

---

**FILMOWE  
FALE  
HISTORII**

## Filmowe fale historii

---

### Redakcja

Anna Kołodziejczak

Dorota Gołębiowska

Ewa Kanownik

Maciej Dowgiel

### Projekt graficzny

Monika Pyziak

Copyright © Stowarzyszenie Edukacyjno-Kulturalne „Venae Artis”  
Łódź 2016

Stowarzyszenie Edukacyjno-Kulturalne „Venae Artis”  
i Centralny Gabinet Edukacji Filmowej,  
Pałac Młodzieży im. J. Tuwima w Łodzi  
al. S. Wyszyńskiego 86, 94-050 Łódź  
e-mail: [gabinetfilmowy@op.pl](mailto:gabinetfilmowy@op.pl), [venaeartis@op.pl](mailto:venaeartis@op.pl)

ISBN 978-83-928184-2-7

**Publikacja powstała w ramach projektu „Filmowe fale historii”, dofinansowanego ze środków Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach programu „Patriotyzm Jutra”**



\* Wszystkie rozszerzenia adresów www podanych w niniejszej publikacji można znaleźć wraz z tekstami na portalu [EdukacjaFilmowa.pl](http://EdukacjaFilmowa.pl)

\*\* Wszystkie dostępności do www sprawdzono dnia 15.08.2016 r.

## **Spis treści**

**5      Od redakcji**

**7      Film i historia**

Krzysztof Kornacki

***Kamienie na szaniec* Roberta Glińskiego (2014)**

**26      Tło historyczne: Warszawa z *Kamieni na szaniec***

Paweł Kosiński

**33      Analiza filmu: Dekonstrukcja mitu**

Jadwiga Mostowska

**39      Scenariusz zajęć: Postawy społeczne Polaków podczas okupacji niemieckiej w czasie II wojny światowej**

Arkadiusz Walczak

***A potem nazwali go bandytą* Grzegorza Królikiewicza (2002)**

**48      Tło historyczne: Józef Kuraś — umarły, niepogrzebany...**

Paweł Kosiński

**57      Analiza filmu: Rozdwojona pamięć, rozdwojony mit**

Dominik Wierski

**66      Scenariusz zajęć: Józef Kuraś „Ogień” — żołnierz wyklęty czy „przeklęty”?**

Robert Przybysz

***Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego (1982/1989)**

**72      Tło historyczne: Czarna epoka stalinizmu**

Patryk Pleskot

**76      Analiza filmu: „Zgadnij kotku, co mam w środku...”  
— wolna dusza w zniewolonych czasach stalinizmu**

Maciej Dowgiel

**82      Scenariusz zajęć: Film *Przesłuchanie* w reżyserii Ryszarda Bugajskiego  
— fragment historii Polski lat 50. XX wieku**

Miłosz Hrycek

## **Poznań '56 Filipa Bajona (1996)**

- 88 Tło historyczne: Poznań '56: „wypadki”, rewolta czy powstanie?**  
Patryk Pleskot
- 96 Analiza filmu: Poznań '56, historia bez epilogu**  
Bronisława Stolarska
- 105 Scenariusz zajęć: Antyrocznicowe, antykombatanckie, antymartyrologiczne, antypolityczne i antyrozrachunkowe spojrzenie Filipa Bajona na poznański Czerwiec 1956 roku**  
Arkadiusz Walczak

## **Fotograf Waldemara Krzystka (2014)**

- 112 Tło historyczne: „Mała Moskwa” w Legnicy**  
Patryk Pleskot
- 117 Analiza filmu: Ucieczka kozła ofiarnego**  
Anna Kołodziejczak
- 125 Scenariusz zajęć: „Mój dom murem podzielony” — sojusznik, sublokator czy okupant?, czyli o obecności wojsk Armii Radzieckiej na terytorium Polski w latach 1945–1992 na przykładzie obrazu Legnicy w filmie Waldemara Krzystka *Fotograf***  
Hanna Kaźmierczak

## **Krótki dzień pracy Krzysztofa Kieślowskiego (1981/1996)**

- 136 Tło historyczne: Dzień z życia aparatczyka**  
Patryk Pleskot
- 141 Analiza filmu: Z punktu widzenia sekretarza KW**  
Robert Birkholc
- 147 Scenariusz zajęć: Siła strajku w Polsce Gierkowskiej na przykładzie filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Krótki dzień pracy***  
Rafał Kaźmierczak

## **Solidarność, Solidarność... (2005)**

- 154 Tło historyczne: Fenomen „Solidarności”**  
Patryk Pleskot
- 159 Analiza filmu: Krajobraz po roku 1980**  
Paweł Biliński
- 166 Scenariusz zajęć: Siła symboli — historyczne i społeczne konteksty symboli Sierpnia '80**  
Arkadiusz Walczak
- 173 O autorach**

---

## Od redakcji

Polecamy Państwu lekturę publikacji zatytułowanej *Filmowe fale historii*, która dzięki wykorzystaniu wartościowych dzieł filmowych ma szansę stać się swoistym przewodnikiem edukacyjnym po wybranych wydarzeniach z wojennej i powojennej historii Polski. Film został tutaj potraktowany jako pretekst, materiał pogładowy, na podstawie którego łatwiej będzie rozmawiać z uczniami na temat historii naszego kraju, ale także jako autonomiczny tekst kultury. Tomik *Filmowe fale historii* będzie przydatny przede wszystkim na lekcjach historii, historii i społeczeństwa oraz wiedzy o społeczeństwie w szkołach ponadgimnazjalnych, jak również na lekcjach języka polskiego w gimnazjum i w toku studiów humanistycznych. Kierujemy go także do nauczycieli wiedzy o kulturze i wychowawców.

W wydawnictwie *Filmowe fale historii* znalazły się materiały edukacyjne usystematyzowane w postaci siedmiu pakietów i poświęcone następującym tytułom: *Kamienie na szaniec* (2014) w reż. Roberta Glińskiego, *A potem nazwali go bandytą* (2002) w reż. Grzegorza Królikiewicza, *Przesłuchanie* (1982) w reż. Ryszarda Bugajskiego, *Poznań 56* (1996) w reż. Filipa Bajona, *Fotograf* (2014) w reż. Waldemara Krzystka, *Krótki dzień pracy* (1981) w reż. Krzysztofa Kieślowskiego oraz nowelowemu filmowi *Solidarność, Solidarność...* (2005). W niniejszej publikacji zostały one ułożone w kolejności chronologicznej wydarzeń, których dotyczą dzieła, nie zaś zgodnie z kolejnością ich powstawania. Wybór filmów, także ze względu na ograniczenia organizacyjno-finansowe, nie był prosty. Realizatorzy projektu kierowali się przede wszystkim możliwościami percepcyjnymi młodego widza, przydatnością konkretnych tytułów podczas zajęć szkolnych i pozalekcyjnych, zgodnością tematyki filmów z podstawą programową kształcenia ogólnego oraz, *last but not least*, wartością artystyczną filmów.

Tło historyczne filmowych wydarzeń przybliżają na kartach *Filmowych fal...* historycy z Instytutu Pamięi Narodowej w Warszawie, znakomici specjaliści — profesor Patryk Pleskot i doktor Paweł Kosiński. Autorami analiz filmowych są filmoznawcy z różnych ośrodków w kraju, specjalizujący się w przybliżaniu kwestii

filmowych środowisku edukacyjnemu. Scenariusze konkretnych zajęć lekcyjnych przygotowali doświadczeni nauczyciele i pasjonaci historii. Szerokim wstępem, dającym pogląd na złożoną problematykę związków KINA i HISTORII, opatrzył publikację profesor Krzysztof Kornacki. Dzięki temu wydawnictwo stanowi unikalne i wielostronne spojrzenie i na historię, i na sztukę filmową tę historię ukazującą.

Publikacja *Filmowe fale historii* powstała w ramach szerszego projektu Stowarzyszenia Edukacyjno-Kulturalnego „Venae Artis” pod tym samym tytułem, dofinansowanego ze środków Muzeum Historii Polski w Warszawie, z programu „Patriotyzm Jutra”.

Życząc Państwu inspirującej lektury, zapraszamy także na portal EdukacjaFilmowa.pl (zakładka Filmowa mapa Polski), gdzie znajdują się dodatkowe materiały filmowo-historyczne opracowane przez młodzież z Warszawy, Łodzi, Radomia, Gdańska i Poznania pod kierunkiem swoich nauczycieli, w formie audiowizualnych przewodników historyczno-filmowych po tych właśnie miastach.

Z ukłonami dla Czytelników i pokorą wobec fal historii —

*Redakcja*

---

## Film i historia

Krzysztof Kornacki

Związki filmu i historii to temat tak obszerny, że w krótkim szkicu można co najwyżej zarysować mapę tej relacji. Warto dla porządku przypomnieć pewne oczywistości. Z jednej strony, pod słowem „historia” kryją się dzieje, przeszłość, wszystko to, co się zdarzyło, z drugiej — relacje o przeszłości, w tym relacje naukowe. Warto to podkreślić — przeszłość to wszystko, co się zdarzyło; przeszłością nie jest więc to, co zostało zmyślane na jej temat. Tymczasem kino, jako działalność artystyczna, ma ku temu skłonność. Trudno więc nazwać film historycznym — nawet przyjmując najszerszą definicję — jeśli nie odnosi się on, przynajmniej w minimalnym stopniu, do faktów. A jak rozpoznać, co jest przeszłością (co naprawdę się wydarzyło)? Pomocą jest drugie rozumienie historii, jako relacji o przeszłości — by pozostać w obrębie historii, twórca musi w ten lub inny sposób odnieść się do wiedzy na temat przeszłości, czasem wydobytej z czyjejś pamięci (może być to także pamięć samego twórcy), ale dużo częściej — sięgając do ustaleń historii jako nauki. Dodajmy jeszcze dla porządku, że filmy, których nie można nazwać historycznymi (bo wymyśliły „przeszość”) — więc są jedynie „filmami z akcją cofniętą w czasie” — mogą także być przedmiotem zainteresowania filmoznawców czy historyków. Bowiem nawet fałszywe wizje potrafią kształtować (zniekształcać) świadomość historyczną odbiorców.

