

**Tytuł: Kino o wojnie**

**Autor: Krzysztof Kurczyna – nauczyciel z Zabrze**

**Rodzaj materiału: artykuł**

**Data publikacji: 2009-09-16**

## **II WOJNA ŚWIATOWA OCZAMI POLSKICH FILMOWCÓW.**

II wojna światowa, która trwała prawie 6 lat i pochłonęła według najnowszych ustaleń badaczy 55 mln ofiar, odcisnęła trwałe piętno w światowej kulturze, zwłaszcza europejskiej (literatura, teatr, plastyka, kino, muzyka, nauki humanistyczne). Powody takiego stanu rzeczy były liczne: globalny teatr działań militarnych, poważne zmiany geopolityczne (nowe państwa, rewizje granic, inwazja ideologii komunistycznej, dekolonizacja), wyjątkowe okrucieństwo praktyk ludobójczych (kwestia Holocaustu, Oświęcim, Katyń itd.), zastosowanie nowych wynalazków i technologii, szczególnie broni masowego rażenia (bomby atomowe zrzucone na dwa japońskie miasta, naloty dywanowe na Drezno). Trudno zatem w latach 40-tych i 50-tych znaleźć teksty kultury, które nie miałyby nic wspólnego z tematyką wojenno-okupacyjną czy obozową (dotyczy to szczególnie kultury polskiej, rosyjskiej, czeskiej, francuskiej czy niemieckiej). Dopiero w latach 60-tych artystów i myślicieli szerzej zaczynają interesować inne zagadnienia, niemniej także dziś, w pierwszej dekadzie XXI wieku, nadal powstają – w kontekście okresu 1939-1945 - znaczące filmy dokumentalne i fabularne, seriale telewizyjne, powieści i wiersze, obrazy i komiksy, książki filozoficzne i monografie historyczne. Warto uświadomić sobie prosty fakt, że w ciągu ostatnich 60 lat zrealizowano w Polsce ok. 200 filmów fabularnych w całości lub części poświęconych tej wojnie, co stanowi jedną czwartą wszystkich produkcji filmowych (nie licząc dokumentów i seriali).

Echa Wielkiej Wojny wciąż pozostają w jakimś stopniu żywe, chociaż różne wydarzenia są interpretowane inaczej – świetnym przykładem jest „bitwa o pamięć”, rozgrywająca się od kilkunastu lat między Polską, Rosją, RFN oraz Izraelem. Jarosław Kurski w sierpniowym numerze „Gazety Wyborczej” zauważył trafnie: „(...) w świadomości narodów utrwała się tylko to, co nie przestaje uwierać i boleć. Nic dziwnego, że tak różnych momentów sięga pamięć II wojny. (...) Różne są pamięci narodów będących ofiarami lub uważającymi się za nie.” Muzeum Powstania Warszawskiego powstało dopiero niedawno, tzn. w 2004 roku, wciąż czekamy na Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, nie ma nadal w Polsce Muzeum Holocaustu (choć jest np. w Waszyngtonie). Z drugiej strony przyznać trzeba, że Polacy dbają o poszczególne muzea martyrologiczne (obozy w Oświęcimiu-Brzezince, Sztutowie, na Majdanku) czy wojskowe.

W swym szkicu zarysuję tylko pobieżnie obraz wojny i okupacji, przedstawiony w niektórych wybitnych polskich filmach powstałych po 1945 roku. Pierwszy powojenny pełnometrażowy film fabularny w Polsce to „Zakazane piosenki” Leonarda Buczkowskiego (1947). Trudno się



dziwić, że rozgrywa się w Warszawie i obejmuje okres okupacji hitlerowskiej. Najważniejszym bohaterem filmu są autentyczne piosenki, często śpiewane wówczas na ulicach, podtrzymujące rodaków na duchu i wyszydające Niemców. Wskutek nacisków lewicowej krytyki „poprawiono” fabułę w stylu marksistowskim, oczywiście ją psując. Po raz pierwszy na dużym ekranie pojawiły się sekwencje z Powstania Warszawskiego. Film został bardzo życzliwie przyjęty, zwłaszcza przez warszawiaków, a i dziś ogląda się go ze wzruszeniem. Zgodzić się wypada ze Zbigniewem Piterą: „Na pewno są „Zakazane piosenki” swoistym dokumentem funkcjonowania w świadomości Polaków mitologii najtrwalszych.”

