

WSTĘP

W *Lawie* (1989) Tadeusza Konwickiego, autorskiej, niezwykle oryginalnej adaptacji Mickiewiczowskich *Dziadów*, w scenie Wielkiej Improwizacji, przywołane zostaje powstanie warszawskie. W mastershota przedstawiającego Gustawa-Konrada wmontowano krótkie fabularne i dokumentalne fragmenty filmowe ilustrujące tę część monologu, w której poeta mówi o cierpieniach narodu polskiego i obojętności milczącego Boga. Wśród nich znajduje się kilkusekundowe ujęcie pochodzące z kroniki powstańczej *Warszawa walczy!* Ubrany w mundur i hełm z białą-czerwoną opaską młody powstaniec niesie na rękach zwisające bezwładnie ciało zabitego chłopca.

Ten sam obraz żołnierza i martwego dziecka pojawia się w filmie *Sztuka znikania* (2013) Bartosza Konopki, wpisany w scenę, w której haitański kapłan voodoo w syntetyzującym skrócie ogląda tragiczne epizody polskiej przeszłości, mające swe źródło w konkretnych doświadczeniach historycznych. W kreatywnym dokumencie Konopki polską martyrologię obrazują też inne ujęcia odsyłające do tego samego wydarzenia: obraz leżącego na ziemi powstańca, ściągającego z linii ognia ciało zastrzelonego chłopca, spiżowe twarze powstańców z pomnika Powstania Warszawskiego na placu Krasińskich, las krzyży i powstańcze mogiły w zburzonej Warszawie.

Scena Wielkiej Improwizacji narodowego wieszca, podobnie jak scena szamańskich czarów haitańskiego hungana, ma halucynacyjny, wizyjny charakter. Pozwala wydobyć historyczne fantazmaty, którymi karmi się narodowa wspólnota. Oba przywołane filmy, na różny sposób, szukają „klucza do polskośći”¹, polskiej historii, zwracając się w stronę narodowych mitów, wśród nich tych, które związane są z dziedzictwem polskiego romantyzmu. Wydobywają obrazy głęboko tkwiące w polskiej wyobraźni narodowej, konstytuujące zmitologizowany obraz dziejów własnego kraju. W powszechnym odczuciu narodowa historia uzyskuje bowiem wymiar martyrologiczno-heroiczny. Nic więc dziwnego, że jej stałym elementem,

¹ Konwicki powie o *Lawie*, że to „studium polskośći, które byłoby samą polskośćią, kluczem do polskośći”. *W szponach romantyzmu*. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka, „Odra” 1988, nr 1, s. 26.

elementem na trwałe już wpisanym w narodowe *imaginarium* Polaków, stało się powstanie warszawskie².

O jego specyficznym statusie zdecydował nie tylko fakt, iż jest to istotne wydarzenie z narodowej przeszłości, nie tak znów odległej, zrosnięte z niezwykle ważnym w polskiej historii i kulturze doświadczeniem lat wojny i okupacji³. Ogrom klęski, niewyobrażalne wręcz rozmiary katastrofy i niezwykle tragizm – odczuwany zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym – uczyniły z powstania warszawskiego wydarzenie o niezwykle ładunku traumatyczności. Skomplikowana powojenna historia Polski, stosunek komunistycznych władz do AK i Polskiego Państwa Podziemnego, sprawiły, że powstanie warszawskie zamieniono w obszar „walki o pamięć”⁴, obiekt nienawiści rządzących i szacunku ich oponentów. Wszystko to doprowadziło do narodzin mitu, do zmitologizowania obrazu tego wydarzenia. Mimo upływu czasu powstanie warszawskie jako fakt historyczny nadal okazuje się problematyczne, wymyka się łatwym ocenom, budzi kontrowersje. Znacznie bardziej funkcjonalne i operacyjne okazuje się jako mit, co poświadcza sposób konstruowania i wykorzystywania współczesnej narracji powstańczej. Niebagatelną rolę w kształtowaniu i popularyzacji owego mitu odgrywa kino fabularne, którego zasięg, oddziaływanie są nieporównywalnie większe niż w przypadku filmów dokumentalnych. Jak stwierdził Mircea Eliade, „Kino, film zajmują miejsce zarezerwowane niegdyś dla mitu”.