### **Film historyczny: pomiędzy historiografią a historią wizualną**

Jeśli wiedza o przeszłości, zdobywana przez twórców w akcie tworzenia filmu, pochodzi z nauki historycznej, to warto na początek zauważyć, jak zmieniały się relacje pomiędzy filmem a historią jako nauką, a w konsekwencji — filmowcami i historykami. Przez większość swoich dziejów (właściwie do dziś) film odnoszący się do przeszłości oceniany był przez odwołanie do historiografii. Od pewnego czasu, po metodologicznym przełomie postmodernistycznym w naukach humanistycznych, umieszcza się go także w kręgu tzw. historii wizualnej. Zaczniemy od tego pierwszego kontekstu.

Historiografia to inaczej dziejopisarstwo, a więc ta forma zdobywania wiedzy historycznej i prezentowania jej efektów, która opiera się na języku werbalnym

i jego zasadach. Przez wiele dziesiątków lat historiografia miała bardzo wysoki status naukowy (niemal jak nauki empiryczne), używała kategorii „prawdy historycznej” na określenie efektu jej badań. Kino oceniane przez zawodowych historyków z tej perspektywy — jako medium lokujące się w kręgu działań artystycznych czy rozrywkowych, zawsze w ten lub inny sposób fikcjonalnych — nosiło piętno niskiego pochodzenia. Dla wielu historyków film historyczny był odpowiednikiem powieści historycznej, a więc przekazu „nieczystego”, dymorficznego (ocenianego jednocześnie od strony naukowej i artystycznej).

To hierarchiczne ujęcie relacji da się odnaleźć w większości dotychczasowych definicji filmu historycznego. Samo definiowanie tego gatunku (gatunku?) jest zajęciem trudnym (brak tu miejsca na skomplikowane dywagacje myślowe); przywołam więc jedną z istniejących już definicji, symptomatyczną dla wspomnianej relacji filmu do historiografii. Filmoznawca Zygmunt Machwitz uważał, iż film historyczny to „nazwa zbiorcza, obejmująca różne struktury genologiczne, których temat odnosi się do przeszłości, wsparty jest wiedzą historyczną, która w połączeniu z fikcją daje uogólniony obraz przeszłości, pozostający w możliwościach percepcyjnych widza wyposażonego w określoną świadomość historyczną”<sup>1</sup>. Jak widać to szeroka definicja, bardziej nawet *umbrella term* (w jej ramach znalazłoby się więc miejsce także dla filmów, których akcja dzieje się współcześnie, ale dotyczą przeszłości — jak np. *Sushi* czy *I wie pan co?* z zestawu *Solidarność, Solidarność...* czy takie jak *Pokłosie* i *Kret*), z ważnym zastrzeżeniem dotyczącym odwołania do „wiedzy historycznej” — tożsamej tu z historiografią.

W relacji kino–historiografia przez lata uwypuklano słabość sztuki filmowej, jako wiarygodnego przekazu o przeszłości. Kino — zwłaszcza to najpopularniejsze, fabularne — traktowano jako niezdolne do podjęcia krytycznego dyskursu historycznego. Podkreślano jego odmienność ontyczną w relacji do nauk o przeszłości. Po pierwsze więc, wskazywano na różnicę języka, w którym tworzono przekaz o historii: język ruchomych obrazów uniemożliwiać miałby tworzenie abstrakcyjnego wywodu, tak ważnego dla nauki historycznej (jak pamiętamy, choćby z eksperymentów Eisensteina, w kinie niełatwo o uniwersalne pojęcia); ograniczeniem miał być także zbyt krótki metraż, a w konsekwencji — mała pojemność informacyjna filmu (przynajmniej jeśli chodzi o fakty i wydarzenia); ponadto w kinie brak było aparatu krytycznego (przypisy, bibliografia itp.) bardzo ważnego dla historiografii. Dodajmy od razu, że były to obiekcje płynące z praktyki kina, a nie jego istoty — film

---

<sup>1</sup> Z. Machwitz, *Fabularny film historyczny — problemy gatunku*, „Folia Filmologica. Zeszyty Naukowe” 1983, z. 1, s. 125.



może bowiem (nie tylko dokumentalny) wykorzystywać rozbudowany komentarz słowny i może trwać — np. jak serial — bardzo długo. Podkreślano, po drugie, iż kino lokuje się w innym kręgu przekazów kulturowych — nie nauki, ale sztuki i jest uwikłane w opowiadanie fikcyjnych historii, w tym także w upraszczające przekaz schematy kultury popularnej. (Oczywiście, trochę inaczej wygląda to w przypadku kina dokumentalnego, ale i to tradycyjni historycy traktowali/traktują najczęściej jedynie jako popularyzatora, upraszczającego wiedzę akademicką). Zarzutów historyków wobec kina było więcej, ale te powyżej niech będą przykładem niechęci historiografów<sup>2</sup>.

Zmiana w podejściu do kina, jako medium tworzenia obrazu przeszłości — jego dowartościowanie — przyszła wraz z pojawieniem się nowej humanistyki. Z jednej strony, zakwestionowano obiektywizm historiografii, wskazano, że przeszłości się nie rekonstruuje, ale konstruuje w językowej narracji (specyficzny teksto-świat), z dużą dozą zabiegów kreacyjnych<sup>3</sup>. W związku z tym, efektem pisarstwa historycznego jest tylko jeden z historycznych światów możliwych. Innym, równorzędnym sposobem konstruowania wizji przeszłości może być jej filmowa reprezentacja. Ekranowe przedstawienie — nawet z punktu widzenia tradycyjnej historiografii, co podkreślali historycy wizualni — ma swoje pluse. Dla przykładu, kino pokazuje niejednokrotnie prawdziwą topografię wydarzeń historycznych, a przynajmniej stara się ją drobiazgowo (re)konstruować; kino potrafi zaprezentować/unaocznnić (bez pośrednictwa języka werbalnego) wydarzenia w przebiegu czasowym (jak się coś działo), słowem — potrafi zbliżyć się do ludzkiego doświadczenia. Audiowizualne przekazy na temat przeszłości (w tym filmowe) — w tej najnowszej optyce metodologicznej — są alternatywnym, a nie gorszym sposobem na kształtowanie wyobrażeń o dziejach. W związku z metodologicznymi zmianami zaczęto używać określeń odróżniających — np. historiografię od historiofotii<sup>4</sup>, czy historiografię od historii wizualnej. Ta ostatnia, stosunkowo nowa dyscyplina badawcza ma uwzględniać audiowizualną specyfikę medium, podkreślając kardynalną różnicę w tworzeniu historycznego teksto-świata od obrazo-świata<sup>5</sup>. Wszystkie te zmiany wpisały się w metodologiczną ewolucję nauk historycznych, w których doszło do konfrontacji historii klasycznej (historiografii),

<sup>2</sup> Zob. R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej* [w:] *Film i historia. Antologia*, pod red. I. Kurz, Warszawa 2008, ss. 93–116.

<sup>3</sup> Kluczowe były tu prace Haydena White'a – H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. zbiorowe, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000. Zob. także Jerzy Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1998, ss. 58–122.

<sup>4</sup> H. White, *Historiografia i historiofotia* [w:] *Film i historia*, op. cit., ss. 117–130.

<sup>5</sup> P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium historii wizualnej*, Lublin 2016, ss. 10–34; D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012.

z historiami niekonwencjonalnymi (w tym historią wizualną), pozytywnie wartościującymi subiektywne nastawienie do przeszłości (pamięć, emocje, empatię historyka), nieufnie odnoszącymi się do kategorii prawdy historycznej itp.<sup>6</sup>

Jak widać, to ostatnie podejście do rozumienia badania obrazu przeszłości w kinie mogłoby patronować sztuce filmowej. (Przy pomocy tej metodologii dobrze można tłumaczyć subiektywne założenia i pozorną chaotyczność fabuły filmu *Poznań 56*, zaproponowanego i analizowanego w tej książce; to także użyteczna optyka analizy do filmu *A potem nazwali go bandytą*, o czym jeszcze wspomnę). Relacja kina i nauk historycznych jest jednak bardziej skomplikowana — i to, bynajmniej, nie tylko z powodu konserwatyizmu historyków (niechętnych do dzielenia się z kinem przywilejem prezentowania przeszłości na równorzędnych zasadach), ale ze względu na tradycjonalizm samych twórców filmowych. Wciąż daleko na gruncie sztuki filmowej do zmiany paradygmatu, sposobu myślenia o relacji kino–historia. W zdecydowanej większości twórcy filmowi — choć mogliby — generalnie nie usprawiedliwiają swoich ekranowych historii w kluczu ponowoczesnej metodologii i historii wizualnej. Warto zresztą pamiętać, że, siłą rzeczy, większość filmów historycznych (w tym te, które znalazły się w niniejszym zestawie) realizowana była w innym okresie świadomości historycznej, dominacji historiografii, większego zaufania do jej obiektywizmu i takich kategorii, jak „prawda historyczna”, której zresztą wciąż używa się w publicznym obiegu. Nadal dodawanie fikcyjnych scen do znanych wydarzeń wzbudza opory krytyków, historyków tak, iż twórca musi się z nich tłumaczyć (jak w przypadku filmu *Kamienie na szaniec*). Rzecz symptomatyczna, twórcy i krytycy w takich sytuacjach nie mówią o odmiennym (ale równie uprawnionym) sposobie reprezentacji przeszłości, ale używają argumentu *licentia poetica* (wolności twórczej). Tym samym — chcąc usprawiedliwić fikcjonalizację — wchodzą na obszar sztuki, dając wyraz dymorficzności charakteru przekazu, lokującego się jednocześnie w kręgu nauki historycznej, jak i estetyki (sprytnie zwykle operując raz jedną, raz drugą argumentacją). Wciąż, realizując film historyczny, twórcy nie mówią, że lekceważą historiografię; wręcz przeciwnie, zatrudniają konsultantów historycznych z tego kręgu (aby tyleż udzielali rad, co akademickiego alibi dla opowiadanej historii), mówią o prawdzie historycznej, dbają o materialną rekonstrukcję obyczaju i kultury materialnej przeszłości itp.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.

