystkim wokół ośrodków centralnych, a wyjątkową aktywność wykazywała monopolistyczna niemal wytwórnia warszawska „Sfinks” należąca do Aleksandra Hertza, słusznie uważanego za pioniera kina narodowego. Wśród kilku strategii realizacyjnych z pewnością budziło zainteresowanie pojawienie się tematyki antyrosyjskiej, która okryta gatunkowym płaszczem melodramatu, wpisywała się w nastroje państwowotwórcze. Pokazanie zrywu zbrojnego było jednak przedsięwzięciem niewykonalnym, choć sam Hertz, mający w swym życiorysie niepodległościową działalność w PPS⁴, już wcześniej sygnalizował, że interesuje go ekranowa symbolika patriotyczna. Kilka filmów nakręconych przez wytwórnię „Sfinks” po sierpniu 1915 r., czyli po ustanowieniu niemieckiej władzy okupacyjnej, układa się w tendencję, którą Tadeusz Lubelski nazwał „kiczem patriotycznym o antyrosyjskiej wymowie”⁵. Z uwagi na sformułowane wyżej ograniczenia ich fabuła jest raczej wpisana w buduarowo-salonowy model historii, więc unikała kontekstu powstańczego, choć akcja dramatu Hertza „Carat i jego sługi” (1917), jakkolwiek toczyła się współcześnie, pełna była odwołań do powstańczego symboli.

Natomiast unikatowym przedsięwzięciem był realizowany w 1916 r. „w walce o polskie serca”⁶ film w reżyserii Franza Portena „Pod jarzmem tyranów”⁷, będący panoramą dziejów porozbiorowych. Zaprezentowano w nim zarówno wydarzenia, które tworzyły tło utraty niepodległości, w tym insurekcji kościuszkowskiej, jak i spodziewanego jej odzyskania, czyli zmagania wojennych trwających od 1914 r. Obraz ten był bowiem efektem zmienionej sytuacji politycznej, w której państwom centralnym, po ogłoszeniu tzw. aktu 5 listopada 1916, zależało na pokazaniu wspólnoty celów i wcześniejszych doświadczeń — z pominięciem roli Wiednia i Berlina, a wyeksponowaniem roli Moskwy w rozbiorach Rzeczypospolitej⁸. Wymyślona

⁴ K. Augustowski, *Aleksander Hertz jako działacz niepodległościowy*, „Wiadomości Filmowe”, 1938, nr 11, s. 1.

⁵ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 38.

⁶ B. Braun, *Film niemiecki w walce o polskie serca w czasie pierwszej wojny światowej*, [w:] *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski i A. Gwóźdź, Wrocław 2013, s. 247.

⁷ W polskiej prasie film prezentowany był także pod innymi tytułami: *Pod jarzmem tyranów*, *Z czasu niedoli Polski*, będącym tłumaczeniem z oryginału, oraz *Walka o niepodległość Polski*, *Oswobodzenie Polski*, *125 lat niewoli* i *Jeszcze Polska nie zginęła*. Vide J. Got, *Krakowscy aktorzy w niemieckim „kolosalnym obrazie filmowym”*, „Pamiętnik Teatralny”, 1985, z. 1–2, s. 188.

⁸ B. Braun, op. cit., s. 247.

przez austriackiego pisarza Alfreda Deutsch–Germana historia kilku pokoleń rodziny Zbrojów, choć banalna, zyskała jednak całkowitą akceptację krakowskiego społeczeństwa, które śledziło i to dość aktywnie, postępy realizacji. Dostrzegano wpisanie w codzienną, pulsującą przestrzeń miasta ikonografii należącej do kanonu patriotycznych wyobrażeń — przysięgi Naczelnika na krakowskim rynku, antyrosyjskiej konspiracji czy mobilizacji wszechstanowej w obliczu narodowego zrywu. Powstanie kościuszkowskie na ekranie jest z jednej strony czynem heroicznym, wymagającym poświęcenia i miłości ojczyzny, ale z drugiej racjonalnym, bo skierowanym przeciwko zaborcy uważanemu przez cały wiek XIX za najbardziej demonicznego i jako jedynemu stojącego na drodze do niepodległości Polski.

Kino narodowe, które zaczęło się formować podczas Wielkiej Wojny, mogło w nieskrępowany sposób tworzyć katalog filmowych reprezentacji polskiej irredenty w warunkach niezależnego państwa. Historiograficzne nurty obecne w publicystyce ugrupowań politycznych i zrozumienie ideologicznej funkcji kina spowodowały, że kinematografia musiała współtworzyć politykę historyczną wzmacniając jedne mity i rozbijając inne. O ile w okresie poprzedzającym ukonstytuowanie się II Rzeczypospolitej możliwe było nawiązywanie jedynie do wydarzeń odległych w czasie, czyli do insurekcji kościuszkowskiej poprzedzającej trzeci rozbiór Polski, o tyle po 1918 r. wizualizacje pozostałych zrywów niepodległościowych pozwoliły na pełną napięć grę, odzwierciedlającą stereotypy, uprzedzenia, interesy polityczne lub wulgarne uproszczenia wynikające z niewiedzy.

Kościuszkowski zagościł w kinie przedwojennym jeszcze dwukrotnie, ale tylko raz jako przywódca zbrojnego powstania⁹. W 1938 r. powstał kolejny „Kościuszkowski pod Raclawicami”, tym razem w reżyserii Józefa Lejtesa, który połączenie melodramatu i historii zaprezentował dwa lata wcześniej w „Barbarze Radziwiłłównie”. Z uwagi na radykalny charakter scenariusza film nie spodobał się cenzurze, która wymusiła daleko idące zmiany dotyczące koncepcji postaci i ideologicznej wymowy dzieła. Lejtes, który przejawiał nieco ambicji społecznych, wpisał w narrację filmu wątki solidarystyczne, ale uczynił to w sposób niesatysfakcjonujący przedstawicieli lewicowej części opinii publicznej. Dlatego Stefania Zahorska, nader surowy krytyk (nie tylko filmowy), postulowała, by w polskim kinie problem insurekcji wyraźniej wiązać z niepokojami i napięciami obecnymi w dyskursie międzystanowym w Polsce końca XVIII stulecia, czego nie dostrzegła w melodramatycznej dominancie filmu¹⁰. Inna rzecz, że po II wojnie światowej powstanie kościuszkowskie już filmowców nie zainteresowało.

⁹ W 1929 r. wszedł na ekrany polskich kin film w reżyserii Jerzego Orshona (prawdopodobnie pseudonim scenarzysty filmu Tadeusza Piętowskiego) *Pierwsza miłość Kościuszki* z Sykstusem Lewickim w roli tytułowej. Akcja toczyła się w roku 1774, w czasie poprzedzającym wyjazd przyszłego Naczelnika do Ameryki.

¹⁰ R. Marszałek, *Filmowa pop–historia*, Kraków 1984, s. 342.

Powstanie listopadowe było tłem filmu Janusza Warneckiego i Mieczysława Krawicza „Księżna Łowicka” (1932). Fabuła miała charakter romansowy, nie respektowała porządku historycznego. Motyw miłości Joanny Grudzińskiej i Waleriana Łukasińskiego, pochodzący zresztą z pierwowzoru literackiego autorstwa Wacława Gąsiorowskiego, wzbudził niechęć surowych strażników prawdy historycznej, ale w debacie na temat tego obrazu pojawiły się też inne głosy. Pisano, a zachowana kopia dzieła pozwala na potwierdzenie takich opinii, że film oddaje klimat epoki, uwzględnia szczegóły scenograficzne, a co podkreślali jego zwolennicy w branżowej prasie dwudziestolecia, sceny wywierające najbardziej wzniosłe odczucia, z niezaprzeczalnym walorem dydaktycznym, zostały zainscenizowane z zaskakującą wiernością¹¹. Antycarska akcja została pokazana w taki sposób, aby była kolejną ikonizacją znanych z dziewiętnastowiecznej twórczości artefaktów.