Film fabularny jest jednym z najistotniejszych narzędzi popularyzowania określonych przedstawień historii. Potwierdzają to przeprowadzone na zlecenie

² W niniejszej monografii stosowany będzie zapis „powstanie warszawskie”, „powstanie” – jako właściwszy dla tekstów o charakterze naukowym, zgodny z zasadą ortograficzną mówiącą o pisowni nazw wydarzeń historycznych, oraz niewartościujący. Pisownia z użyciem wielkich liter – „Powstanie Warszawskie”, „Powstanie” – zarezerwowana powinna być dla tekstów o charakterze okolicznościowym, w których formę taką uzasadniają względy emocjonalne. Na temat pisowni nazwy tego wydarzenia historycznego małą literą, traktowanej jako podstawowa i neutralna, wolna od wartościowania, nacechowania aksjologicznego, w przeciwieństwie do zapisu wielką literą, wypowiedział się prof. Mirosław Bańko w Poradni językowej PWN [online], <<https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/dwie-wiosny;15913.html>>; <<https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Czy-tylko-pelna-nazwa-moze-wyrazac-szacunek;13500.html>>. Zob. również M. Napiórkowski, *Powstanie warszawskie, czyli ortografia pamięci*, „Znak” 2014, nr 7–8, s. 82–89 oraz M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016, s. 159–161.

³ Tezę tę potwierdzają badania socjologiczne przeprowadzone przez Muzeum II Wojny Światowej, będące „całościową próbą zdiagnozowania polskiej pamięci tej wojny”. P.T. Kwiatkowski et al., *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, wstęp P. Machcewicz, komentarz M. Kula, Gdańsk–Warszawa 2010. Zagadnienie to, widziane w perspektywie filmoznawczej, poruszają w swoich monografiach M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011 oraz P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obrazy II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.

⁴ Określenie to zapożyczam z tytułu książki *Walka o pamięć. Władze i społeczeństwo wobec Powstania Warszawskiego 1944–1989*, red. A. Panecka, Warszawa 2008.

Muzeum II Wojny Światowej badania (2009) dotyczące pamięci zbiorowej Polaków⁵. Jako najważniejsze źródła wiedzy o drugiej wojnie światowej respondenci wymienili film (61 proc.), zaraz po tradycyjnych mediach (radio, prasa, telewizja – 64,4 proc.), a przed publikacjami popularnonaukowymi (34,8 proc.)⁶. Zajął on też wysoką pozycję w ankiecie dotyczącej funkcjonowania tematyki wojennej w kulturze artystycznej, upamiętniania historii za jej pośrednictwem. Na pierwszym miejscu wśród wskazań ankietowanych znalazły się seriale telewizyjne (68,8 proc.), na drugim – filmy fabularne (53,9 proc.), a na trzecim – literatura (43,6 proc.). Najbardziej znanymi filmami wojennymi okazały się: *Katyń* Andrzeja Wajdy (31,4 proc.), *Pianista* Romana Polańskiego (14,1 proc.) i *Kanał* Wajdy (11,4 proc.). Jako seriale opowiadające o drugiej wojnie światowej wymieniano najczęściej: *Czterech pancernych i psa* (50,1 proc.), *Stawkę większą niż życie* (37,4 proc.) oraz *Czas honoru* (8,5 proc.)⁷.