<sup>7</sup> Symptomatyczny jest przypadek Andrzeja Wajdy opisany w książce Piotra Witka. Autor traktuje Wajdę jako historyka (wg założeń historii wizualnej), ale sam Wajda, w szeregu wypowiedzi, negował taki status. P. Witek, op. cit., ss. 27–28.

## Film dokumentalny a historia

Realizując film o przeszłości, autor<sup>8</sup> wybiera konwencję estetyczną, w jakiej chce stworzyć wizję przeszłości, wybiera rodzaj i gatunek — dokument czy film fikcyjny (fabularny film aktorski, fabularny film animowany, film eksperymentalny, może teledysk, jak ten Ryszarda Bugajskiego z filmu nowelowego *Solidarność, Solidarność...*). Przez wiele lat — ale myślę, że także dziś — uznawano dokument za bliżej związany z historiografią. Uzasadnione to było/jest dwoma czynnikami: historyczno-filmowymi i ontycznymi (specyfiką rodzaju).

Przez dziesięciolecia przylgnęła do dokumentu — nie bez racji — opinia rodzaju użytecznego, będącego dostarczycielem informacji o świecie, medium obiektywnego, wiarygodnego, prezentującego autentyczną, niepodrobioną rzeczywistość. Specyfika medium (fotografia, jako odlew rzeczywistości, jak pisał André Bazin) gwarantować miała filmom dokumentalnym status doskonałego źródła historycznego — był tego świadom już pod koniec XIX wieku Bolesław Matuszewski<sup>9</sup>. Ale wbrew jego nadziejom to „obiektywne medium” nie stało się wówczas dokumentem historii, filmów nie umieszczano w Składnicy Kinematografii Historycznej (wg określenia Matuszewskiego); przez wiele dziesięcioleci kino traktowane było bardzo prezentystycznie, jako przekaz o współczesności. Od początku kina dokumentalnego powstawały wprawdzie filmy historyczne, ale stanowiły mniejszość; najczęściej były to zresztą filmy montażowe (słynęła z nich Rosja Sowiecka)<sup>10</sup>. Model dokumentalizmu perswazyjnego (retorycznego), tak popularny w latach 30. i 40. XX wieku, służył propagandzie, z zasady nastawionej na współczesność (co nie znaczy, że w filmach dokumentalnych np. III Rzeszy nie pojawiały się fragmenty historyczne — zwykle jednak po to, by legitymować współczesne porządki). Na przełomie lat 50. i 60. przyszedł czas na *direct cinema*, dokumentalizm obserwacyjny (który z samej swej istoty najlepiej spełniał się w opisie tego co „tu i teraz”) oraz socjologicznie nastawione na współczesność kino *cinéma vérité*.

Właśnie ten ostatni nurt mocno otworzył kino dokumentalne na wypowiedzi bohaterów, ich ustne relacje, w tym te o przeszłości. Rozmowy stały się jednym z głównych materiałów kina dokumentalnego, tworząc specyficzny gatunek dokumentu, tzw. gadające głowy. „Gadające głowy” zwykle dzielą się swoim doświadczeniem, wspominają, mówią o tym, co minęło — a więc o przeszłości. Ta formuła stała się, siłą rzeczy — w dużym stopniu na skutek wspomnianych przemian estetycznych — atrakcyjna dla dokumentalistów. Dla zilustrowania wypowiedzi o przeszłości

<sup>8</sup> Słowa „autor” używam potocznie, świadom uwikłania produkcji filmu w kolektywną pracę.

<sup>9</sup> B. Matuszewski, *Nowe źródło Historii* [w:] *Film i historia*, op. cit., ss. 19–26.

<sup>10</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 248.

należało szukać materiałów wizualnych (dawnych zdjęć, dokumentów, rękopisów itp.) w archiwach państwowych, telewizyjnych, wytwórni filmowych, rodzinnych.<sup>11</sup> Tym sposobem ukształtował się klasyczny historyczny film dokumentalny, tzw. głównego nurtu (wg określenia Piotra Witka<sup>12</sup>), na który składa się dominacja wyjaśniającego, werbalnego dyskursu ujętego w logiczny, przyczynowo-skutkowy wywód (czy to w formie komentarza spoza kadru, czy to w formie zmontowanych wypowiedzi świadków i ekspertów, często zaś w formie mieszanej), podpartego materiałami archiwalnymi.

Warto zauważyć strukturalne podobieństwo tej formuły do narracji historiograficznej. W piśmiennictwie historycznym jest to przede wszystkim słowny (językowy) wywód z obrazem traktowanym służebnie — jako ilustracja i uwiarygodnienie wypowiadanych opinii na temat przeszłości, jednocześnie pokazujący źródła prezentowanej wiedzy (świadkowie, eksperci), co tworzy pewną analogię do aparatu krytycznego historiografii (podpisówki informujące o statusie rozmówcy przypominają przypisy). W dokumencie łatwiej realizatorowi wejść nawet w buty historyka, zwłaszcza wobec mało znanych lub zapomnianych faktów czy zjawisk. Reżyser, podobnie jak historyk, musi szukać w takiej sytuacji źródeł i wyluskiwać z nich informacje dla stworzenia narracji. Tak było ze słynnym dokumentem Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk* (1991) o samospaleniu Ryszarda Siwca. Autor był zmuszony do bardzo drobiazgowej kwerendy, której nikt przed nim nie dokonał. Śmiało można powiedzieć, że stał się historykiem, pozostając jednocześnie dokumentalistą. Ten przypadek pokazuje, że film dokumentalny może być nie tylko wiarygodnym, ale też odkrywczym medium dla badań historycznych i prezentacji ich efektów; i to nie tylko z punktu widzenia historii wizualnej, ale także tradycyjnej historiografii. Niemniej — mimo standardowych zabiegów dokumentacyjnych dokonywanych przez realizatorów — zwykle dokumentalny film historyczny jedynie popularyzuje wiedzę zdobytą przez zawodowych historyków (wciągając ich zresztą do filmu jako ekspertów).

Z drugiej strony, formuła „gadających głów” („wiarygodnych świadków” czy specjalistów w danej dziedzinie, z archiwalnym alibi w tle) podatna jest na silne autorskie modelowanie (czasem nawet manipulację) wypowiedzi świadków czy naukowców. Łatwo bowiem autorowi/narratorowi ukryć się za skrótowymi (często wyrwanymi z kontekstu) wypowiedziami i przeforsować własną (czasem niezgodną nawet z intencjami rozmówców) koncepcję ideową.<sup>13</sup> Dziś teoretycy dokumentu mają świadomość uwikłania kina dokumentalnego w subiektywizm autora;

---

<sup>11</sup> Ibidem, ss. 246–252.

<sup>12</sup> P. Witka, op. cit., ss. 71–74.

<sup>13</sup> M. Przyłipiak, op. cit., s. 247.

a sami twórcy coraz częściej eksponują swój warsztat realizatorski, używając partii autorefleksyjnych czy poetyckich, burząc czystość przekazu („twardej wiedzy”), jaką proponował film dokumentalny<sup>14</sup>. Ponadto kino dokumentalne mocno odpowiada na zmiany dokonujące się w obrębie refleksji historycznej — coraz częściej wizje przeszłości skonstruowane są ze wspomnień, bez historycznego komentarza (kiedyś pamięć traktowana była jako przeciwieństwo nauki historycznej, a dziś często jako równorzędny, a nawet — jak w kinie dokumentalnym — uprzywilejowany przekaz). W zaproponowanym przez autorów projektu „Filmowe fale historii” zestawie, taki charakter ma dokument Grzegorza Królikiewicza *A potem nazwali go bandytą* (2002), konfrontujący dwa odmienne modele zapamiętania działalności Józefa Kurasia, żołnierza wyklętego. Dodatkowo wiele w tym filmie zabiegów kreacyjnych (w obrazie, opracowaniu muzycznym) — zgodnie ze zmianami w obrębie samego dokumentu i postulatami historii wizualnej. W jednym z kolejnych dokumentów Królikiewicza, *Micie o „Szarym”* (2012), podkreślony został — w autorefleksywnym komentarzu reżysera umieszczonym w prologu filmu — problem pamięci, jako materiału filmu historycznego — wraz z jego uproszczeniami, subiektywnymi deformacjami.