Już w 1948 roku powstał pierwszy film o tematyce obozowej. „Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej w koprodukcji polsko – radzieckiej, nagrodzony na festiwalu w Mariańskich Łaźniach, ze znakomitą kreacją Aleksandry Ślaskiej jako esesmanki, okazał się pierwszym międzynarodowym sukcesem artystycznym naszej kinematografii. Jakubowska przeżyła Oświęcim i już w 1945 roku zaczęła pisać scenariusz wspólnie z Gerdą Schneider (w wywiadzie powiedziała m.in.: „Realizując „Ostatni etap” miałam swego rodzaju poczucie obowiązku wobec ludzi, którzy tam zginęli.”) Paradoksalna faktura dzieła wynika z faktu, że zdjęcia kręcono w scenerii kobiecego obozu w Auschwitz-Birkenau. Bohaterem zbiorowym są więźniarki z różnych krajów, niemniej na plan pierwszy wysuwa się polska Żydówka Marta. Dzisiaj ten film odkrywany jest jakby na nowo, chociażby z powodu Spielbergowskiej „Listy Schindlera”. W historii X Muzy właśnie „Ostatni etap” pozostanie na zawsze jako pierwszy przykład opowiedzenia językiem filmowym o traumatycznym doświadczeniu Oświęcimia (z „syndromem obozowym” zmierzyli się potem pisarze tej rangi co Borowski, Różewicz, Herling-Grudziński, Kertész, Levi, Apitz).

W 1955 roku, u schyłku stalinizmu i socrealizmu, Andrzej Wajda kręci „Pokolenie” bazujące na prozie Bohdana Czeszki. Asystentem reżysera był Kazimierz Kutz, a zagrali tu m.in. Tadeusz Łomnicki, Tadeusz Janczar i Roman Polański. Film, realistyczny i wysmakowany plastycznie, miał jednakże poważne wady. W swej książce „100 filmów polskich” Jan Lewandowski pisze: „Jest faktem, że „Pokolenie” budowało etos komunistycznego podziemia, natomiast Armię Krajową przedstawiało w czarnych barwach (...). W politycznej materii „Pokolenie” było po prostu filmem zakłamanym.” Trzeba jednak uczciwie powiedzieć, że są tu sceny (np. samobójczy skok Jasia Krone) zwiastujące wielki talent przyszłego twórcy „Popiołu i diamentu” i „Katynia”.

Pierwszym filmem o Powstaniu Warszawskim 1944 był znakomity „Kanał” Wajdy (według scenariusza Stawińskiego), uhonorowany Srebrną Palmą w Cannes w 1957 roku. Film, przyjmowany z uznaniem nie tylko w Europie, był interpretowany bardzo różnie, czasem w sposób zaskakujący dla Polaków. Niektórzy uczestnicy powstania nie zrozumieli chyba przesłania Wajdy, któremu chodziło o stworzenie metafory tragicznego polskiego losu. Tak jak Stone w „Plutonie” czy Spielberg w „Szeregowcu Ryanie” polski reżyser skupił uwagę na niewielkim oddziale powstańczym z kompanii porucznika „Zadry” (udana rola Wieńczysława Glińskiego). Akcja rozgrywa się w ostatnich dniach powstania, gdy jego klęska jest już przesądzona. Powstańcy schodzą do kanałów, aby z Mokotowa przedrzeć się do Śródmieścia. Film ma wymowę pesymistyczną: wszyscy po kolei giną. „Kanał” w zasadzie zainicjował tzw. „polską szkołę filmową”. „W „Kanałach” nie czujemy nawet śladu fałszu – pisał Adam Michnik – bohaterowie nie prowadzą spekulacji i nie wydają ocen politycznych, ale jest tam prawda straszliwej codzienności.”



Nowatorską formułę „kina o wojnie” zaproponował Andrzej Munk w czarno-białej 87-minutowej „Eroice” (1958). Pierwotnie miał to być tryptyk oparty na trzech opowiadaniach wojennych Stawińskiego, ostatecznie widzowie obejrzelili nowelę powstańczą („Scherzo Alla Polacca”) i jeniecką („Ostinato lugubre”).