Warto zauważyć, że status filmu fabularnego staje się obecnie coraz bardziej złożony, wykracza poza konwencjonalnie rozumiane ramy przekazów fikcyjnych i tryby ich odczytywania. Film dokumentalny Andrzeja Wajdy i Andrzeja Kotkowskiego *Jan Nowak Jeziorański. Kurier z Warszawy 60 lat później 1944–2004* (2004), w którym bohater opowiada o okolicznościach, w jakich podejmowana była decyzja dotycząca wybuchu powstania warszawskiego, o politycznych uwarunkowaniach uwzględniających perspektywę polską, radziecką i brytyjską, ilustrują sceny z *Kanału* Wajdy, zastępujące w tym przypadku typowe dla poetyki dokumentu filmowego materiały archiwalne, kronikalne zapisy wydarzeń historycznych, o których się opowiada. Tadeusz Konwicki w *Lawie* dla pokazania kampanii wrześniowej wykorzystuje fragmenty *Lotnej* Wajdy, zwracając uwagę na fakt, że „stały się [one – J.Cz.] półdokumentami”⁸. W Muzeum Powstania War-

⁵ Co ciekawe, publikacje naukowe znalazły się dopiero na szóstym miejscu (25,7 proc.).

⁶ Wysoką pozycję filmu jako jednego z głównych źródeł wiedzy na temat powstania warszawskiego potwierdzają także badania przeprowadzone przez OBOP. Każdorazowo ten środek przekazu znajdował się w grupie trzech najczęściej wymienianych (wyniki sondażu obejmowały jedenaście różnych możliwości). W roku 1994 respondenci pytani o źródła wiedzy na temat powstania warszawskiego wymienili kolejno: filmy 82 proc., tradycyjne media (prasa, radio i telewizja) 80 proc. oraz szkołę 71 proc. W badaniu z roku 2009 najczęstsze wskazania wyglądały następująco: szkoła 83 proc., tradycyjne media (prasa, radio, telewizja) 78 proc., filmy 74 proc. W roku 2014 na to samo pytanie respondenci udzielili po raz kolejny podobnej odpowiedzi, wskazując znów te same podstawowe źródła informacji: szkołę 81 proc., filmy 80 proc., tradycyjne media (prasa, radio, telewizja) 78 proc. *Powstanie Warszawskie w ocenie społecznej*, oprac. R. Boguszewski, lipiec 2014 komunikat badań CBOS [online], <https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K_110_14.PDF> [dostęp: 7 stycznia 2018].

⁷ A. Szpociński, *II wojna światowa w komunikacji społecznej* [w:] P.T. Kwiatkowski et al., *Między codziennością a wielką historią...*, op. cit., s. 65–66 i 78–80.

⁸ K. Bielas, J. Szczerba, *Pamiętam, że było gorąco*. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim, *Wołowiec* 2015, s. 184.

szawskiego obok scen z kronik powstańczych *Warszawa walczy!* można też było zobaczyć sceny z filmów fabularnych *Kanał* i *Kolumbowie*, w odbiorze zwiedzających muzeum funkcjonujące na tych samych zasadach – jako obrazy powstania warszawskiego, zapisane na taśmie filmowej przekazy o tym, jak ono wyglądało. Przywołane przykłady nie tylko obrazują charakterystyczne dla współczesności zacieranie granic między tym, co przynależy do kina faktów i kina fikcji. Pokazują również siłę oddziaływania fabularnych przedstawień historii.