Irredentą XIX w., która w niepodległej Polsce jako pierwsza została wprowadzona do kinowego dyskursu, było powstanie styczniowe. Ukształtowany pod wpływem wyobrażeń romantycznych cierpiętniczy mit o zwyciężonych powstańcach, którym należy się wieczna chwała, oddziaływał mocno na literaturę i malarstwo polskie XIX w. Kino pozostające przed przełomem dźwiękowym pod wpływem wyżej wspomnianych zmiennych, dwukrotnie zauważało tę tematykę: w 1922 r. po motywy „Wiernej rzeki” Stefana Żeromskiego sięgnął weteran polskiego i rosyjskiego kina Edward Puchalski, realizując „Rok 1863”, a sześć lat później filmem „Huragan” zadebiutował najbardziej konsekwentny reżyser przedwojennych obrazów historycznych Józef Lejtes. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku mamy do czynienia z odwołaniem do ikonografii prymarnych, obecnych w zbiorowej świadomości od ponad sześćdziesięciu lat: dwóch cykli graficznych Artura Grottgera: „Polonia” (1863) i „Lithuania” (1864–1866).

Wyeksponowany w scenariuszu „Roku 1863” motyw nieszczęśliwej miłości, obudowany grottgerowską stylistyką, nie trafił w oczekiwania ówczesnej widowni, która wolała fantasmagoryczne opowieści przywożone przez dystrybutorów zza zachodniej granicy. „Huragan” również nie potrafił uwolnić się od pełnych ekspresji, ale jednowymiarowych wizji Grottgera, jednak wpisał w nie postaci i wydarzenia znane z podręczników, nie rezygnując przy tym z intymnego wymiaru tragedii. Całość uzupełniała nowoczesna narracyjna technika filmu przygodowego, co było istotnym *novum* w konwencjonalnych strategiach kina polskiego¹².

Ciekawym zabiegiem, łączącym przeszłość z początkiem odrodzonej polskiej państwowości, było pokazanie w ostatniej scenie „Roku 1863” żyjących jeszcze w trakcie realizacji filmu powstańców. Warto przypomnieć, że powstanie styczniowe odgrywało niezwykle ważną rolę w polityce historycznej Józefa Piłsudskiego, a sami powstańcy cieszyli się licznymi przywilejami. Samo powstanie jednak w filmie Puchalskiego nie miało większego znaczenia.

¹¹ W. Brumer, *O prawdę historyczną w filmie „Księżna Łowicka”*, „Kino”, 1932, nr 46, s. 6.

¹² M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999, s. 103.

Po przełomie dźwiękowym po prozę Stefana Żeromskiego sięgnął Leonard Buczkowski, realizując w roku 1936 „Wierną rzekę”. Reakcje krytyków były zróżnicowane, a nawet skrajne. Film jednak nie wnosił niczego nowego i wpisywał się w pewną uproszczoną wizję powstania styczniowego jako niesprawiedliwej dziejowo klęski, utrwalając obraz Rosjan jako osobników prymitywnych, nieszanujących obowiązujących w cywilizowanym świecie zasad moralnych¹³.

W dwudziestoleciu międzywojennym czynem powstańczym najczęściej przywoływanym w filmach był rok 1905. Pojawiał się w zrealizowanych przez Józefa Lejtesa filmach: „Młody las” (1934) na podstawie sztuki Jana Adolfa Hertza i „Róża” (1936) według Stefana Żeromskiego, adaptacjach heroicznym wspomnień uczestników walki antycarskiej, np. „Dziesięciu z Pawiaka” (1931, reż. Ryszard Ordyński) według relacji Jana Jura-Gorzechowskiego, jak również w filmach nakręconych według oryginalnych scenariuszy: „Na Sybir” (1930) Henryka Szaro i „Córka generała Pankratowa” (1934) Mieczysława Znamierowskiego i Józefa Lejtesa¹⁴). Filmy o wydarzeniach z lat 1905–1907 powstawały głównie w pierwszej połowie lat trzydziestych. Powodem był nie tylko dystans dzielący premiery od czasu akcji. Wszak kinematografii pierwszych lat niepodległości nie trzeba było czasu na refleksję, by opowiadać o zagrożeniu granic wschodnich podczas wojny 1920 r.

Dominującą funkcją kina w latach trzydziestych było, jak się wydaje, legitymizowanie władzy poprzez pokazanie udziału prominentnych członków obozu rządzącego jako najaktywniejszych bojowników w walce o odzyskanie ojczyzny. Ten model był oczywiście uzupełniany poprzez inne ornamenty — w „Córce generała Pankratowa” jest to odnajdywanie polskości przez główną bohaterkę rozdartą między posłuszeństwo wobec ojca, carskiego urzędnika, i miłość do polskiego rewolucjonisty, w „Młodym lesie” dojrzwienie biologiczne związane z rozbudzeniem miłości do ojczyzny, natomiast w „Róży” kwestie narodowe czy narodowowyzwoleńcze z uwagi na charakter oryginału literackiego wiązały się bardzo mocno z kwestiami społecznymi, akcentując solidaryzm narodowy. Swoistym podsumowaniem wpisującym konspirację pepeesowską w ciąg wydarzeń, które uformowały niepodległą Polskę, był montażowy dokument „Sztandar wolności” wyreżyserowany przez Ryszarda Ordyńskiego w roku 1935¹⁵. Sekwencje składające się na rekonstrukcję wydarzeń są inscenizowane, utrzymane w manierze teatralnej,

¹³ E. Ostrowska, A. Wyżyński, *Obrazy Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazi, Warszawa 2006, s. 308.

¹⁴ Józef Lejtes, którego nazwisko nie pojawia się w czołówce, prawdopodobnie był głównym reżyserem filmu. Świadczą o tym świadectwa przywołane w artykule J. Maśnickiego i K. Stepana, *Gwiazda z oddali. Opowieść o Norze Ney*, „Kino”, 1997, nr 12, s. 31–32, jak i faktu, że *Córka generała Pankratowa* była jedynym filmem, pod którym jako reżyser podpisał się Mieczysław Znamierowski. W dwóch innych filmach Józefa Lejtesa: *Róża* i *Barbarze Radziwiłłównie* był on kierownikiem produkcji.

¹⁵ *Trzydzieści lat walki i czynu polskiego na filmie*, „Wiadomości Filmowe”, 1935, nr 5, s. 6.

a wizja ostatniego powstania — czy jak wolą inni pierwszej rewolucji¹⁶ — koncentruje się wokół akcji indywidualnych, terroru antyrosyjskiego i poświęcenia wielkich postaci, z których największą jest Józef Piłsudski. Poprzez ukazanie niegdysiejszego poświęcenia powstańczego sanacyjnego *establishmentu* funkcja legitymizująca ówczesny porządek jest oczywista i wynika nie tylko z diegezy filmu¹⁷.

Irredenta niepodległościowa miała więc na ekranach kina polskiego do 1939 r. skromną reprezentację. Wynikało to z charakteru narodowego czynu zbrojnego — w obliczu tworzonej z takim trudem niepodległości klęski powstańcze nie budowały fundamentu kulturowego, na którym mogłaby oprzeć się pozycja młodej Rzeczypospolitej. Etos zbrojnych zrywów tworzył katalog odwołań i wzorców w okresie walki o niepodległość, budując figurę patriotycznych herosów, ale później, o czym świadczą publicystyczne batalie w prasie branżowej, był zbyt pesymistyczny, aby ujmować je w panoramiczną wykładnię dziejów. Z tego wynikały filmowe wycieczki w stronę fabuł romansowych i przygodowych oraz całkowita rezygnacja z pokazywania innych niż wspomniane wyżej przejawów działalności patriotycznej w minionym stuleciu¹⁸.

Pomimo tych uwarunkowań można w kinematografii przedwojennej wyróżnić kilka pełnionych przez tematykę powstańczą funkcji: rekonstrukcyjną — przywołanie postaci i wydarzeń znanych z dyskursu historycznego, którą wykorzystywały niemal wszystkie wzmiankowane obrazy; mobilizacyjną — przekonującą, że własna i silna organizacja wojskowa jest w stanie przeciwstawić się wrogowi, reprezentowała ją tematyka kościuszkowska, a szczególnie sekwencje batalistyczne obu wersji „Kościuszki pod Raclawicami” (1913 i 1938) oraz „Pod jarzmem tyranów” (1916); solidarystyczną — podkreślającą ogólnonarodowy interes w obliczu zagrożenia zewnętrznego, zakładającą rezygnację z partykularnych przekonań na rzecz ogólnostanowych działań — „Róża” (1936) i „Kościuszko pod Raclawicami” (1938); legitymizacyjną — uzasadniającą szczególnie status sprawujących władzę — wszystkie obrazy odwołujące się do roku 1905.