We współczesnym dokumencie obie tendencje — autotematyczna i memoryzacyjna — łączą się z kolei coraz częściej z tendencją autobiograficzną: twórca filmu wspomina o przeszłości jakiegoś (często głośnego) wydarzenia przez pryzmat własnych doświadczeń (takie autobiograficzne narracje obecne są w dokumentach zawartych w filmie *Solidarność, Solidarność...*, np. w noweli *Czołgi* Zanusiego i *Człowiek z nadziei* Wajdy). To „przepuszczenie” wielkiej historii przez wrażliwość i empatię filmowca (w tym wypadku także w funkcji historyka) jest charakterystyczne zarówno dla współczesnej, potocznej refleksji o przeszłości (gdzie coraz częściej ważna jest nie Historia, ale indywidualne ludzkie losy), jak i zmian w nauce historii (subiektywizm, szczerłość i empatia historyka uznawane są za coś pozytywnego).

### **Film fabularny. Wpływ estetycznych modeli kina na wizję przeszłości**

Obecność przeszłości w filmie fabularnym to zagadnienie niezwykle złożone, trudne do opisanego w krótkim szkicu. Wynika to z wielkiej różnorodności estetycznej kina fabularnego, a wybór takiej, a nie innej konwencji ma wpływ na opracowanie tematu historycznego<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> O różnych typach dokumentalizmu pisał Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, pod red. D. Rode i M. Pieńkowskiego, Łódź 2013, ss. 13–43.

<sup>15</sup> Już samo zresztą pojęcie filmu fabularnego nie należy w tym kontekście do najbardziej operatywnych. Dla podkreślenia różnic w opracowaniu tematu historycznego właściwsze byłoby użycie kategorii „filmu fikcjonalnego”, zbliżonej, ale nie tożsamej z „filmem fabularnym”. Przekaz historyczny można bowiem wyrażać także w innych rodzajach fikcjonalnych (filmie eksperymentalnym lub teledysku). Także film animowany, choć najczęściej fabularny, definiowany jest zwykle przez pryzmat użytej techniki (która siłą rzeczy, „przerysowując świat”, także go, na swój sposób, fikcjonalizuje).

Film fabularny — to film posiadający fabułę, a więc „zbiór wydarzeń połączonych wspólnymi postaciami, zorganizowanych w ciągi przyczyn i skutków, dotyczących pewnej wspólnej sprawy, pozostających ze sobą w ściśle określonych stosunkach czasowych”<sup>16</sup>. Trudno nie dostrzec pewnej analogii pomiędzy tak zdefiniowaną treścią filmu fabularnego a narracją historyczną. W historii także opisuje się wydarzenia ujęte w ciąg kauzalny, ale tylko w tych rodzajach pisarstwa historycznego, które nastawione są na prezentację historii jako ciągu wydarzeń i działań postaci. Inne formy historycznych rozpraw (problemowe, pisane przez pryzmat jakiejś nadrzędnej kategorii badawczej, pełne statystyki, tabel, liczb i uogólniających wniosków) z trudem poddają się adaptacji. Może dlatego wielu historyków uważa, że filmowi najbliższy jest do tej formy pisarstwa historycznego, jaką jest biografia — poprzez wspólnotę bohatera i dziejących się wokół niego lub przez niego generowanych wydarzeń. Rzeczywiście, silna personalizacja filmu fabularnego (zwykle jeden lub kilku bohaterów, może być także fikcyjnych, jak np. Kmicic) przypomina opowieść biograficzną. Stąd też popularność gatunku kina historycznego, jakim jest *biopic* (film biograficzny).

Niektórzy historycy uważają ponadto, nie bez racji, że filmowi fabularnemu najbliższy jest do tej praktyki uprawiania historii, którą nazywają mikrohistorią. „Mikrohistoria jest historią bliską człowiekowi i jego zachowaniom, pokazuje go w codziennym działaniu, a przy tym zacierza różnice między zdarzeniami dotąd uważanymi za »ważne« a pozostałymi, osobami »historycznymi« [w znaczeniu: zasługującymi na opis], a »niehistorycznymi«”<sup>17</sup>. Jak widać, w mikrohistorii — tak jak w wielu historycznych filmach fabularnych — codzienność przenika się z odświeżnością kluczowych wydarzeń z przeszłości, postaci ważne uwikłane są w relacje z tzw. szarymi ludźmi.

Istnieje kilka historycznie ważnych modeli kina — klasyczny, modernistyczny, materialistyczno-historyczny, postmodernistyczny, *slow cinema*, których sama poetyka wpływa na ekranową wizję historii (niezależnie od wydarzeń, o których opowiadają). Największy wpływ (ze względu na ilość filmów i widzów) mają te obrazy, które fetyszyzują fabułę, samą opowieść. Może być to opowieść taka, jak w kinie amerykańskim, utrzymana w stylu zerowym, jednoznaczna, zrozumiała, generalnie chronologiczna, nie za długa (ok. 2 h), przezroczysta i obiektywnie opowiadana, z progresją dramatyczną (i trójaktową strukturą), z zamkniętymi zakończeniami — opowieść o pozorach filmowego realizmu. Zrozumiałe, że w takim przypadku historia

---

<sup>16</sup> M. Przyłipiak, op. cit., s. 42.

<sup>17</sup> J. Topolski, op. cit., s. 135.

zostanie ujęta w zamknięty (początek — środek — koniec), zwarty i dramaturgicznie emocjonujący ciąg przyczynowo-skutkowy o niewielkiej ilości wątków i postaci. Na filmowej drodze historycznego lub umieszczonego w historii bohatera nie może stać zbyt wiele osób, bowiem widz pogubiłby się w fabule i/lub nie zaangażował emocjonalnie w treść. W takim typie filmu fabularnego mamy także do czynienia z personalizacją konfliktu — postaci reprezentują (często historycznie uproszczone, ale dramaturgicznie skuteczne) wyraziste strony, nawet jeśli w rzeczywistości byli (byliby) zdecydowanie bardziej „szarzy”, „wchłaniają” cechy i zachowania innych postaci, aby nie burzyć dramaturgii filmowej przez aktorską „drobnicę”. Zwykle wygrywają lub przegrywają (choćby moralnie), jest więc to historia ujęta w silne ryzyko finalnej opowieści. Schemat ten świetnie realizowany jest np. w filmach *plaszcza i szpady*, w którym historia jest ostatecznie jedynie tłem. Dobrą realizacją tej formuły są także amerykańskie (lub wyrastające z tego ducha) filmy biograficzne (np. *Jak zostać królem* Toma Hoopera). Oczywiście, ta zasada personalnej ekonomii obowiązuje także w filmach, które nie odwołują się do rzeczywistych postaci (lub jedynie nimi inspirują). Ilustracją tak scharakteryzowanej, zamkniętej, spójnej i spersonalizowanej wizji historii (wizji właśnie, a więc uogólnionej refleksji na temat charakteru przeszłości) są takie analizowane w tej książce filmy jak *Przesłuchanie*, *Kamienie na szaniec* czy *Fotograf*.

Ta formuła historycznego filmu „dobrze zrobionego”, fetyszyzującego fabułę i emocjonalne zaangażowanie widza, może być wzmocniona przez odwołanie się do gatunku. Istnieją popularne gatunki historyczne (np. melodramat historyczny, western, film *plaszcza i szpady*, *combat film*, peplum), które również determinują wizję zawartą w filmie, niezależnie od tego, jakiego tematu i okresu historii film dotyczy. Jeśli obraz jest melodramatem historycznym, to jasnym jest, że w relacji pomiędzy dwojgiem historycznych postaci (Barbara Radziwiłłówna i Zygmunt August, Cezar i Kleopatra, księżniczka Sissi i Franciszek) miłosne motywacje działań publicznych zostaną nadmiernie uwypuklone. W klasycznym westernie obowiązkowy schemat dobrego szeryfa i złego Indianina przykrywał realną historię Dzikiego Zachodu. Filmy *plaszcza i szpady* nie były filmami o historii dyplomacji (niezależnie od ilości intryg dworskich), ale filmami przygodowymi: widz oczekiwał zbrojnego rozstrzygnięcia konfliktów, brawurowej i bohaterskiej walki. Także w tytułach zaproponowanych w tym zestawie odnaleźć można takie gatunkowe naleciałości. Bugajski *Przesłuchaniem* chciał zrealizować film „dla ludzi”, niepozbawiony nadziei. W efekcie stworzył mało prawdopodobny, moim zdaniem, wątek melodramatyczny: erotyczny i macierzyński jednocześnie. W *Fotografie*, thrillerze, przeszłość jest tajemnicą do odkrycia itp., itd.

Ale, jak wspominałem, fabułę w filmie można potraktować pretekstowo, drugorzędnie. W modelu filmu fabularnego wykształconym w okresie nowych fal

(kina autorskiego, modernizmu filmowego), związki pomiędzy wydarzeniami były (i mogą nadal być) bardziej rozluźnione, wydarzenia nieprzewidywalne, kapryśne, czasem chaotyczne, narracja subiektywna, pełna refleksyjnych wtrętów, a wnioski historyczne z takiego przekazu — nieoczywiste. Tak jest w *Poznaniu 56*. Ważniejsza jest w takim przypadku nie (tylko) fabuła i dramaturgiczno-emocjonalne zaangażowanie odbiorcy (jak w kinie stylu zerowego), ale komentarz do historycznych wydarzeń, intelektualny dyskurs na temat przeszłości, a po stronie odbiorcy — postawa refleksyjna. Z kolei historia w kinie postmodernistycznym jest intertekstualną grą i zbiorem cytatów, czasem apokryfem (alternatywną wersją przeszłości, jak np. w *Bękartach wojny* Quentina Tarantino). Twórca nie tyle odnosi się do przeszłości, ale do tekstów kultury, które opisywały przeszłość. W tak popularnym dziś *slow cinema* przekaz historyczny przybiera formę radykalnej mikrohistorii, ograniczonej do bardzo wąskiego zakresu spraw, bliskiej strategii świadka dziejów wrzuconego w rzeczywistość, z wąskim horyzontem poinformowania (poprzez spersonalizowanie narracji, powolny upływ czasu, pozwalający, co najwyżej, kontemplować codzienność i doraźną przestrzeń życia bohatera).