Zamiast martyrologicznego heroizmu mamy do czynienia z czarnym humorem i groteską, niemniej wyczuć można mroczną nutę tragizmu (opinia Andrzeja Wernera: „Film Munka jest zarówno filmem antybohaterskim, jak i filmem o bohaterstwie.”) W pierwszej części Dzikus Górkiewicz, typowy warszawski cwaniak, próbuje pozyskać dla Powstania Warszawskiego pomoc stacjonujących w pobliżu Węgrów, a potem, w romantycznym porywie, wraca do towarzyszy broni, choć klęska jest nieuchronna. W drugiej części pojawia się ironiczny nieco obraz oflagu, w którym wtajemniczeni oficerowie podtrzymują legendę udanej ucieczki porucznika Zawistowskiego (dobra rola Łomnickiego). Do słynnego filmu przedwcześnie zmarłego reżysera nawiązał po wielu latach Kutz w telewizyjnym „Strasznym śnie Dzikusia Górkiewicza”. Trafnie Marek Haltof w swej znakomitej syntezie „Kino polskie” skomentował arcydzieło Munka: „Ten tragiczno – groteskowy film pokazuje inne, codzienne oblicze polskiego heroizmu, odarte z romantycznych mitów. (...) Reżyser ewidentnie dystansuje się od dominującej mitologii narodowej i tworzy gorzką satyrę na heroizm w polskim stylu – znany pod szyderczą nazwą bohaterszczyzny.” Podobny, niepowtarzalny klimat znajdziemy w Munkowskim „Zezowatym szczęściu” z 1960 roku.

U schyłku lat 50-tych, gdy trwała jeszcze postalinowska tzw. odwilż, Kazimierz Kutz, znany później w Europie dzięki swoim rewelacyjnym filmom o Górnym Śląsku, nakręcił „Krzyż Walecznych” na podstawie opowiadań Józefa Hena (pisarz był tu scenarzystą). Celna wydaje się diagnoza krytyka Bolesława Michałka: „Kutz pokazał (...) próbkę reżyserii prawdziwie realistycznej.” W tytułowej noweli „Krzyż Walecznych” prosty, pochodzący ze wsi żołnierz po otrzymaniu orderu powraca do rodzinnej wsi, gdzie zastaje tylko dymiące zgliszcza (przypomina się tonacja „Losu człowieka” Szołochowa). W noweli „Pies”, może najdojrzalszej artystycznie, żołnierze przygarniają bezdomnego psa, który niebawem okazuje się esesmańskim wilczurem z Oświęcimia (dylemat brzmi: czy zwierzę odpowiada za to, co zrobił z niego człowiek, czyli biblijny pan wszelkiego stworzenia?). Ostatnia nowela, „Wdowa po Joczysie”, utrzymana jest w stylistyce komediowej.

Może to nie przypadek, że sporo wybitnych polskich filmów o Wielkiej Wojnie ma kompozycję nowelową, zatem ich polifoniczna struktura pozwala na wyrażenie wielogłosowej prawdy o „czasach pogardy”. Stanisław Różewicz w 1961 roku zrealizował ze swym bratem, znakomitym pisarzem, „Świadeństwo urodzenia”, jeden z najciekawszych filmów o okupacji. W noweli „Na drodze” pewien chłopiec we wrześniu 1939 roku wędruje z żołnierzem, który podejmuje desperacką, samotną walkę z hitlerowcami (doskonała kreacja Wojciecha Siemiona). Nowela „List z obozu” ukazuje trzech chłopców pomagających radzieckiemu jeńcowi zbiegłemu z niemieckiej niewoli. Z kolei w „Kropli krwi” żydowska dziewczynka, ukrywana w prowincjonalnym sierocińcu, zostaje uznana za tzw. czystą Aryjkę i wywieziona do Rzeszy z myślą o zniemczeniu. Różewicz wyeksponował w sposób przejmująco oszczędny tragiczny los dzieci w okresie wojny i okupacji – do tej tematyki wielokrotnie będą wracać literaci (Nałkowska, Borowski) i filmowcy („Zakazane zabawy”,



„Lista Schindlera”, „Pianista”, „Korczak”, „Europa, Europa”). Stanisław Janicki podsumował: „Różewicz uniknął (...) sentymentalizmu, co nadało filmowi charakter surowego dramatu.”