W niniejszej monografii przedmiot analiz stanowią filmy fabularne. Wybór takiego materiału badawczego, rezygnacja z opisu utworów dokumentalnych, podyktowane były kilkoma przesłankami, opartymi na konieczności uwzględnienia odmienności relacji film–historia w obu tych rodzajach filmowych, odmienności ich poetyki, języka filmowego opowiadania, estetycznej specyfiki, wreszcie odmienności recepcji – modelu odbioru, zasięgu i sposobu oddziaływania. Mitotwórczy charakter kina manifestuje się też najczęściej właśnie poprzez filmy fabularne. Temat powstańczy i jego obecność w polskim kinie fabularnym rozumiane są w książce *Ekranowe życie mitu* szeroko. W analizach uwzględniono filmy, w których powstanie warszawskie jest głównym wątkiem, oraz takie, w których stanowi wątek poboczny lub epizodyczny, a także obrazy, w których jest ono sfunkcjonalizowanym na różne sposoby elementem (przywołane zostaje na zasadzie aluzji, cytatów i autocytatów). Materiał badawczy poszerzony został również o grupę utworów, które bezpośrednio nie przedstawiają samego wydarzenia historycznego, ich akcja toczy się już po wojnie, pośrednio jednak dotyczą kwestii z nim związanych: prezentują dalsze losy powstańców⁹, stosunek komunistycznych władz do powstania i jego uczestników, tematyzują kwestię pamięci i upamiętniania, innymi słowy – powstanie warszawskie funkcjonuje w nich jako istotny element, punkt odniesienia. W książce uwzględnione zostały również filmowe koprodukcje z udziałem strony polskiej (*Żołnierze wolności* Jurija Ozierowa, *Ognie są jeszcze żywe* Nobito Abe, *Pianista* Romana Polańskiego, *Breathe* Youssefa Ouarrak), traktowane nie tylko jako interesujące *polonica*, ale przede wszystkim jako materiał pozwalający odpowiedzieć na pytanie, na ile tego typu filmy wpisują się w dominujące w polskiej kinematografii w konkretnym momencie narracje o powstaniu, czy – a jeśli tak,

⁹ Spośród licznych filmów fabularnych, w których powstanie warszawskie przywoływane jest jako element biografii bohaterów, funkcjonuje jako doświadczenie determinujące jednostkowe wybory, motywacje, postępowanie, służy pośredniej charakterystyce postaci, wybrane zostały tylko te dostarczające najciekawszego i najobszerniejszego materiału do analizy. Warto wymienić także inne, nieuwzględnione w niniejszej pracy filmy, prezentujące powojenne losy warszawskich powstańców: *Nikt nie woła* (1960) oraz *Tarpany* (1961, premiera: 1962) Kazimierza Kutza, *Prawo i pięść* (1964) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, *Naganiacz* (1963, premiera: 1964) Ewy i Czesława Petelskich, *Koty to dranie* (1978) Henryka Bielskiego, *Róża* (2011) Wojciecha Smarzowskiego.

to w jaki sposób – przełamują polonocentryczną perspektywę w opisie owego wydarzenia historycznego.

Nie wszystkie z przywołanych w monografii utworów stały się tematem rozbudowanej filmoznawczej refleksji. Najszerzej opisane zostały filmy polskiej szkoły filmowej – *Kanał* Andrzeja Wajdy i *Eroica* Andrzeja Munka, do dziś pozostające głównym punktem odniesienia dla ekranowych przedstawień powstania warszawskiego, co potwierdza fakt, iż właśnie te tytuły przywoływane były przez krytyków i recenzentów w kontekście zrealizowanych w ostatnich latach filmów o powstaniu warszawskim. Te ostatnie, z wiadomych przyczyn, doczekały się najmniej rozbudowanej recepcji krytycznej, stąd decyzja, by szczególną uwagę poświęcić właśnie najnowszym, a przez to najmniej opisanym filmom poświęconym tematyce powstańczej, podjąć próbę zdiagnozowania pewnych zjawisk *in statu nascendi*. Z tego powodu zamykający niniejszą monografię rozdział 8 jest najobszerniejszy, wyróżnia się też nieco odmienną strukturą. Oprócz przyjętej w poprzednich częściach książki perspektywy *case study*, skupionej na opisie, analizie i interpretacji pojedynczych filmów, wprowadzone zostało dodatkowo ujęcie problemowe.