Na zakończenie warto przytoczyć zdanie Stefani Zahorskiej, która w połowie lat trzydziestych pisała o nieobecności wspomnianych wątków w rodzimym kinie:

Filmy historyczne i historyczno–wojenne mogłyby dla siebie stanowić już niezmiernie bogaty teren i dać pole do przeprowadzenia najbardziej interesujących

¹⁶ S. Kałabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja: lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1976.

¹⁷ Pierwszym obrazem archiwalnym filmu jest fotografia przedstawiająca działaczy PPS podczas jednego z partyjnych spotkań na emigracji w Londynie w roku 1895; wśród nich, oprócz Piłsudskiego, wyeksponowani zostali Henryk Mościcki i Bolesław Miklaszewski.

¹⁸ Napięcia między propagandą państwową a instytucją kinematograficzną w okresie pomajowym doskonale omówiła E. Kaszuba, *Kinematografia i film w propagandzie państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926–1939*, [w:] *Nauki społeczne 2. Współczesne społeczeństwa — Nadzieje i zagrożenia*, red. O. Kowalczyk, Wrocław 2010, s. 296–310.

koncepcyj, gdyby nie to, że u nas zostały one zaciśnięte do bardzo wąskiego skrawka. Rzadko wychodzi się poza rok 1905, a najchętniej posługuje się współczesnymi ułanami, których mundury i czas nic nie kosztują¹⁹.

III

W zmienionych po 1944 r. warunkach politycznych i kulturowych powstanie styczniowe czy rewolucja 1905 r. nie mogły już pełnić funkcji legitymizacyjnej czy mobilizacyjnej. Nie tylko nie miały tak dużego znaczenia dla nowej władzy, ale z pewnych względów mogły być wręcz niebezpieczne. W dotyczących ich filmach istotną rolę musiały odgrywać relacje polsko–rosyjskie. Wbrew pozorom obrazy Rosjan w filmie fabularnym w latach 1944–1989 nie pojawiały się zbyt często²⁰, ale zgodnie z politycznym zapotrzebowaniem — i koniecznością — musiał to być wizerunek pozytywny. Z drugiej strony zarówno władze, jak i filmowcy, mieli świadomość, że polska pamięć zbiorowa i antyradzieckie resentymenty utrudniają zaakceptowanie takiego przedstawienia wschodniego sąsiada. W filmach o II wojnie światowej sięgano po motyw polsko–radzieckiego braterstwa broni lub wątki miłosne, natomiast temat dziewiętnastowiecznych powstań budził niepokój. Z jednej strony należały one do najbardziej istotnych elementów historii Polski, mając wpływ na kształtowanie się tożsamości narodowej, z drugiej jednak, przez sam fakt przypomnienia czasu niewoli, mogły budzić skojarzenia z ówczesną sytuacją kraju. Znacząco brzmi wypowiedź Zbigniewa Klaczyńskiego, recenzenta filmowego „Trybuny Ludu”, który podczas kolaudacji „Jarosława Dąbrowskiego” Bohdana Poręby w kwietniu 1975 r., mówił: „Powiedzmy sobie otwarcie — od strony programowej uważaliśmy, że tematyka powstań w ubiegłym stuleciu wydawała nam się nie do poruszenia”²¹.

Nie oznacza to, że w kinie PRL nie pojawiał się temat powstania listopadowego²² czy styczniowego. Chodziło jednak o to, by znaleźć dla nich odpowiednie uzasadnienie. Zgodnie z regułami kina socrealistycznego w „Młodości Chopina” (1952) Aleksandra Forda bez trudu można dostrzec — podobnie jak w „Podhalu w ogniu” (1955) Jana Batorego i Henryka Hechtkopfa, opowiadającym o powstaniu Aleksandra Kostki–Napierkiego i podkreślającym jego ludowy charakter — linię łączącą przeszłość z terażniejszością. Polska współczesność miała być

¹⁹ S. Zahorska, *Temat w polskim filmie*, „Wiadomości Filmowe”, 1935, nr 3, s. 2.

²⁰ Vide P. Zwierzchowski, *Obraz Rosjan w kinie PRL*, [w:] *W objęciach Wielkiego Brata. Sowietci w Polsce 1944–1993*, red. S. Stępień, K. Rokicki, Warszawa 2009.

²¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytej w Łodzi w dniu 28.IV.1975 r., Archiwum Filmoteki Narodowej [dalej: AFN], sygn. A–344, poz. 84, k. 3.

²² Ciekawym nawiązaniem do powstania listopadowego była zrealizowana w 1983 r. *Fucha* Michała Dudziewicza, w której jednak nie pojawia się samo powstanie, ale motyw pamięci o Piotrze Wysockim.

potwierdzeniem spełnienia się marzeń i ideałów, które w czasach Chopina reprezentowali zwolennicy powstania listopadowego²³. Należała do nich również bliska współpraca z postępowymi Rosjanami. Jak zauważa Piotr Kurpiewski:

Obraz listopadowego zrywu został zaprezentowany w „Młodości Chopina” w taki sposób, by zaakcentować bój z wstecznymi siłami carskimi, jednak bez pokazywania bezpośredniej walki żołnierzy polskich z rosyjskimi²⁴.

Ukazując powstania z takiego punktu widzenia, rezygnowano z perspektywy narodowej, starając się zwracać uwagę na problemy klasowe. Tak na przykład została przedstawiona rewolucja 1905 r. w „Czerwonych cierniach” (1976) Juliana Dziedziny. Zresztą także w „Młodości Chopina” można było dostrzec tezę, że „rewolucję wywoływali tylko i wyłącznie ludzie związani z niższymi warstwami społecznymi, by można było dowieść, że zryw niepodległościowy był dziełem ludzi prostych”²⁵. Jeden i drugi kontekst, tzn. zarówno relacje polsko–rosyjskie, jak i znaczenie udziału chłopów w powstaniach, stanowił z kolei problem w realizacji filmów o powstaniu styczniowym.

Tak jak przed wojną, utworem, który w najsilniejszy sposób przywoływał skrajzenia z powstaniem styczniowym, była „Wierna rzeka” Stefana Żeromskiego. W 1960 r. Jerzy Antczak zrealizował na jej podstawie przedstawienie Teatru Telewizji, mogło się więc wydawać, że temat, mimo wątpliwości związanych przede wszystkim z wizerunkiem Rosjan, zostanie przez władze zaakceptowany. Aleksander Ścibor–Rylski napisał więc dla Stanisława Lenartowicza scenariusz, a film miał powstać na setną rocznicę wybuchu powstania.

Wątki melodramatyczne miały znaleźć się na drugim planie, nacisk położono na dramat powstania i ówczesne podziały między Polakami²⁶. Co ciekawe, komisja oceniająca scenariusz dobrze przyjęła problem relacji polsko–rosyjskich, uznając, że te sprawy są już rozpoznane przez historyków radzieckich i polskich. Wątpliwości natomiast wzbudziło ukazanie niechętnego stosunku chłopów do powstania, co kłóciło się z obowiązującą wersją historii. Scenariusz jednak zaakceptowano. Rozpoczęto już przygotowania do zdjęć, kiedy nagle produkcja została przerwana, prawdopodobnie na polecenie Władysława Gomułki²⁷. Kolejne próby ekranizacji powieści Żeromskiego, podejmowane przez Edwarda Żebrowskiego i Juliana Dziedziny, nie wyszły poza fazę koncepcyjną.

²³ Co ciekawe, kiedy w filmie Forda mowa jest o powstaniu listopadowym, zazwyczaj używa się określenia „rewolucja”, vide I. S o w i ņ s k a, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013, s. 92.

²⁴ P. K u r p i e w s k i, *Film historyczny w Polsce Ludowej*, niepublikowana praca doktorska, Gdańsk 2013, s. 201.

²⁵ Ibidem.