W 1967 roku, czyli 6 lat później, Różewicz wrócił do tej problematyki w dramacie „Westerplatte” (wcześniej nakręcił „Wolne miasto” o obronie Poczty Polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku). Tadeusz Sobolewski pisał o „Westerplatte”: „Skrupulatność tego filmu ma momentami siłę poezji.” Istotnie, reżyser ponownie zaproponował formułę kina faktów: ascetyczną, prostą, paradokumentalną, pozbawioną patosu i rozbuchanej batalistyki. Zdjęcia częściowo powstawały w autentycznej scenerii, włączono do nich także archiwalne sekwencje pokazujące ostrzał prowadzony przez osławiony pancernik „Schleswig-Holstein”. Osłą akcji jest konflikt między pragmatycznym majorem Sucharskim (Zygmunt Hubner) a jego zastępcą, kapitanem Dąbrowskim, który chce drugiej „reduty Ordona”. Odnotujmy, że nowa kinowa wersja tych wydarzeń spowodowała niedawno polityczną burzę i decyzję o cofnięciu dofinansowania, bowiem scenariusz pomniejszał mocno rolę Sucharskiego i pokazywał naszych żołnierzy w sposób nieco kontrowersyjny (podobnym tropem idzie nowy film o śmierci gen. Sikorskiego).

W miarę upływu czasu stopniowo zmieniała się tematyka i tonacja filmów wojennych. Charakterystycznym przykładem są udane komedie, np. „Jak rozpętałem II wojnę światową” czy „Gdzie jest generał?”. Pojawiły się także ciekawe filmy eksponujące sensacyjność i rozmach batalistyczny („Kierunek Berlin”) oraz niezwykle popularne seriale, zwłaszcza „Czterej pancerni i pies” czy „Stawka większa niż życie” (w Katowicach znajduje się prywatne muzeum Hansa Klossa), a w ostatnich latach np. „Tajemnica twierdzy szyfrów” i „Czas honoru”. W latach 70-tych na ryzykowny eksperyment artystyczny zdecydował się „enfant terrible” polskiego kina Andrzej Żuławski, wcześniej asystent Wajdy. O jego niezwyklej „Trzeciej części nocy” tak pisała wymagająca Alicja Helman: „(...) jest dziełem wybitnym, dziełem wielkiego talentu, objawieniem indywidualności artystycznej.” Żuławski zastosował stylizację biblijną (Apokalipsa św. Jana) i poetykę szoku rodem z horroru. Scenariusz napisał wspólnie z ojcem, nawiązując do autentycznej historii tzw. karmicieli wszy zakażonych tyfusem w Instytucie Weigla we Lwowie podczas okupacji niemieckiej. Michał (Leszek Teleszyński) spotyka Martę (Małgorzata Braunek), która przypomina mu zamordowaną przez Niemców żonę. Troszczy się o nią i jej dziecko. Kresowy Lwów, opisany przez Lema w „Wysokim Zamku”, pokazany jest jako klaustrofobiczny posępny labirynt, w którym gubi się człowiek przytłoczony ciśnieniem historii. To film bardziej o śmierci niż o życiu, o szaleństwie ludzi i społeczeństw, o kryzysie kultury bezradnej wobec „inwazji barbarzyńców”. Pojawiają się tu również pytania filozoficzne, np. dotyczące kwestii Boga („Bóg umarł w Oświęcimiu.”)

W 1973 roku na ekrany kin wchodzi „Hubal” Bohdana Poręby z wybitną kreacją Ryszarda Filipkiego. Wprawdzie obaj artyści – reżyser i aktor – odegrali w najnowszej historii Polski niedobłą rolę (antysemityzm, pochwała stanu wojennego), niemniej „Hubal” to bez wątpienia arcydzieło. Film zupełnie inny niż dzieła Munka czy Żuławskiego, można go porównać ze stylistyką Wajdy, ale też widać pewną odrębność. Słusznie o „Hubalu” pisze Lewandowski: „Już nigdy później Porębie nie udało się uzyskać tej czystości tonu, chociaż próbował wiele razy.” Reżyser konsekwentnie kreuje romantyczny mit oficera – straceńca, który nie może pogodzić się z wrześnieją klęską. Na czele umundurowanego oddziału kawalerii prowadzi



nadal walkę z okupantem, chociaż nie ma ona sensu militarnego. Przypomina takie ujęcie Sienkiewiczowski „Potop”: obrona Jasnej Góry w Częstochowie też nie miała większego znaczenia z wojskowego punktu widzenia, ale miała ogromny wydźwięk psychologiczny, moralny i polityczny. Major Dobrzański – notabene zwany przez Niemców „szalonym majorem” – stanął także przed dylematem etycznym, bowiem hitlerowskie akcje odwetowe pociągały za sobą setki ofiar wśród bezbronnej ludności cywilnej. „Hubal”, otoczony przez Wehrmacht na Kielecczyźnie, ginie w 1940 roku, ale jego legenda trwa do dzisiaj. Ciekawie skonstrastował tę postać z majorem Sucharskim, dowódcą Westerplatte, Wańkowicz w swej eseistycznej książce „Dwie prawdy”. Poręba wykorzystał żywotny w polskiej kulturze mit husarsko-ulański, co widać w mistrzowskich zdjęciach Tadeusz Wieżana (niezupełnie wyszło to wcześniej Wajdzie w filmie „Lotna”). Godna uwagi jest przejmująca muzyka samego Wojciecha Kilara. Trudno się dziwić, że „Hubal”, doceniony przez krytykę, odniósł także wielki sukces kasowy.