Analizując obrazy powstania warszawskiego w polskich filmach fabularnych zrealizowanych od lat 40. do dziś, uwzględnić należy specyfikę poszczególnych okresów, w których powstawały konkretne utwory. Będący przedmiotem badań materiał niejako narzuca dychotomiczny podział, z wyraźną cezurą wyznaczaną przez zmianę ustrojową, zniesienie cenzury. Trzeba jednak podkreślić, że zarówno PRL, jak i kinematografia tamtego okresu nie mogą być traktowane jako monolit, dlatego też przy opisie filmów zrealizowanych przed rokiem 1989 uwzględnione zostaną: zmieniająca się sytuacja polityczna, zmiany na obszarze kinematografii, zmiany w funkcjonowaniu tematyki powstańczej w różnych okresach PRL-u. W pracy nad niniejszą monografią szczególnie przydatne okazały się założenia uznawanego za praktykę badawczą (w polskim filmoznawstwie reprezentowane na przykład w tekstach filmoznawczych Krzysztofa Kornackiego i Piotra Zwierzchowskiego) nowego historyzmu¹⁰. Zgodnie z nimi, analizując filmowe obrazy powstania warszawskiego w polskim kinie, należy pamiętać o:

- powiązaniu między tekstami kultury a dyskursem władzy (uwzględnieniu w analizie filmów kwestii związanych z polityką, ideologią i retoryką),
- legitymizującej funkcji filmu dotyczącej polityki, historii, władzy, porządku społecznego,
- rezygnacji z kryterium arcydzielnosci filmów, odrzuceniu perspektywy aksjologicznej,

¹⁰ Zob. K. Kornacki, P. Zwierzchowski, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” nr 85, 2014, s. 28–39; P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci...*, op. cit., s. 11–16.

– konieczności odczytywania analizowanych filmów w kontekście kultury, polityki, praktyk odbiorczych danego czasu (pozwalającej na uniknięcie błędu ahistoryczności, prezentyzmu)¹¹.

Nowy historyzm kładzie nacisk na relacje między tekstami kultury a rzeczywistością historyczną, społeczną i polityczną, w której powstały i funkcjonują. Z tego powodu istotny punkt odniesienia stanowią „dyskursy władzy oraz system komunikacji związany z ideologią i retoryką”¹² oraz „związki z praktykami i wartościami społecznymi istniejącymi w danej kulturze”. Dążenie do zrekonstruowania szerokiego – nie tylko kinematograficznego, ale również polityczno-socjalnego i ogólnokulturowego – kontekstu sprawia, że w podjętych badaniach przydatna okazuje się również antropologiczna kategoria mitu. Mit pozostaje bowiem w ścisłym związku z systemem społeczno-kulturowym i społeczno-politycznym, jest sferą, która je łączy¹³. Kolejną z wykorzystywanych metod badawczych będzie filmoznawstwo empiryczne, oparte na badaniu poetyki filmów, na szczegółowej analizie konkretnych aspektów budowy dzieła filmowego.

Przy opisie poszczególnych filmów brane będą pod uwagę:

1. Wersja projektowa odtwarzana na podstawie scenariuszy i scenopisów, a także protokołów z posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy (pozwalająca uchwycić różnice między projektem a jego ostateczną, ekranową wersją), jako istotny kontekst przywoływane będą też utwory literackie będące podstawą scenariuszy filmowych (umożliwiający opis zastosowanych strategii adaptacyjnych, wskazanie treści, które zostały zmienione, dodane, pominięte).

2. Wersja ekranowa, czyli zrealizowany film (przede wszystkim będą to polskie filmy fabularne podejmujące tematykę powstańczą, ze szczególnym uwzględnieniem obrazów mających kilka wersji, przemontowanych pod naciskiem cenzury, a także filmy fabularne zrealizowane w koprodukcji, pozwalające pokazać, na ile powielają one obowiązujące w danym okresie w polskiej kinematografii schematy przedstawiania powstania warszawskiego).