²⁶ P. Ś m i a ł o w s k i, *Powstanie styczniowe na ekranie. Lenartowicza, Żebrowskiego i Chmielewskiego marzenia o „Wiernej rzece”*, „Kino”, 2009, nr 1, s. 59.

²⁷ Ibidem, s. 60.

W 1983 r. „Wierną rzekę” nakręcił Tadeusz Chmielewski, podkreślając, że należy „do pokolenia, które wychowało się w kulcie tradycji powstańczej. Toteż chciałbym w tym filmie ocalić coś z klimatu grottgerowskich płócien, coś z legendy tego ostatniego zrywu romantycznego”²⁸. Nie rezygnując z ukazania okrucieństwa, towarzyszącego podobnym zrywom, skupił się na wartościach, które powstanie styczniowe niosło ze sobą. I w tej wersji ważnym motywem była postawa chłopów, ale powstanie zostało ukazane jako tragedia całego narodu.

Stan wojenny, w czasie którego film był realizowany, spowodował, że „Wierna rzeka” zyskała dodatkowe znaczenia:

wszystkie akcenty antycarskie władze zaczęły postrzegać jako jednoznacznie antyradzieckie. Domagano się, aby reżyser wyeksponował wątek romansowy zamiast historycznego, złagodził obraz Kozaków i wyraźnie zaznaczył, że stłumienie powstania jest zamierzłą historią, która w żaden sposób nie wiąże się ze współczesnością²⁹.

Uczestnicy kolaudacji ocenili „Wierną rzekę” bardzo wysoko, zwracając wszakże uwagę na antyradzieckie nastroje w społeczeństwie, jak również na potencjalny odbiór tego filmu przez Rosjan³⁰. Mimo tego wnioskowali, aby film wprowadzić na ekrany. Mieli jednak świadomość, że decyzje co do niego muszą zapaść wyżej, nie na komisji kolaudacyjnej³¹. Tak też się stało, a premiera „Wiernej rzeki” odbyła się dopiero w 1987 r.

Nie oznacza to, że podjęcie tematu powstania styczniowego zawsze wywoływało negatywną reakcję przedstawicieli władzy. Było ono jednym z epizodów biograficznego filmu „Jarosław Dąbrowski”, zrealizowanego w 1975 r. przez Bohdana Porębę w koprodukcji polsko-radzieckiej. Nie bez znaczenia jest nazwisko reżysera. Poręba, który dwa lata wcześniej zrealizował pamiętnego „Hubala”, był jednym z głównych przedstawicieli „narodowego” komunizmu. Sam porównywał „Jarosława Dąbrowskiego” z „Hubalem”, nazywając tego ostatniego „rozliczeniem z naszymi prozachodnimi złudzeniami. Film o Jarosławie Dąbrowskim

²⁸ *Temat, którym zawsze żywiło się kino. Rozmowa z Tadeuszem Chmielewskim*, rozm. M. Di-pont, „Życie Warszawy”, 1982, nr 192.

²⁹ P. Śmiałowski, op. cit., s. 61.

³⁰ Stenogram Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 25 stycznia 1984 r., AFN, sygn. A-344, poz. 354, k. 4, 7. Wypowiedzi Zbigniewa Klaczyńskiego i Stanisława Trepczyńskiego, a więc członków komisji reprezentujących oficjalne spojrzenie.

³¹ *Ibidem*, k. 11. Na ten temat wypowiedział się Stanisław Kuszewski, który mówił także: „miałem okazję oglądania kopii medalu, jaki został wybity za carskich czasów i który był przydzielany w Polsce za stłumienie Powstania Styczniowego. Do tego medalu dołączona była laurka w języku polskim i rosyjskim, ale naturalnie i kopia tego medalu i laurka dotyczyły lat 1980–81 i takie medale były wręczane tym, którzy kolaborowali z władzami i przyczynili się do stłumienia wydarzeń, jakie miały miejsce w naszym kraju przed dwoma-trzema laty”, *ibidem*.

jest próbą przedstawienia, oprócz innych zagadnień, możliwości naszych związków ze Wschodem”³².

Według Stefana Kieniewicza, autorzy filmu jako najważniejszy aspekt powstania traktują „sojusz postępowych, rewolucyjnych sił Polski z rewolucyjnymi siłami Rosji i Europy, sojusz wymierzony przeciw klasom posiadającym i siłom reakcji w Polsce, Rosji, Francji itd.”³³. Kieniewicz pozornie chwali ten wybór, zwłaszcza „ze względu na pożądaną dzisiaj wydźwięk polityczny”³⁴, ale od razu podkreśla, choć używając dość oględnych słów, że jest to spojrzenie nader wąskie, które w żaden sposób nie pozwala niczego się o powstaniu dowiedzieć, ani tym bardziej zrozumieć. Podczas kolaudacji Ryszard Koniczek postulował wprowadzenie „sytuacji specyficznie polskich”³⁵, ale ponieważ film miał być z założenia „internacjonalistyczny”, nie chciano podkreślać sprawy narodowej („narodowy” komunizm Poręby był dość wybiórczy).

Pod koniec lat osiemdziesiątych powstała „Desperacja” Zbigniewa Kuźmińskiego, której akcja kończyła się w momencie wybuchu powstania styczniowego. Zastanawiano się, czy film ma być melodramatem osadzonym na historycznego tle, czy też dotyczyć rozważań politycznych. Ostatecznie stanęło na tym pierwszym. Można było jednak interpretować film, powstały u schyłku PRL w Zespole „Profil” Bohdana Poręby, jako próbę ostrzeżenia przed występowaniem przeciwko silniejszemu przeciwnikowi³⁶.

W latach 1944–1989 najważniejszym tematem związanym z powstaniami było bez wątpienia powstanie warszawskie, zwłaszcza za sprawą filmów z drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Nie może jednak dziwić, że poświęcono mu zaledwie kilkanaście filmów fabularnych³⁷. Mitem założycielskim Polski Ludowej stała się II wojna światowa, ale powstanie warszawskie do tego mitu nie pasowało.

Wzmianki o powstaniu pojawiają się już w pierwszych latach po wojnie, choćby w „Zakazanych piosenkach” Leonarda Buczkowskiego czy w „Domu na pustkowiu” Jana Rybkowskiego. Najgłośniejszy w tym czasie był jednak film, który przez kilka lat nie mógł powstać, a kiedy już to nastąpiło, z przyczyn politycznych uległ bardzo istotnym zmianom. Już w 1945 r. Jerzy Andrzejewski i Czesław Miłosz napisali scenariusz „Robinsona warszawskiego”, dla którego punktem wyjścia były wojenne przeżycia Władysława Szpilmana. Ukrywający się w zrujnowanej po powstaniu Warszawie bohater miał być jak rozbitek na bezludnej wyspie,

³² *Drogi Jarosława Dąbrowskiego*, rozm. J. Małgorzewski, „Tygodnik Demokratyczny”, 1974, nr 4.

³³ S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe na ekranie i w historii*, „Kino”, 1976, nr 2, s. 6.

³⁴ *Ibidem*, s. 7.

³⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytej w Łodzi w dniu 28.IV.1975 r., k. 8.

³⁶ P. Kurpiewski, op. cit., s. 284–285.

³⁷ Vide M. Hendrykowska, *Powstanie Warszawskie*, [w:] eadem, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011.

samotny i pozbawiony nadziei. Pesymistyczny, odzwierciedlający powojenne nastroje film miał się kończyć jego śmiercią. Projekt ten budził jednak wątpliwości władz, w związku z czym ulegał ciągłym zmianom. W końcu Miłosz wycofał swoje nazwisko. Ostatecznie Jerzy Zarzycki nakręcił „Robinsona...”, ale i wówczas, już po wprowadzeniu socrealizmu, zażądano zmian.

Socrealistyczna wersja filmu, „Miasto nieujarzmione”, weszła na ekrany w roku 1950. Zmieniono nie tylko tytuł, lecz także fabułę, bohaterów, montaż i muzykę. Na pierwszym planie nie znajdował się już samotny człowiek w opuszczonym mieście, ale żołnierze Armii Ludowej oraz przybywający im z pomocą radziecki radiotelegrafista. W „Mieście nieujarzmionym” znajdują się niedwuznaczne oskarżenia skierowane pod adresem Armii Krajowej, która wspólnie z Niemcami została obciążona odpowiedzialnością za zniszczenie Warszawy. Postać „Fiałki”, heroicznie ginącego w niszczonej Warszawie, miała z kolei dowodzić, że Armia Czerwona nie stała beczynnie. Zresztą wyzwolenie Warszawy następowało na osobisty rozkaz Stalina.