Jak widać, sama poetyka różnych globalnych odmian i typów kina fabularnego ma wpływ na wizję historii. Relacja pomiędzy fikcyjnym a rzeczywistym jest w kinie historycznym niezwykle złożona. Robert Rosenstone pisał w takim przypadku o zabiegach kompresji (gdy kilka wydarzeń czy postaci łączonych jest w jedno), modyfikacji (gdy się nieznacznie zniekształca faktografię) oraz metafory (gdy do faktów dodaje się sceny zmyślane)<sup>18</sup>, ale myślę, że ta klasyfikacja zabiegów modelujących przeszłość w kinie fabularnym daleka jest od wyczerpania i nadal czeka na swojego teoretyka. Tak czy inaczej, ekranowa relacja między faktycznym i fikcyjnym negocjowana jest za każdym razem indywidualnie podczas realizacji filmu.

### **Film fabularny. Fikcjonalizacja i inscenizacja**

Analizując film historyczny, po rozpoznaniu jego poetyki i ewentualnych ograniczeń gatunku, można badać także stopień obecności fikcji w przekazie faktograficznym o przeszłości, proporcje udziału tego, co zmyślane, do tego, co znajduje historio-graficzne potwierdzenie. Jest to oczywiście relacja stopniowalna. Ujmując rzecz modelowo, na jednym biegunie znajdują się filmy, które są niemal kronikami wydarzeń zapisanych w podręcznikach, z udziałem prawdziwych postaci historycznych

---

<sup>18</sup> R.A. Rosenstone, *Oliver Stone jako historyk* [w:] *Świat z historią*, pod red. P. Witka i M. Woźniaka, Lublin 2010, ss. 20–21.



(przykładem są np. polskie filmy historyczne lat 70.)<sup>19</sup>. W proponowanym zestawie najbliżej do tej formuły *Kamieniom na szaniec* (choć i tutaj jest sporo scen fikcyjnych). Są filmy, które prezentują postaci i wydarzenia nominalnie fikcyjne, ale mające bardzo silny (i rozpoznawalny społecznie) odpowiednik w przeszłości (jak np. *Różyczka*, *Pokłosie* czy *Długopis* ze składanki *Solidarność, Solidarność...*). Dalej, spotkać można obrazy mieszające to, co zmyślone z rzeczywistym, fikcyjne postaci z prawdziwymi (te ostatnie często występują w scenach bez historiograficznego potwierdzenia, wchodząc w relacje z postaciami fikcyjnymi, jak np. w „kinie sienkiewiczowskim” czy *Popiołach*; podobnie jest — wbrew faktograficznej obietnicy, którą sugeruje tytuł — także w *Poznaniu* 56). Są filmy z fikcyjnymi postaciami i wydarzeniami, rozgrywające się w przestrzeni znanych przełomów historycznych, które mają zasadniczy wpływ na zachowania bohaterów (*Popiół i diament*, *Rewers*, *Fotograf*, nowela *Torba* z filmu *Solidarność, Solidarność...*); i są w końcu takie filmy, których akcja jest po prostu cofnięta w przeszłość — jedyny wymóg, jaki staje przed twórcą, to dbałość o rekonstrukcję kultury materialnej i obyczaju (jak np. w filmie *Ile waży koń trojański*) albo prowokacyjne od niej odcięcie. Oczywiście, ta klasyfikacja to ujęcie modelowe, często bowiem zdarza się, że sami historycy polemizują (zwłaszcza jeśli dotyczy to odleglejszej historii), co było faktem, a czego zweryfikować w danym momencie nie można (np. w odniesieniu do filmu *JFK* Olivera Stone’a, a w Polsce np. do niektórych wątków biografii Wałęsy z filmu *Wajdy* czy — wchodzącego na ekran w momencie pisania tych słów — filmu *Smoleńsk* Krauzego).

Obok fabularnego (re)konstruowania wydarzeń i postaci z ekranowej przeszłości (przenikanie tego co faktyczne z tym co zmyślone), autorzy filmowi muszą także opowiedzieć się wobec kultury materialnej i obyczajów danej epoki. Zwykle dbają o dokładną inscenizację, poprzedzoną dokumentacją (na poziomie scenerii, architektury, scenografii, kostiumu, doboru i charakteryzacji aktorów), ale i tutaj można mówić o pewnej stopniowości realiów. Twórcy starają się zwykle — przez realistyczną (re)konstrukcję — uwiarygodnić/uhistorycznić przekaz, nawet jeśli w samej fabule fikcja szaleje. Przynosi to czasem groteskowe rezultaty (jak np. w przypadku amerykańskich superprodukcji z lat 60., w których niemal archeologiczny pietyzm w tworzeniu inscenizacji — często za ogromne pieniądze — stał w radykalnej sprzeczności zarówno z fikcjonalizacją fabuły, jak i gatunkowymi ograniczeniami

---

<sup>19</sup> Skrajnym przypadkiem niemal imitacyjnej wierności był film *Śmierć prezydenta* Jerzego Kawalerowicza o zabójstwie Narutowicza; dużą zbieżność faktograficzną, choć z pewną ilością fikcji, znaleźć można w takich np. filmach, jak *Kazimierz Wielki*, *Kopernik*, *Bolesław Śmiały*, *Pasja*, ...*Gdziekolwiek jesteś, panie prezydencie*, ale także we współczesnym polskim kinie, jak pokazuje *Czarny czwartek* czy *Popiełuszko*, można spotkać takie obrazy.

historycznego romansu, sprowadzającymi historię do miłosnego trójkąta). Ale realistyczna inscenizacji nie jest wymogiem tworzenia filmu historycznego — można sobie wyobrazić świadomą i prowokacyjną umowność scenografii, taką jak w *Dogville* Triera lub — równie prowokacyjne — łączenie elementów obyczaju i kultury materialnej dawnej i dzisiejszej (jak np. w *Ślubach panieńskich* Bajona).

### Pozaestetyczne determinanty kina historycznego

Kino (w tym kino historyczne) to najbardziej przemysłowa i masowa sztuka w historii ludzkości; w związku z tym uzależniona jest od większej ilości determinant skuteczniej na nią oddziałujących. To, w jaki sposób autor/rzy odniesie się do „głosu historii” (wiedzy historycznej, ustaleń historyków, źródeł historycznych<sup>20</sup>), zależy jest nie tylko od wspomnianej wcześniej woli autora i konwencji estetycznych, ale także od czynników ekonomicznych, ideologiczno-politycznych i społeczno-kulturowych.

Zwykle determinanty te występują grupowo, w korelacjach, jako pochodna modelu kinematografii. I tak, tytułem przykładu, w wielkoprzemysłowym systemie amerykańskim najważniejszym aspektem jest dochód, w związku z tym presja schematów gatunkowych i dramaturgicznych jest największa — filmy są uproszczonymi brykami z historii, często uniwersalnymi opowieściami mitologizującymi, przy jednoczesnym wysokim poziomie kosztów produkcji (Rafał Marszałek nazwał ten model kina historycznego pop-historią<sup>21</sup>). W polskim drobnokapitalistycznym systemie kina II Rzeczypospolitej wzajemnie oddziaływały na siebie motywacje komercyjne (film musiał zwrócić się „z rynku”, więc upraszczał historię w schematach gatunkowych, głównie melodramatu) z determinantami politycznymi (w postaci państwowej cenzury). Przy relatywnie małych nakładach na kosztowne kino historyczne dawało to zwykle obrazy słabo inscenizowane, sentymentalne i konserwatywne w swojej treści. PRL dał twórcom możliwość realizacji autorskich obrazów, nierzadko eksperymentujących (film traktowany był bowiem priorytetowo jako sztuka), ale także produkcji wysokobudżetowych (z połączenia tych dwóch aspektów powstawały głośne „widowiska historiozoficzne”, takie jak *Faraon*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Popioły*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i in.) — pod warunkiem, że film spełniał wymogi politycznej cenzury. W zmiennej rzeczywistości politycznej PRL pojawiały się filmy (jak umieszczone w opisywanym zestawie *Przesłuchanie* czy *Krótki dzień pracy*), których produkcja przypadła na moment rozluźnienia politycznych represji, ale nie zostały dopuszczone do dystrybucji z powodu „dokręcenia śruby”.

<sup>20</sup> Zob. W. Guynn, *Przekształcanie historii w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69, ss. 5–30.

<sup>21</sup> R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.