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że jest to ostatni wybitny film polski o II wojnie, utrzymany konsekwentnie w poetyce romantycznej i mitologizującej. Kino zajęło się innymi tematami, do problematyki wojennej wracając dużo rzadziej, w innym stylu i na ogół bez większych sukcesów („Rok spokojnego słońca”, „Krajobraz po bitwie”, „Pierścionek z orłem w koronie”, „Katyń”, „Kornblumenblau”, „Wyrok na Franciszka Kłosa”, „Tragarz puchu”, „Wielki Tydzień”, „Generał Nil”, „Generał. Zamach na Gibraltarze”). Idea „polityki historycznej”, zaproponowana przez badaczy i publicystów związanych z prawicowym obozem PIS-u, spowodowała w latach 2005-2008 przejściowe ożywienie problematyki związanej z historią XX stulecia, co widać było nie tyle może w kinie, ale bardziej w telewizji (seriale, dokumenty, programy popularnonaukowe), muzyce czy muzealnictwie. Jeżeli po 1989 roku powstają filmy fabularne o II wojnie światowej, widać w nich pewne tendencje rewizjonistyczne, a nawet „odbrązawiające”. Stopniowo znikają tzw. białe plamy, choć np. brakuje dzieł, które by się odważnie zmierzyły z wstydliwą kwestią udziału niektórych Polaków w Holocauście (Jedwabne). Nie ma także filmów rzetelnie i wieloaspektowo mówiących o armii polskiej na Zachodzie. Czasem „sprawa polska” pojawia się, niezmiernie rzadko i zwykle nierzetelnie, w filmach zachodnich („Bitwa o Anglię”, „Ucieczka z Sobiboru”, „O jeden most za daleko”, „Opór”).

#### WSKAZÓWKI BIBLIOGRAFICZNE (wybór):

- Chociłowski J. (red.), Współczesna kinematografia polska, Warszawa 1962
- Dondziłło C., Młode kino polskie lat siedemdziesiątych, Warszawa 1985
- Fuksiewicz J., Film i telewizja w Polsce, Warszawa 1975
- Haltof M., Kino polskie, Gdańsk 2004
- Helman A., Dwadzieścia lat filmu polskiego. Film fabularny 1947 – 1967, Warszawa 1969
- Helman A., Miczka T. (red.), Analizy i interpretacje. Film polski, Katowice 1984
- Hendrykowska M., Kronika kinematografii polskiej 1895 – 1997, Poznań 1999
- Jackiewicz A., Moja filmoteka: kino polskie, Warszawa 1983
- Janicki S., Film polski od A do Z, Warszawa 1973
- Janicki S., Polskie filmy fabularne 1902-1988, Warszawa 1990



- Janicki S., Film polski: wczoraj i dziś, Warszawa 1982
- Kwartalnik Filmowy 1996-1997, nr 15-16 (A. Wajda)
- Lewandowski J.F., 100 filmów polskich, Katowice 1997
- Marszałek R., Polska wojna w obcym filmie, Wrocław 1976
- Marszałek R. (red.), Historia filmu polskiego 1962-1967, Warszawa 1985 (tom V)
- Michałek B., Szkice o filmie polskim, Warszawa 1960
- Miczka T., Madej A., Syndrom konformizmu ? Kino polskie lat sześćdziesiątych, Katowice 1994
- Mruklik B., Andrzej Wajda, Warszawa 1969
- Nurczyńska-Fidelska E., Andrzej Munk, Kraków 1982
- Słodowski J., Leksykon polskich filmów fabularnych, Warszawa 1996
- Sobotka K. (red.), Film polski. Twórcy i mity, Łódź 1987
- Stolarska B. (red.), Szkice o kinie polskim, Łódź 1985
- Toeplitz J., Historia filmu polskiego 1957-1961, Warszawa 1980 (tom IV)
- Trzynadłowski J. (red.), Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja, Wrocław 1976
- Wajda A., Wajda – Filmy, Warszawa 1996
- Wajda A., Kino i reszta świata, Kraków 2000

AMC