Dostrzegalna już w 1955 r. odwilż, a zwłaszcza atmosfera roku 1956, spowodowały m.in. zmianę oficjalnego stosunku zarówno do Armii Krajowej, jak i samego powstania. Nie było oczywiście mowy o akceptacji działań dowództwa, nastąpiła jednak rehabilitacja żołnierzy. Dzięki temu możliwa stała się realizacja najsłynniejszego filmu o powstaniu warszawskim — „Kanał” Andrzeja Wajdy, którego premiera w kwietniu 1957 r. została uznana za symboliczny początek polskiej szkoły filmowej. Scenariusz napisał Jerzy Stefan Stawiński, wykorzystując swoje powstańcze doświadczenia. Warto dodać, że Stawiński był również autorem scenariuszy innych filmów o powstaniu: „Eroiki” (1957) Andrzeja Munka, „Godziny »W«” (1979) Janusza Morgensterna i „Urodzin młodego warszawiaka” (1980) Ewy i Czesława Petelskich, jak również sztuki „Ziarno zroszone krwią”, którą w 1994 r. dla Teatru Telewizji przygotował Kazimierz Kutz.

Przywracający pamięć o powstaniu warszawskim „Kanał” był wielkim sukcesem frekwencyjnym. Trzeba jednak podkreślić, że jego przyjęcie nie było jednoznaczne. Władysław Bartoszewski pisał, że film nie spełnia podstawowego warunku — wiarygodności. Postaci, ich wygląd, motywacja, postawy i zachowanie, nie przypominają prawdziwych powstańców. Według Bartoszewskiego, „Kanał” jest nie tyle filmem o powstaniu, co obrazem „wewnętrznych konfliktów, przeżyć i uczuć ludzi w obliczu grożącej im śmierci”³⁸. To jednak o tyle fałszywe postawienie sprawy, że widzowie i tak będą szukać w obrazie Wajdy prawdy o powstaniu. Był to jeden z najczęstszych zarzutów wobec filmu. Drugim był „brak jednoznacznego emocjonalnego opowiedzenia się po stronie powstańców”³⁹.

³⁸ W. Bartoszewski, „Kanał”, czyli film o Powstaniu Warszawskim, „Stolica”, 1957, nr 23, s. 22.

³⁹ T. Lubelski, op. cit., s. 184.

Wajda kreślił heroiczne postaci żołnierzy, podejmował refleksję na temat polskich losów, mitów i bohaterstwa, ale dominuje tragedia i klęska. Po latach propagandowych kłamstw widzowie oczekiwali „całej prawdy” o powstaniu, a przede wszystkim przywrócenia mu należnego miejsca w pamięci zbiorowej. Miało ono być częścią polskiej tożsamości i dumy narodowej. Tymczasem Wajda podjął te zagadnienia, ale w sposób odmienny od oczekiwań, starając się raczej dokonać analizy polskich mitów i społecznej terapii.

Nie o wszystkim zresztą można było powiedzieć, niekiedy równie znaczące było milczenie. Kiedy Stokrotka doprowadza ciężko rannego Koraba do zamkniętego kratą wyjścia z kanałów, w bezsilnym spojrzeniu kamery na drugi brzeg Wisły pojawia się żal i oskarżenie wobec Armii Czerwonej, która stała tam i nie przysłała powstaniu z pomocą. Wątpliwości co do tego nie mieli doskonale orientujący się w mowie ezopowej widzowie, choć oczywiście w momencie premiery wprost nie można było tego wyartykułować⁴⁰.

Głosem polemicznym wobec „Kanału”, lub raczej dopełnieniem filmu Wajdy, była „Eroica” Andrzeja Munka. Film ten również powstał na podstawie scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego. W pierwszej noweli, „Scherzo alla Polacca”, obraz powstania jest wręcz groteskowy, wiele sytuacji dowodzi, że nie ma ono szansy powodzenia. Munk nie miał jednak zamiaru stworzenia syntezy na temat powstania. Razem ze Stawińskim zastanawiali się nad zasadnością pewnych postaw w określonych sytuacjach, ale nie ma w „Eroice” negacji heroizmu. W ostatniej scenie, kiedy wiadomo już, że powstanie przegrało, bohater postanawia się do niego przyłączyć. Zapewne powoduje nim po prostu patriotyzm, ale można też dopatrywać się przymusu heroizmu i poświęcenia dla ojczyzny, utrwalonego w polskiej kulturze. Z drugiej strony, jak zauważył sam Munk:

Na koncepcji *Eroiki* zaważył konkretny, niedawny fakt historyczny — przekształcania się tradycyjnego, irracjonalnego bohaterstwa w bohaterstwo racjonalne, mądre, opanowane. Myślę, rzecz jasna, o wydarzeniach naszego Października. Wydawało mi się, że w tej sytuacji można pokazać to dotychczasowe, bezsilne — czasami nie powodujące pozytywnych skutków — bohaterstwo, zakładając, że w pamięci, świadomości społecznej tkwią już elementy tego nowego typu bohaterstwa⁴¹.

Filmy te koncentrowały się na polskim losie, hierarchii wartości, heroizmie, codzienności, nostalgii, wspomnieniach, trudno jednak zauważyć w nich próbę wnikliwej refleksji nad samym powstaniem. Z punktu widzenia władzy rozważania takie były niekorzystne, musiały bowiem przypominać o postawie ZSRR, jak

⁴⁰ Z drugiej strony można wskazać na przykład *Czterech pancernych i psa*. Bohaterowie popularnego serialu, walcząc w 1. Brygadzie Pancerniej im. Bohaterów Westerplatte, docierają na Pragę, ale podczas próby sforsowania mostu zostają ranni i trafiają do szpitala. Dzięki temu twórcom filmu udało się ominąć drażliwy temat powstania.

⁴¹ Andrzej Munk, [w:] S. J a n i c k i, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 63.

również o dominującej roli Armii Krajowej w polskim ruchu oporu. Pamięć oficjalna nie mogła przyjąć wersji proponowanej przez pamięć zbiorową. O powstaniu warszawskim co jakiś czas przypominano, powstawały kolejne filmy, nie było jednak mowy, aby stawiać je na piedestale. Z drugiej strony, gdyby któryś z filmowców dokonał krytycznej oceny powstania, zostałoby to przyjęte przez widzów jako wpisanie się w oczekiwania władzy.

W 1959 r. Ewa i Czesław Petelscy zrealizowali „Kamienne niebo”. Bohaterami tego filmu, rozgrywającego się w ostatnich dniach powstania, byli cywile uwięzieni w piwnicy. Powstanie było jednak tylko tłem, na którym twórcy starali się nakreślić psychologiczny obraz małej grupy ludzi pozostających w odosobnieniu. Można w tym filmie dostrzec próbę nawiązania do tematów i stylistyki polskiej szkoły filmowej, zwłaszcza „Kanału”⁴². Ocena powstania w „Kamiennym niebie” jest zdecydowanie krytyczna, warto jednak zauważyć, że pozostaje ono jednym z niewielu obrazów, którego bohaterami są cywile.

W latach sześćdziesiątych unikano tematu powstania warszawskiego. Kino promowało wówczas przede wszystkim lewicowy ruch oporu. Swoiste *curiosum* stanowił jeden z odcinków „Podziemnego frontu” (1965) Huberta Drapelli i Seweryna Nowickiego, w którym Armia Krajowa w czasie powstania pełni marginalną rolę, natomiast Niemcy przede wszystkim obawiają się oddziałów związanych z komunistycznym podziemiem. Był to jednak jeden z przykładów, kiedy władza usiłowała przejąć legendę AK. Serial ten był całkowitą porażką, natomiast sukcesem okazali się „Kolumbowie” (1970) Janusza Morgensterna, na podstawie powieści Romana Bratnego. Dwa ostatnie odcinki rozgrywały się w czasie powstania. Okupacyjna codzienność młodych ludzi została skonfrontowana z okrucieństwem i tragedią tyleż narodu, co jednostek. Obrazy nakręcone w dwóch kolejnych dekadach, np. „Urodziny młodego warszawiaka” Petelskich, „...droga daleka przed nami...” Władysława Ślesickiego, „Dzień Wisły” Tadeusza Kijańskiego czy „Dzień czwarty” Ludmiły Niedbalskiej, nie wnosiły do wiedzy o powstaniu niczego nowego. Pozytywnie wyróżniała się jedynie „Godzina »W«” Morgensterna.