W III RP doszło do zmiany modelu produkcyjnego, co miało wpływ na realizację filmów historycznych. Nadal popularne jest autorskie kino historyczne (jak np. *Poznań 56*), które może liczyć na państwowe subsydia (mniejsze przed powstaniem PISF, większe po 2005 roku), wymóg rentowności jest istotny, ale nie najważniejszy (stąd nikt nie rozdzierał szat, gdy fala rewizjonistycznych filmów historycznych z początku lat 90. przynosiła straty; tak jak nikt nie rozdziera szat z powodu katastrofального wyniku box office *Hiszpanki* Barczyka, jednego z najdroższych filmów historycznych po 1989 roku). W III RP filmy historyczne mogą liczyć na relatywnie mniejsze finansowanie niż w PRL (stąd problem z realizacją tak epickich superprodukcji, jakie powstawały wcześniej<sup>22</sup>), producenci muszą więc często starać się „z rynku” zdobyć brakującą kwotę. Z tego powodu (choć nie tylko, także z chęci dotarcia do większej liczby odbiorców) wielu producentów i twórców stara się realizować historyczne filmy gatunkowe, które stały się we współczesnej Polsce bardzo popularne (takim jest m.in. kino Waldemara Krzystka, w tym umieszczony w zestawie thriller *Fotograf*; bliskie tej formule są też *Kamienie na szaniec* Glińskiego).

Przy realizacji filmów historycznych niezwykle ważne są także społeczne oczekiwania, np. na silnie mitologizowaną historię (także w bardzo popularnym w Polsce kinie „sienkiewiczowskim”). Tak było w przypadku „pomników historyczno-narodowych” — filmów o Janie Pawle II, Popiełuszcze, Czarnym Czwartku czy wojnie 1920 roku. Twórcy odczuwają wtedy silną presję społecznych oczekiwań — na historię tytejską, manichejską (czarno-białą), martyrologiczną; na przekaz jak najwierniejszy pierwowzorowi literackiemu. Trudno sobie wyobrazić, aby w takiej sytuacji w filmie o wojnie polsko-bolszewickiej nie znalazła się scena bohaterskiej śmierci księdza Skorupki idącego z krzyżem na pozycje wroga — niezależnie od tego, że zginął on w inny sposób. Wizja Kossaka była jednak tak sugestywna, że weszła do narodowego imaginarium. Trudno sobie także wyobrazić Westerplaczczyków sikających na portret marszałka Śmigłego-Rydza i liżących zdjęcia pornograficzne, bo to uderza w mit „polskich Termopili” (to opis sceny z pierwotnej wersji scenariusza filmu *Tajemnica Westerplatte*). Silne społeczne niezadowolenie wywołały także niektóre wymyślone sceny z filmu *Przedwiośnie* Bajona (głównie zmienione zakończenie) czy z *Kamieni na szaniec* Glińskiego (np. desperacka jazda „Zośki” autem na bramę Gestapo czy niemal samobójcze jego zachowanie w końcowej scenie filmu) i to nie tylko ze względu na brak źródeł historycznych dla takich rozwiązań, ale także ze względu na rangę powieści Żeromskiego czy Kamińskiego, które

---

<sup>22</sup> Wyjątkiem było mocno kredytowane przez bank *Quo vadis* Kawalerowicza.

stały się kanoniczną wersją wydarzeń (w jednym przypadku fikcyjnych, w drugim odnoszących się do losów prawdziwych bohaterów, ale utrwalonych za pośrednictwem literatury). I żeby nie było wątpliwości — istnieje tak samo silne oczekiwanie (tyle że w innych kręgach społecznych) na filmy rewizjonistyczne, demitologizujące polską historię, takie np. jak *Pokłosie*, *Obywatel* czy *Generał. Zamach na Gibraltarze*. Jak pisał Rafał Marszałek, film nie tylko kształtuje wyobrażenia mitologiczne, lecz również asymiluje zmitologizowane przekonania z zewnątrz. „Mity filmowe nie są wyłączną własnością kina ani też nie rodzą się tylko w jego obrębie. Mitologia filmowa jest jedną z form mitologii społecznej”<sup>23</sup>.

Warto odnieść się jeszcze pokrótce do kwestii politycznego uzależnienia kina. Jest ono oczywiste w przypadku tych modeli kinematografii, w których istniała instytucja cenzury. Ale także w krajach demokratycznych polityczne naciski determinują nie tylko treść filmu (przypadek choćby *Tajemnicy Westerplatte*), ale także sam fakt jego pojawienia się na ekranie. Takich spraw w okresie ostatniego dziesięciolecia (odkąd istnieje PISF), które mają ewidentnie polityczne podglebie było co najmniej kilka<sup>24</sup>.

### **Prezentyzm. Fabularny film historyczny jako doraźna interpretacja współczesności**

„Nie ma filmów historycznych. Nawet jeżeli aktorzy grają w togach, to cały czas mamy do czynienia z filmem współczesnym” — to znana wypowiedź Andrzej Wajda. Wizja historii w filmie o przeszłości jest silnie prezentystyczna. W naukach o przeszłości prezentyzm to kierunek analizy historycznej polegający na ocenie zdarzeń i faktów z przeszłości z bardzo współczesnej perspektywy. Nacisk wspomnianych powyżej doraźnych determinant — od światopoglądu i ambicji autora poczynając, na oczekiwaniach społecznych kończąc — sprawia, że filmom fabularnym tak naprawdę najbliższym jest do opowieści alegorycznych/parabolicznych (opowiadają fabułę historyczną, ale kryje się za nimi aktualny problem), co jest w opozycji do refleksji historycznej, jeśli określimy ją jako pragnienie opisanie przeszłości partykularnej, niepowtarzalnej, uzależnionej od przeszłego kontekstu. Zwykle nie „wierność odtworzenia” przeszłości jest najważniejsza, ale aktualny użytek,

<sup>23</sup> R. Marszałek, op. cit., s. 22.

<sup>24</sup> *Pokłosie*, pierwotnie odrzucone, a po zmianach ideowo-programowych partii rządzącej (Platformy Obywatelskiej) i wzmocnieniu konfliktu z Prawem i Sprawiedliwością dopuszczone do realizacji (twórca wspominał, że zmienił zaledwie jedną scenę i tytuł); brak finansowania takich obrazów, jak *Układ zamknięty* czy *Smoleńsk*. Zwykle w takich sytuacjach mówi się o artystycznych przesłankach odrzucenia, nawet jeśli członkowie komisji oceniającej wprost odwołują się do ideologicznych założeń; to właśnie przypadek *Smoleńska*: szef komisji eksperckiej, Jerzy Stuhr, wprost informował publicznie o jego sprzeciwie wobec ideowej optyki filmu. Po wygranych w 2015 roku przez PiS wyborach pojawił się z kolei plan realizacji filmów historyczno-narodowych, które czerpać będą z innych źródeł (niż PISF-u) i realizowane będą w innych (zrozumiałe, że kontrolowanych przez nowe władze państwowe) strukturach.

jaki chce się zrobić z przeszłości, nie fakty, ale ich doraźna interpretacja. Świadomość historyczna społeczeństwa jest bowiem ważnym legitymizatorem życia publicznego, wskazuje na wartości, na których jest lub ma być ufundowany porządek społeczny (jak pisał Orwell: „Kto rządzi przeszłością, w tego rękach jest przyszłość”). Dlatego do filmów historycznych przywiązywało się i przywiązuje niezwykle wagę. Rzecz symptomatyczna, największe dyskusje publiczne w historii polskiego kina wywoływały właśnie filmy o historii (np. *Popiół i diament czy Popioły*, a z ostatnich — *Pokłosie* lub *Ida*), wszystkie bezpośrednio wciągnięte w aktualne spory polityczne.

To, co można by zarzucić historycznym filmom fabularnym, czyli ich uproszczenie wynikające z konwencji estetycznych i gatunkowych, oderwanie od faktografii i popuszczenie wodzy fantazji, paradoksalnie wzmacnia uogólniający, paraboliczny potencjał kina historycznego. Eliminuje bowiem konieczność „ogłądania się” na kronikalną wierność i pozwala twórcom wznieść się na poziom quasi-historiozoficznego uogólnienia. I tak, tytułem przykładu, w odniesieniu do *Fotografa* krytyk szybko skonstatuje historyczne tło opowieści, co mu pozwoli snuć uogólniającą refleksję o kosztach komunizmu (tytułowy bohater może być np. personalną metaforą kosztów kolonialnej zależności, ponoszonych zarówno przez kolonizatora, Związek Sowiecki, jak i państwa zależne; może być także ilustracją degradacji życia rodzinnego w komunistycznym totalitaryzmie). Na boku natomiast pozostawi problem historycznego prawdopodobieństwa takich wydarzeń (wzbudzająca wątpliwość idealna mimikra przyszłego seryjnego zabójcy). Przyjęcie w *Poznaniu 56* dziecięcej, „wędrującej” perspektywy narracji „oderwało” fabułę od faktografii i pozwoliło autorowi stworzyć uniwersalną opowieść o chaosie rewolucji; a jednocześnie odnieść się krytycznie do polskiej tradycji insurekcyjnej. Prezentacja losów pana Janusza (*Długopis* z zestawu *Solidarność, Solidarność...*) pozwala dokonać uogólnienia na temat prywatnej inicjatywy gospodarczej, jako sposobu kontestowania komunistycznego systemu itp., itd. W quasi-rzeczywistej, półfikcyjnej lub niemal fikcyjnej wizji przeszłości fakty są bowiem jedynie prefabrykatami — można z nich ułożyć przeróżne budowle. Współczesne budowle.

Oczywiście, zawodowi historycy i fascynaci przeszłości złościć się będą na przeinaczenia i trzeba ich zrozumieć. Biorąc pod uwagę społeczne oddziaływanie kina, można mówić o pewnym paradoksie. Jak wspominałem, fabularne kino historyczne jest jednym z najważniejszych społecznie mediów kształtowania wyobrażenia o przeszłości, a jednocześnie, właśnie w tym medium granice artystycznego eksperymentu, nierzadko wchodzącego w konflikt z wiedzą historyczną, są najszersze. Gdy na okoliczność filmu dokumentalnego mówi się często o fałszowaniu historii, to przy okazji kina fabularnego (fikcjonalnego) — o prawie do ekspresji artystycznej.