3. Recepcja – jej pierwszy, specyficzny etap, za jaki została uznana kolaudacja, decydująca o dalszych losach filmu, jego kształcie ostatecznym, wymuszonym nierzadko przez czynniki polityczne (w monografii wykorzystane zostały informacje pochodzące z analizy materiałów archiwalnych – protokołów z posiedzeń komisji kolaudacyjnych, zapisów cenzorskich, umożliwiające prześledzenie kierunku wprowadzanych do filmów zmian, treści cenzurowanych), oraz

¹¹ P. Zwierchowski, *Kino nowej pamięci...*, op. cit., s. 11–16.

¹² Ibidem, s. 11.

¹³ M. Golka, *Mit jako zwornik kultury i polityki* [w:] *Mity. Historia i struktura mistyfikacji*, red. Z. Drozdowicz, Poznań 1997, s. 17.

recepja krytyczna (odtworzana na podstawie recenzji prasowych pozwalających prześledzić odbiór opisywanych filmów, wyznaczane w danym okresie kierunki odczytań, niekonieczne tożsame z interpretacjami dokonywanymi po latach) i – na tyle, na ile pozwalały na to dostępne dane – recepcja właściwa, pokazująca reakcje i oceny widzów.

Analiza poświęconych tematyce powstańczej filmów fabularnych potwierdza tezę formułowaną już niejednokrotnie w kontekście różnego typu utworów historycznych. Zwykle więcej niż o samym wydarzeniu historycznym, do którego się odwołują, mówią one o czasie, w którym powstały. Na sposoby funkcjonowania tematyki powstańczej w kinematografii polskiej w okresie PRL-u niewątpliwie wpływały kwestie związane z legitymizacją władzy za pomocą historii, komunistyczną propagandą, zmieniającym się stosunkiem ówczesnych władz do Armii Krajowej, którego pochodną był stosunek do powstania. W późniejszym okresie istotną rolę odegrały: zmiana ustrojowa, zniesienie cenzury, a obecnie – polityka historyczna, zaanektowanie tematyki powstańczej przez kulturę popularną. Stwierdzenie, że filmowy obraz tego wydarzenia warunkowany jest przez moment realizacji filmu, aktualną politykę historyczną i kulturalną, stanowi jednak tylko częściową prawdę. Wpływ na filmowe obrazy powstania wywierają też niewątpliwie inne czynniki: osobowość twórcza ich autorów, talent, indywidualny styl.

W niniejszej monografii punktem odniesienia dla kolejnych filmów o powstaniu warszawskim będzie nie tyle sam fakt historyczny, ile kompleks zjawisk, czynników o charakterze politycznym, społecznym i kulturowym związanych z funkcjonowaniem tematyki powstańczej w danych okresach politycznych, ich wzajemne oddziaływanie wpływające na ukształtowanie się mitu powstania warszawskiego, jego funkcjonowanie, przekształcenia. W społecznej świadomości powstanie warszawskie funkcjonuje przede wszystkim jako mit historyczny – zespół określonych symboli, sensów i znaczeń przypisywanych temu wydarzeniu. Książka o filmowych obrazach powstania warszawskiego jest więc książką o ekranowym życiu mitu. Kino o tematyce powstańczej z jednej strony sytuuje się wobec mitu powstania warszawskiego, stworzonego przez zbiorową wyobraźnię i utrwalanego w społecznej świadomości kolejnych pokoleń Polaków, mitu w określony, zmienny historycznie, sposób podlegającego presji, modyfikacjom na skutek zewnętrznych uwarunkowań politycznych i kulturalnych. Z drugiej strony, ze względu na mitotwórczy charakter filmu jako medium, kino samo w jakimś stopniu kreuje ów mit, tworzy wyobrażenie faktu historycznego, często symbolizując i metaforyzując jego przedstawienia. Rozważania na temat filmowych obrazów powstania warszawskiego, widziane w ujęciu diachronicznym, wiążą się też z kwestiami dotyczącymi walki o mit i walki z mitem.