Oprócz powstania styczniowego i warszawskiego na ekranach pojawiały się także inne zrywy⁴³. Trzecie powstanie śląskie stanowiło tło wydarzeń w „Rodzynie Milcarków” (1962) Józefa Wyszomirskiego, najważniejszy był obraz złych relacji polsko-niemieckich. Miało także wpływ na bohaterów „Magnata” (1988) Filipa Bajona. Tematyka śląska kojarzy się jednak przede wszystkim z twórczością Kazimierza Kutza. Nakręcona w 1969 r. „Sól ziemi czarnej” stanowiła dla reżysera powrót do małej ojczyzny. Historyczne tło filmu stanowi II powstanie

⁴² K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy — w krainie PRL-u*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudzinski, Kraków 2007, s. 52–53.

⁴³ Zastanawiające może się wydawać, że zaledwie raz polskie kino podjęło temat zwycięskiego powstania wielkopolskiego. W roku 1988 Jan Kidawa-Błoński na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki nakręcił *Męskie sprawy*.

śląskie (1920); Kutz wykorzystał także historie i legendy rodzinne. Nie można jednak traktować „Soli ziemi czarnej” jako filmu historycznego. Nie historia bowiem decyduje o jego sensie, ale mit, tradycja oraz doświadczenie tożsamości narodowej i regionalnej. Bohaterowie żyją na śląskim pograniczu, ale utożsamiają się z Polską, wręcz ją idealizują. Ta przynależność nie ulega najmniejszej wątpliwości, choć można też w filmie dostrzec pewien żal do Polski. Nie ma natomiast w nim próby oddania złożonej sytuacji politycznej i zwrócenia uwagi na tych Ślązaków, którzy opowiedzieli się za Niemcami. Nie chodziło jednak o rekonstrukcję ówczesnej sytuacji. Kutz nie tylko stawia w centrum plebejskiego bohatera, lecz także przyjmuje jego punkt widzenia. Film ma charakter rodzinnej czy też ludowej opowieści. Kutz „wybrał drugie powstanie w sierpniu 1920 roku jako mające cechy jeszcze ludowego zrywu, w przeciwieństwie do trzeciego, największego i najlepiej zorganizowanego, posiadające już cechy regularnej wojny”⁴⁴.

Trzy powstania śląskie odegrały ważną rolę w życiu bohaterów serialu „Blisko, coraz bliżej” (1982–1986) Zbigniewa Chmielewskiego, którego akcja rozpoczynała się w 1863 r., w momencie wybuchu powstania styczniowego. Pojawiały się także w nim wydarzenia roku 1905. W jakimś sensie podobny był realizowany w latach 1979–1981 serial Jerzego Sztwiertni „Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy”, którego akcja rozgrywała się w latach 1815–1918, przede wszystkim na terenie Wielkopolski, obejmując powstanie listopadowe, Wiosnę Ludów i powstanie styczniowe, a na ekranie pojawiło się wiele postaci historycznych. Serial miał premierę dopiero w lutym 1982 r., „toteż pokazywany w stanie wojennym, odbierany był jak społeczny instruktaż, jak samoorganizować się po klęsce powstania”⁴⁵.

Kontekst powstania filmu i związana ze współczesnością interpretacja miały zazwyczaj większe znaczenie niż przywoływane wydarzenia historyczne. Świadczą o tym liczne przykłady, choćby wspomniany przed chwilą, jak również „Kanał” czy „Gorączka” Agnieszki Holland, do której jeszcze wrócimy. Nie może zatem dziwić fakt, że bardzo rzadko na ekranie pojawiało się powstanie w getcie warszawskim. Podjęcie tematyki żydowskiej w polskim kinie oznaczała niejednokrotnie wejście w przestrzeń tabu. W PRL Holocaust starano się wpisać przede wszystkim w polską martyrologię i doświadczenie narodowe. Nie inaczej stało się z powstaniem w getcie. Szczególnie wyraźnie widać to w kinie dokumentalnym lat sześćdziesiątych. Przykładem może być choćby znany film Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka „Requiem dla 500 tysięcy”, który powstał w dwudziestą rocznicę wybuchu powstania. W tej sytuacji trudno się dziwić, że nie ma ani jednego filmu fabularnego, który byłby w całości poświęcony temu wydarzeniu.

Powstanie w getcie jest ważnym kontekstem w „Pokoleniu” (1954) Andrzeja Wajdy, filmie będącym elementem łączącym socrealizm z polską szkołą filmową. Pojawia się również w „Wedle wyroków Twoich...” (1983) Jerzego Hoffmana.

⁴⁴ J. F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, Katowice–Warszawa 2004, s. 29.

⁴⁵ T. Lubelski, op. cit., s. 424.

Pierwszym i do tej pory najważniejszym filmem fabularnym, w którym powstanie odegrało pierwszoplanową rolę, była „Ulica Graniczna” (1948) Aleksandra Forda. Jej realizacji towarzyszyły liczne kontrowersje, związane choćby z nastrojami antysemickimi w Polsce. „Ulica Graniczna” ukazywała relacje polsko–żydowskie, została w niej także wyeksponowana Zagłada Żydów. Patetycznie sfilmowane powstanie w getcie było jego kulminacją i zarazem jednym z najlepszych fragmentów.

Rekonstrukcja historycznych wydarzeń nie tylko niezbyt często była w centrum zainteresowań filmowców, ale niejednokrotnie nie miała większego znaczenia. Przykładem mogą być dwa filmy Stanisława Różewicza. W roku 1970 powstał „Romantyczni”, a siedem lat później „Pasja” (premiera 1978), której bohaterem był Edward Dembowski, oba rozgrywające się pod koniec pierwszej połowy XIX w. Wydarzenia opisane w pierwszym z nich miały miejsce w czasie Wiosny Ludów, jednak Różewicza nie interesują ani rekonstrukcja faktów, choć nie stroni od historycznych odwołań, ani próba politycznej analizy, aczkolwiek można w filmie „ujrzeć, w jaki sposób idee polskiego romantyzmu politycznego działały w świadomości i życiu ludzi”⁴⁶. Już sam tytuł stanowi odpowiedź, co jest istotne w tym filmie. Należy podkreślić, że tradycja romantyczna była też istotną inspiracją i kontekstem w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, kiedy Andrzej Wajda i Andrzej Munk opowiadali o powstaniu warszawskim.

W „Pasji”, jak w mało którym filmie poświęconym powstaniom, dostrzec można próbę refleksji nad relacją między wyzwoleniem narodowym i społecznym. Dlatego też tak ważną rolę pełni tu postać Jakuba Szeli oraz jego rozmowa z Dembowskim. Choć w rzeczywistości nigdy nie miała miejsca, przez historyka, Tadeusza Łepkowskiego, została uznana za uprawnioną, ponieważ w filmie udało się ukazać istotę tego sporu⁴⁷. Tadeusz Sobolewski, nazywając „Pasję” „fantazją historyczną”, podkreśla zarazem, że nie historia i polityka znajdują się na pierwszym planie, ale próba analizy romantyzmu⁴⁸. O głębokim zanurzeniu tego filmu w romantyczne motywy i symbolikę pisały także Maria Janion i Maria Żmigrodzka⁴⁹. Trafnie też zwróciły uwagę na pytanie postawione przez twórców „Pasji”: „o kryteria politycznej moralności, o prawo ideologa do historiotwórczej inicjatywy, o racje idei rewolucyjnych i cenę ich realizacji”⁵⁰.