Ale to pokazuje, jak wielka odpowiedzialność spoczywa na twórcach. Muszą oni pamiętać, iż tworząc jakąś wizję przeszłości, konstruują, nierzadko bardzo emocjonalnie przekonywającą, wypowiedź nie tyle faktograficzną, ile kategorię, uogólniającą (metaforyzacja, łatwość budowania znaczeń symbolicznych, to specyfika fikcjonalnego przekazu artystycznego, który ostatecznie rozlicza się nie z wierności faktom, ale z siły estetycznego oddziaływania). Jeśli w *Przesłuchaniu* antagonistą Toni Dziwisz stanie się złamany i zakochany ubek (podobny typ pojawi się także w *Różyczce*), to może mieć to znaczenie dla powstania społecznego wyobrażenia tego zawodu — w polskim kinie nadmiernie ucłowieczanego. Jeśli rewoltę robotniczą/powstanie poznańskie zaprezentuje się z perspektywy dziecka (*Poznań 56*), to oczywiście powstanie intrygująca metafora historiozoficzna — ale o kulisach, przyczynach wydarzenia widz niewiele się dowie. Twórcy w takim przypadku niejednokrotnie tłumaczą się wtórnością przekazu — nie chcą bowiem dublować narracji podręcznika. Sęk w tym, że przekaz filmowy (ze względu na siłę oddziaływania) jest często jedyną sugestywną narracją historyczną docierającą do odbiorcy. Przypominam sobie to, co powtarzał mój nauczyciel historii: w jej nauczaniu ważniejsza jest nie erudycyjna znajomość faktów, ale rozumienie procesu historycznego; uniwersalne sądy interpretujące mechanizmy tworzenia przeszłości i godne akceptacji zachowania i wartości. Te ostatnie film fabularny bez wątpienia w sposób sugestywny kształtuje.

### **Partykularyzm vs. uniwersalizm**

O ile twórcy filmów nie raz cofają się do historii, by ją ideowo uwspółcześnić (prezentyzm), o tyle czasem sięgają doń, by znaleźć w niej materiał do opowiadania uniwersalnych opowieści, aktualnych *semper et ubique*. Jednym z bardzo silnych mechanizmów generalizujących, partykularne z zasady fakty, jest wspomniany wcześniej mechanizm gatunkowy. Jak wiadomo, istotą kina gatunków, o czym pisał w swoich słynnych tekstach Charles Altman, jest jego semantyczno-syntaktyczna struktura: na powierzchni filmy opowiadają niepowtarzalne fabuły, w strukturze głębokiej odwołują się do uniwersalnych, długoterminowych i silnie skonwencjonalizowanych opowieści. Jak pisał Rafał Marszałek: „Cezar niczego nie rozstrzygnął nad Rubikonem, a Napoleon poniósł swoją historyczną klęskę wcześniej, niż pod Waterloo”, ale to te nazwy stały się symbolem pewnych powtarzalnych ludzkich sytuacji (Rubikon, czyli brak odwrotu, Waterloo, czyli totalna klęska). Mity mówią bowiem w istocie „nie o zdarzeniach, lecz o typach sytuacji egzystencjalnych, nie są zapisem fragmentów historii, lecz struktur, które mogą być i są najczęściej powtarzalne, w jakimś sensie ponadczasowe”<sup>25</sup>. Wiele filmów historycznych, zwłaszcza tych lokujących się w kręgu

---

<sup>25</sup> R. Marszałek, op. cit., ss. 17, 19.

kultury masowej, filmów rozrywkowych o wysokim budżecie, opowiada uniwersalne „bajki o ludziach”<sup>26</sup>, przekazy z gatunku „zawsze i wszędzie”, egzystencjalne mity popkulturowe, w których najważniejsze nie jest to, co partykularne (ważne dla jednostkowego wydarzenia czy jednostkowej biografii), ale to, co powtarzalne dla wielu życiorysów — przez to są łatwo rozpoznawalne (siła stereotypu) i przyswajalne dla widzów.

Jeśli gatunek filmowy rozpatrywać jako formę społecznego mitu, w którym istotne są powtarzalne struktury, a samą kulturę traktować jako język<sup>27</sup>, to im silniejsza uniwersalizacja kina historycznego, tym większa komunikatywność filmu w innych krajach, a czasem także odmiennych kulturach. Nie chodzi zresztą tylko o schematyzm gatunków filmowych, które świetnie ogląda się pod każdą szerokością geograficzną — istnieją uniwersalne opowieści, które nie muszą odwoływać się do mechanizmów popkultury, by być zrozumiałe. Andrzej Wajda dobrze wiedział, że warunkiem popularności jego kina poza Polską było sięgnięcie czy to do tradycji antycznej tragedii (*Kanał, Popiół i diament*), czy do powszechnie znanych arcytekstów (*Boska komedia w Kanale, Biblia w Samsonie*). Filmy Wajdy spotykały się na ogół z żywym przyjęciem poza granicami Polski. Pytanie tylko, na ile widzów zagranicznych zainteresowały lokalne wydarzenia, a na ile rozpoznali znane konwencje i schematy kultury. Napięcie między partykularnym a uniwersalnym to dylemat, przed którym staje każdy filmowiec.

### **Historyczna interpretacja filmu**

Dla refleksji historycznej znaczenie mają także filmy z akcją umieszczoną we współczesności i o tematyce współczesnej. Zwykły dramat psychologiczny czy komedia muzyczna wejdą w krąg zainteresowań historyka pod warunkiem przyjęcia odpowiedniej perspektywy. Wszystko zależy bowiem od tego, czy w analizie relacji kino–historia zajmiemy się filmową interpretacją historii (przedmiotem rozważań jest w takim przypadku wizja historii zawarta w filmie i jej geneza, czyli problematyka, którą starałem się zarysować na poprzednich stronach), czy też podejmiemy się historycznej interpretacji filmu (tzn. potraktujemy go jako źródło historyczne epoki/roku, w którym dany film powstał; oczywiście, film z akcją umieszczoną w przeszłości także może być potraktowany jako źródło historyczne momentu, w którym obraz wyprodukowano).

Na kino, o czym pisałem, wpływ ma tak wiele zmiennych, że samo analizowanie filmu w jego dynamicznej strukturze („od pomysłu do przemysłu”, od idei, poprzez

---

<sup>26</sup> W innym znaczeniu, niż rozumiał to Krzysztof Kieslowski, który użył tego określenia.

<sup>27</sup> E. Hall, *Bezgłośny język*, Warszawa 1987.

produkcję, do dystrybucji i recepcji) przynieść może niezwykle korzyści poznawcze. Film jest wtedy tekstem odbijającym kulturę w jej zawikłaniu w różne społeczne, polityczne, ekonomiczne i inne determinanty. Ma status synekdochy („część za całość”), znakomicie nadaje się do wszelkiego rodzaju studiów przypadku (*case study*), które można historycznie analizować, odwołując się do różnych dyskursywnych metodologii (np. nowego historycyzmu, teorii aktora ANT itp.)<sup>28</sup>. Można ponadto analizować film nie tylko w jego wyrażonej wprost intencjonalnej wymowie, ale także jako zapis mimowolny, ślad historii alternatywnej (często na zdjęciach, niejako w tle, zarejestruje się coś, nad czym twórca nie zapanował — to idea zawarta w koncepcji kontranalizy historycznej Marca Ferro czy „kodu opozycyjnego” Doroty Skotarczak<sup>29</sup>). Film może być w tym kontekście traktowany jako tzw. oznaka (wskaźnik, symptom w teorii Jerzego Topolskiego<sup>30</sup>), zapis mentalności społecznej danego czasu (w tym świadomości historycznej). Taki oznakowy (indeksowy) potencjał posiada np. film *Solidarność, Solidarność...* (obecny w opisywanym zestawie), w którym — pomimo wielkiej różnorodności rodzajowej, gatunkowej i stylistycznej — odnaleźć można dominujący, gorzki ton zapoznanego dziedzictwa Sierpnia '80. W taki oznakowy sposób można spojrzeć także na cały wybrany do analizy zestaw: wszystkie z prezentowanych filmów odnoszą się do szeroko pojętej tradycji niepodległościowej, narodowowyzwoleńczej, a więc prezentują dość spójną wizję historiozoficzną. Brak natomiast w zestawie filmów widzianych z innych perspektyw, np. marksistowskiej (co nie jest zarzutem, ale stwierdzeniem). W taki właśnie oznakowy sposób można potraktować także współczesne polskie filmy historyczne. Dzięki podsumowaniu fabuł dostrzec możemy, jak wciąż ważna jest dla Polaków historia XX wieku: z ponad 80 obrazów historycznych powstałych w ostatniej dekadzie, jedynie dwa odwołują się do historii dawniejszej niż minionego wieku. Wskazuje to na ciągłą aktualność historycznych dylematów Polaków, za którymi, tak naprawdę, kryje się jak najbardziej aktualny spór o rozumienie przyszłości: o to, jakich hierarchii wartości i wzorów zachowań szukać w dawnych wiekach, by przenieść je ponad czas, w przyszłość.

---

<sup>28</sup> Zob. P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, ss. 28–39. Zob. M. Adamczak, *Obok ekranu: perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014.

<sup>29</sup> M. Ferro, *Kino i historia*, Warszawa 2011, ss. 29–59; D. Skotarczak, op. cit., s. 83

<sup>30</sup> J. Topolski, *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym* [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978, ss. 18–29.