O dylematach, które podejmował Różewicz, pisał także Tadeusz Sobolewski:

⁴⁶ M. Maron, „Romantyczni” Stanisława Różewicza. *Między marzeniem i rzeczywistością*, „Kwartalnik Filmowy”, 2012, nr 77–78, s. 57.

⁴⁷ *Pasja rewolucjonisty. Rozmowa z prof. Tadeuszem Łepkowskim o filmie Stanisława Różewicza*, rozm. L. Bajera, „Kino”, 1978, nr 4, s. 24.

⁴⁸ T. Sobolewski, *Golgota Dembowskiego*, „Kino” 1978, nr 3, s. 8.

⁴⁹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Dokument i symbol „dni przedostatnich”*, „Kino”, 1978, nr 6, s. 24.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 21.

Jak dalece można pójść w ubóstwieniu idei wolności, a jaką wagę mają wobec idei względy doczesne: bezpieczeństwo, poszanowanie życia czyli to wszystko, co w filmie [Jan] Tyssowski nazywa „zachowaniem substancji narodowej”⁵¹.

Stanisław Różewicz nie po raz pierwszy w swojej twórczości zadawał pytanie o sens ofiary (wystarczy wspomnieć nakręcone dziesięć lat wcześniej „Westerplatte”), ale pod koniec lat siedemdziesiątych nabierało ono dodatkowego znaczenia.

Podobne pytania zadawali Agnieszka Holland i Edward Żebrowski, podejmując temat rewolucji 1905 r. Tak chętnie poruszany przez kino przedwojenne, po roku 1945 pojawił się zaledwie kilka razy. Dwa najważniejsze filmy powstały w 1980 r., a premierę miały rok później. Edward Żebrowski w obrazie „W biały dzień” nawiązywał do postaci Stanisława Brzozowskiego, tłumaczył jednak, że nie jest to rekonstrukcja faktów⁵², lecz „film poświęcony opowiadaniu o postawie bohatera, ale również i film o niejasności historii [...]”⁵³. Tematyka moralna miała większe znaczenie, niż warstwa historyczna i polityczna.

„Gorączka” Agnieszki Holland powstała na podstawie opublikowanej w 1910 r. książki Andrzeja Struga „Dzieje jednego pocisku”. Film ten posiada kilka płaszczyzn znaczeniowych odnoszących się do rewolucji. Z jednej strony jest to rewolucja 1905 r., z drugiej nasuwające się skojarzenia ze współczesnością. Inspiracją dla Holland była praska wiosna i jej stłumienie, w których to wydarzeniach brała udział, zyskując doświadczenie zarówno zrywu, jak i jego klęski. Nie bez znaczenia dla interpretacji filmu był także moment jego realizacji oraz premiery. Jak wspomniano, zdjęcia powstawały w 1980 r., a na ekrany „Gorączka” weszła we wrześniu roku następnego (Karnawał „Solidarności” i strajk cenzorów spowodowały, że film, opowiadając o antyrosyjskim powstaniu, uniknął cięć). Trzecią, z perspektywy lat być może najważniejszą, płaszczyzną odczytania filmu w kontekście rewolucji jest próba analizy jej samej: zachowań, postaw moralnych, odpowiedzialności.

Autentyczne postaci i organizacje polityczne są zaledwie sugerowane, choć napis na początku filmu informuje, że jego akcja rozgrywa się w latach 1905–1907, a bohaterami są członkowie Organizacji Bojowej PPS (np. Olgierd Łukaszewicz przypomina Józefa Piłsudskiego). Dlatego też większe znaczenie niż ówczesne konflikty mają zawarte w filmie sensory historyzoficzne, a przede wszystkim ukazanie tytułowej „gorączki” ogarniającej ludzi, zarówno jednostki, jak i zbiorowość.

Ani rekonstrukcyjna, ani gatunkowa funkcja tematyki powstańczej nie odgrywały w kinie PRL istotnej roli. Bardzo często filmy te stanowiły natomiast komentarz do współczesności, niekiedy narzucający się nawet niezależnie od intencji au-

⁵¹ T. Sobolewski, op. cit., s. 9.

⁵² Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 października 1980 r., AFN, sygn. A–344, poz. 237, k. 10.

⁵³ Ibidem, k. 11.

torów. Filmowe wizerunki powstań nierzadko miały legitymizować proponowaną przez władze wizję historii, mogły też posiadać wymiar niemalże kontrkulturowy. Tak odczytywane stanowią jedno ze źródeł, dzięki któremu można odsłaniać sensy i niuanse kultury PRL. Przekraczając granice historycznego kontekstu i politycznych interpretacji, odnajdziemy w wielu filmach także wnikliwe i mądre rozważania poświęcone zagadnieniom historiozoficznym, moralnym i egzystencjalnym.

IV

Mogłoby się wydawać, że w zmienionej rzeczywistości politycznej i kulturowej, w sytuacji braku cenzury, w ramach odreagowywania traumy, przywracania pamięci i rekonstruowania tożsamości narodowej, w debacie poświęconej powstaniu warszawskiemu weźmie udział także polskie kino. Tak się jednak nie stało. Co prawda na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. Andrzej Wajda zrealizował „Pierścionek z orłem w koronie” (1992), na podstawie powieści Aleksandra Ścibora–Rylskiego, ale był to film, który przeszedł bez większego echa. Co więcej, Wajda zrezygnował ze znacznej części książki, powstałej już na początku lat sześćdziesiątych (z powodów cenzuralnych opublikowano tylko pierwszy tom opowiadający o czasie wojny), zwłaszcza z opisu samego powstania, które w filmie stało się zaledwie punktem wyjścia w historii młodego akowca. Bohater filmu nie był w stanie zaoferować odpowiedzi na żadne pytanie, ważne na początku lat dziewięćdziesiątych⁵⁴, do wyobraźni widzów o wiele bardziej przemawiał wówczas były esbek Franz Maurer ze zrealizowanych w tym samym roku „Psów” Władysława Pasikowskiego.

Polityczne konteksty filmowych wizerunków powstań w polskim kinie nie zniknęły. Wśród przyczyn, dla których obraz powstania warszawskiego jest tak słabo reprezentowany w kinie polskim po roku 1989, należą również nastroje społeczne, polityczne oczekiwania, silnie nacechowana emocjonalnie pamięć wojny, ale także pamięć o postrzeganiu powstania warszawskiego w PRL. W tamtym czasie kino potrafiło wejść w spór nie tylko z oficjalną wykładnią dziejów narodowych, lecz miało też odwagę naruszać kulturowe przyzwyczajenia widzów. Obecnie zdarza się to o wiele rzadziej. Brakuje na przykład filmu, który poruszałby temat militarnej i politycznej sensowności decyzji o wybuchu powstania, choć należy wspomnieć o spektaklu Teatru TV „Ziarno zroszone krwią” (1994) Jerzego Stefana Stawińskiego w reżyserii Kazimierza Kutza.

Wątki powstańcze pojawiały się w „Sławie i chwale” (1997) Kazimierza Kutza czy „Pamiętniku z powstania warszawskiego” (2004, Teatr Telewizji) w re-

⁵⁴ K. Wajda, *Nic dwa razy? „Pierścionek z orłem w koronie” Andrzeja Wajdy jako spóźnione pożegnanie polskiej szkoły filmowej*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.

żyserii Marii Zmarz–Koczanowicz (w 1972 r. spektakl na podstawie prozy Mirona Białoszewskiego przygotowała Lidia Zamkow), jednak to zaledwie kilka tytułów, w przeciwieństwie choćby do filmów i spektakli opowiadających o PRL, zwłaszcza jej pierwszym okresie. Powodów takiego stanu rzeczy można szukać jeszcze gdzie indziej.

Funkcja rekonstrukcyjna, nawet w odniesieniu do wydarzeń przemileczanych przed rokiem 1989 czy zmanipulowanych propagandowo, ma o wiele mniejsze znaczenie w sytuacji, kiedy odbiorca może korzystać z dziesiątków innych źródeł, w tym z filmów dokumentalnych, których akurat na temat powstania nakręcono relatywnie dużo. W grę wchodzi także kwestie finansowe. Koszt produkcji filmu historycznego sięga milionów złotych. Juliusz Machulski uznał, że aby zrealizować film o powstaniu zgodnie z zamierzeniami, potrzebowałby minimum 70 mln zł. Warto też przypomnieć, że na konkurs na scenariusz o powstaniu warszawskim, który w 2005 r. ogłosiły Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej, zgłoszono 62 scenariusze filmów fabularnych i 15 dokumentalnych⁵⁵. Jednak m.in. z przyczyn ekonomicznych dopiero po kilku latach rozpoczęto prace nad kilkoma z nich.

W latach dziewięćdziesiątych, zwłaszcza w pierwszej połowie, pojawiło się stosunkowo dużo filmów poświęconych Holocaustowi oraz relacjom polsko–żydowskim. Właśnie ta druga kwestia stała się tematem dominującym. Być może dlatego samo powstanie w getcie warszawskim nie jest w filmach szczególnie eksponowane. Nie bierzemy przy tym pod uwagę „Pianisty” Romana Polańskiego, ponieważ obraz ten jest przede wszystkim produkcją międzynarodową i w niewielkim stopniu może być uznany za film polski. Warto jednak wspomnieć, że jego bohaterem jest Władysław Szpilman, którego wspomnienia były inspiracją dla „Robinsona warszawskiego”.

Relacje polsko–żydowskie są także dominantą „Wielkiego Tygodnia” (1995) Andrzeja Wajdy, będącego adaptacją opowiadania Jerzego Andrzejewskiego, napisanego w roku 1943 pod wpływem likwidacji getta. Akcja filmu rozgrywa się w ciągu pierwszych siedmiu dni powstania. Problem wspomnianych relacji reżyser stara się przedstawić w sposób wyważony i wielostronny, czego najlepszym dowodem jest scena z karuzelą na Placu Krasińskich, nawiązująca do słynnego wiersza Czesława Miłosza „Campo di Fiori”. Poeta oskarżał Polaków o obojętność wobec tragedii powstania. U Wajdy motyw karuzeli ma podobny wymiar, ale polskie podziemie wykorzystuje karuzelę także po to, by dzięki niej zdobywać informacje na temat tego, co dzieje się w getcie. Karuzela pojawia się także w „Tragarzu puchu” (1992) Janusza Kijowskiego (film pod tym samym tytułem zrealizował w 1983 r. Stefan Szlachtycz).

⁵⁵ Vide M. Hendrykowska, *Późne świadectwa. Spojrzenia wnuka i prawnuka*, [w:] eadem, *Film polski wobec wojny i okupacji*, s. 209–210.

Nowa rzeczywistość pozwoliła na podjęcie oryginalnych prób przedstawienia powstań, wykraczających poza tematy i sposoby realizacji obecne już przed rokiem 1989. Interesująco zapowiadał się „Szwadron” (1992) Juliusza Machulskiego, na podstawie opowiadań Stanisława Rembeka. Powstanie styczniowe zostało ukazane z punktu widzenia młodego rosyjskiego oficera. Niezwykle ciekawą postacią był także jego dowódca, Polak w carskiej służbie. Można uznać „Szwadron” za próbę ukazania polsko–rosyjskich relacji z nowej perspektywy i w nowych warunkach, można także przyjąć, że jest on jednym z wielu filmów oswajających dawne zagrożenia i kompleksy związane z Rosją⁵⁶ (podziw Rosjan dla Polski i polskiej kultury pojawiał się już wcześniej, choćby w „Wiernej rzece” Chmielewskiego). Film jednak nie spotkał się z uznaniem ani krytyków, ani widzów.

Po 1989 r. nie powstało zbyt wiele filmowych obrazów powstań. Polskie kino, nawet jeśli wybierało problematykę historyczną, sięgało zazwyczaj po dzieje najnowsze. W tym czasie zrealizowano prawie sto filmów i spektakli Teatru Telewizji poświęconych okresowi PRL. Powstania narodowe zapewne jeszcze nieraz staną się tematem filmowym, twórcy muszą jednak znaleźć też formę będącą w stanie zainteresować współczesnego widza, który mimo dostępu do wielu źródeł ma coraz mniejszą wiedzę o narodowej historii.

Inaczej bowiem będzie pojawiać się przede wszystkim naiwna wizja historii, oparta głównie o klisze i schematy narracyjne i ikonograficzne. Wykorzystał je na przykład Janusz Zaorski w „Pannach i wdowach” (1991, także serial telewizyjny), których punktem wyjścia jest powstanie styczniowe, a które pod względem gatunkowym i ideowym przypominają przedwojenne dzieła Henryka Szaro. Agnieszka Morstin–Popławska pisze, że jest to:

zesłańczo–ziemiańsko–opozycyjna saga rodu Lechickich, nad którą unosi się nieśmiertelny duch Rodziewiczówny sławiącej siłę i odporność polskiej kobiety w obliczu zagrożenia ze strony „Moskali” i wszelkich innych ciemnych sił⁵⁷.

Powstanie listopadowe pojawia się w „Za co?” (1995) Jerzego Kawalerowicza. Także w tym filmie można dostrzec schematy wynikające z konwencji gatunkowych, zwłaszcza melodramatu, oraz wywodzące się z ikonograficznych i fabularnych klisz uformowanych tyleż przez tradycję romantyczną, co przez heroiczno–patriotyczny nurt polskiego kina przedwojennego⁵⁸. Film ten teoretycznie można by uznać za próbę zabrania głosu na temat relacji polsko–rosyjskich, ale ze względu na swoją anachroniczność i brak jakiegokolwiek porozumienia z widownią nie miał on żadnego znaczenia.

⁵⁶ Cf. P. Zwierzchowski, op. cit., s. 290–291.

⁵⁷ A. Morstin–Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, s. 19.

⁵⁸ Cf. J. Rek, *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, Łódź 2008, s. 214.

Polish Uprisings in Fictional Films

The purpose of the article is to present thematic dominants and functions of film images of uprising in particular periods of the Polish moviemaking: before 1939, during the Polish People's Republic and after 1989. Each of these periods had its own specificity, preferring, from various reasons, most often political ones, different uprising and offering different ways of their depiction. The authors analysed over fifty fictional films and TV series, devoted to — more or less, sometimes only as a pretext — the subject of: Kościuszko Insurrection, the November Uprising (1830–1831), 1846 Krakow Uprising, the Revolutions of 1848, the January 1863 Uprising, Revolution of 1905, Great Poland Uprising of 1918–1919, Silesian Uprisings, Warsaw Ghetto Uprising in 1943 and Warsaw Uprising of 1944.

In the period prior to the formation of the Second Polish Republic it was possible only to refer to most distant events, i.e. to the Kościuszko Uprising, while in the interwar period it was the Revolution of 1905 that was referred to most frequently. We can distinguish certain functions in the pre-war filmmaking devoted to the subject of uprising: reconstructional function — to recall personages and developments known from a historical discourse, which was used by almost all analysed films; mobilisational one — to convince the audience that the own and strong military force was able to counter enemy; solidaristic one — emphasising the national interest in the face of external threat that assumed that all particular concerns would be put aside for the all-Polish actions; legitimising one — justifying the special status of those in power.

In the cinema of the Polish People's Republic films on uprisings were most often commentary to the present day, sometimes regardless of the author's intention. Not infrequently, film images of uprising were to legitimise the vision of history imposed by the communist authorities or could have an almost countercultural dimension. Read in this way, they are one of the sources to reveal meanings and nuances of the Polish People's Republic culture. Transcending the boundaries of historical context and political interpretations, we find in numerous films also searching and wise reflections devoted to historiosophical, moral and existential issues. In 1944–1989 the most important subject related to the Polish historical uprisings was the Warsaw Uprising 1944. It is not surprising, however, that there were only several fictional films on the subject. The Second World War became the founding myth of the Polish People's Republic, but the Warsaw Uprising did not comply with the myth.

After 1989 there were not many films about uprisings. The reconstructional function, event with regard to the events discarded before 1989 or manipulated by propaganda, was much less significant in the situation when the audience could get information from dozens of other sources. Not without significance are also financial issues. Neither did political contexts of film images of uprising in Polish filmmaking disappear. Undoubtedly, there will be many films about national uprisings in the Polish filmmaking, but they authors have to find a form interesting for contemporary audience who, despite many sources of information, have less and less knowledge about the national history.