# ***Kamienie na szaniec*** **Roberta Glińskiego** **(2014)**

---

**26**    **Tło historyczne: Warszawa z *Kamieni na szaniec***

Paweł Kosiński

---

**33**    **Analiza filmu: Dekonstrukcja mitu**

Jadwiga Mostowska

---

**39**    **Scenariusz zajęć: Postawy społeczne Polaków podczas okupacji  
niemieckiej w czasie II wojny światowej**

Arkadiusz Walczak

## Warszawa z *Kamieni na szaniec*

Paweł Kosiński

Okupacja niemiecka Warszawy trwała od końca września 1939 do połowy stycznia 1945 r. Stolica Polski została wówczas zdegradowana do rangi miasta prowincjonalnego. Na mocy dekretu kanclerza Hitlera o administracji okupowanych ziem polskich niewcielonych do Rzeszy, od 12 X 1939 r. była stolicą nowo utworzonego dystryktu. W myśli zbrodniczych planów niemieckich przygotowanych przez inżyniera architekta Friedricha Pabsta (*Die neue deutsche Stadt Warschau*), a potwierdzonych przez samego Reichsführera Himmlera (rozkaz z 16 II 1943 r.), hitlerowska Warschau miała być przede wszystkim wielkim węzłem komunikacyjnym zamieszkiwanym po lewej stronie Wisły przez około stutysięczną elitę Niemców, a po prawej stronie rzeki przez około pięćdziesiąt tysięcy skoszarowanych służących Polaków. W 1940 r. okupanci podzielili Warszawę na dzielnice: niemiecką, polską i żydowską (poza tym segregacja rasowa dotyczyła komunikacji miejskiej, sklepów, lokali gastronomicznych i rozrywkowych oraz parków), zaczęli zmieniać nazewnictwo ulic, wprowadzili nakaz dwujęzycznych napisów i przystąpili do usuwania polskich pomników. Wielkie zniszczenia nastąpiły po likwidacji getta w 1943 r. i klęsce powstania w 1944 r.

Lata wojny były czasem bezwzględного wyzysku gospodarczego miasta oraz fizycznego wyniszczania, a także politycznej i kulturalnej dyskryminacji jego „nieniemieckiej” ludności. Wszystkie większe zakłady przemysłowe zostały skonfiskowane i znalazły się pod zarządem Wehrmachtu albo powierników cywilnych. Bezwzględną eksploatację siły roboczej prowadził niemiecki Urząd Pracy (wprowadzenie przymusu pracy, wywózki na roboty). Przedłużanie czasu pracy, zamrożenie płac, niedostateczne przydziały kartkowe i drożyzna artykułów pierwszej potrzeby dostępnych na wolnym rynku doprowadziły do drastycznego spadku stopy życiowej pracowników najemnych. Obraz nędzy dopełniały braki opału oraz ograniczenie dostaw prądu i gazu. Brutalizacja życia skutkowała rozrostem zjawisk patologicznych (donosicielstwa, szmalcownictwa, prostytucji, złodziejstwa). Niemcy zamknęli wszystkie niezawodowe szkoły wyższe i średnie oraz instytucje naukowe i muzealne, a ich majątek przejęli. Zakazali działalności politycznej i społecznej oraz kulturalnej,

oświatowej i sportowej. Ich „rzeczoznawcy” regularnie grabili najcenniejsze dobra polskiej kultury, konfiskując je zarówno w zbiorach publicznych, jak i prywatnych. Niezależne środki komunikacji społecznej okupanci zastąpili środkami masowego przekazu, które zostały podporządkowane celom hitlerowskiej propagandy. Ograniczeniu dostępu do informacji służyła konfiskata radioodbiorników, instalacja głośników ulicznych (szczekaczki), zezwolenie na druk tylko niewielu ściśle cenzurowanych polskich gazet (sztandarowym przykładem jest tu „Nowy Kurier Warszawski” zwany przez warszawiaków „Kurwarem”).

Mimo wszystko Warszawa była głównym ośrodkiem Polskiego Państwa Podziemnego. W niej koncentrowały się centralne agendy polskich władz politycznych i wojskowych. Dzięki Tajnej Organizacji Nauczycielskiej kwitło nauczanie obejmujące wszystkie stopnie edukacji (m.in. było prawie 9 tys. studentów). Organizacje podziemne wszelkich odcieni politycznych masowo wydawały tajną prasę (w latach 1939–1945 wydano 1500 tytułów, z tego 20 ukazywało się nieprzerwanie). W szerokim obiegu były fałszywe dokumenty umożliwiające legalne życie konspiratorom. W mieście wyczuwało się bojkot volksdeutschów i osób utrzymujących kontakty z Niemcami, wyraźnie piętnowana była lektura prasy gadzinowej, chodzenie do kin i uprawianie hazardu w niemieckich kasynach. Mnożyły się akcje sabotażowe (w dziedzinie propagandy i gospodarki), dywersyjne i odwetowe, z likwidacją najbardziej niebezpiecznych lub zwyrodniałych współpracowników aparatu okupacyjnego włącznie (ukoronowaniem tych akcji był zamach na dowódcę SS i policji SS-Brigadeführera i gen. mjr. policji Franza Kutschere, 1 II 1944 r.).

Bardzo rozbudowane służby porządkowe (Policja Bezpieczeństwa — Sipo, Policja Porządkowa — Orpo i ich agendy) dla wymuszenia posłuchu ludności nie ograniczały się do egzekwowania godziny policyjnej, lecz stałe w coraz większym zakresie stosowały krwawy terror: łapanie na roboty, aresztowania i uwięzienia połączone z torturami podczas przesłuchań, zsyłki do obozów koncentracyjnych, egzekucje tajne i publiczne. Ponad pięć lat niemieckiego panowania pozbawiło życia setki tysięcy mieszkańców Warszawy (w tym niemal wszystkich Żydów). Straty demograficzne Warszawy w latach wojny i okupacji można przedstawić jedynie w przybliżeniu, gdyż brak jest odpowiednich materiałów statystycznych (akta Wydziału Statystycznego i Ewidencji Ludności Zarządu Miejskiego uległy całkowitemu zniszczeniu). Dodatkowym utrudnieniem w ich oszacowaniu są głębokie przemiany liczby, rozmieszczenia i struktury ludności Warszawy w latach wojny i okupacji. Przyjmuje się, że w okrutny sposób w stolicy zginęło około 700 tys. ludzi. Do tej liczby należy dodać około 180 tys. zgonów spowodowanych nadzwyczaj ciężkimi warunkami życia w czasie okupacji (niedożywienie i spadek odporności na choroby oraz

wysoki współczynnik umieralności niemowląt). W odniesieniu do zagadnienia strat demograficznych Warszawy szczególną wymowę ma porównanie liczby mieszkańców miasta na początku września 1939 r. — około 1 mln 250 tys. i w połowie stycznia 1945 r. — około 160 tys. ludzi. Ukoronowaniem polityki okupacyjnej było wydanie przez najwyższe władze Rzeszy rozkazu kompletnego zniszczenia miasta po upadku powstania warszawskiego, co próbowano skrupulatnie wykonać do ostatnich chwil panowania niemieckiego.

W takich warunkach historycznych w dorosłość wchodziłi koledzy z jednej klasy o profilu matematyczno-fizycznym w liceum przy Państwowym Gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie: Aleksy Dawidowski (ur. 3 XI 1920 r. w Drohobyczu, od 1930 r. w Warszawie), Jan Bytnar (ur. 6 V 1921 r. w Kolbuszowej, od 1931 r. w Warszawie) i Tadeusz Zawadzki (ur. 24 I 1921 r. w Warszawie) zdali egzamin dojrzałości w maju 1939 r. Wszyscy pochodzili z patriotycznych rodzin inteligenckich. Wszyscy po rozpoczęciu nauki w szkole Batorego wstąpili do 23. Warszawskiej Drużyny Harcerzy im. Bolesława Chrobrego, od koloru chust zwanej „Pomarańczarnią”. Wszyscy poważnie traktowali swoje obowiązki szkolne i harcerskie. Wszyscy na granicy wieku młodzieńczego i męskiego, po napaści Niemiec na Polskę, bez wahania przystąpili do zdawania życiowego egzaminu z wierności ideałom. Wszyscy zdali go celująco — oddali życie za przyjaźń i z miłości do ojczyzny.

Pierwsza próba wzięcia udziału w walce z wrogiem zakończyła się dla Dawidowskiego, Bytnara i Zawadzkiego niepowodzeniem. Po wyjściu ze stolicy 7 IX 1939 r. wraz z harcerskim batalionem marszowym Chorągwi Warszawskiej na radiowy apel płk. dypl. Romana Umiasztowskiego, szefa propagandy w Sztapie Naczelnego Wodza, przez miesiąc błąkali się po wschodniej Polsce. Charakter, usposobienie i pasje sprawiły, że nie załamali się katastrofą wrześniową. Wkrótce po powrocie do Warszawy w październiku 1939 r. przystąpili do pierwszego PLAN-u (Polska Ludowa Akcja Niepodległościowa), tajnej organizacji działającej na przełomie 1939 i 1940 r., skupiającej środowisko czasopisma „Orka na Ugorze”, grupę KIMB (Krąg Instruktorów im. Mieczysława Bema) oraz harcerzy z 23. WDH. Tam rozpoczęła się ich przygoda z małym sabotażem. Początkowo była to propaganda uliczna — na obwieszczeniu gubernatora dr. Hansa Franka o utworzeniu Generalnego Gubernatorstwa (26 X 1939 r.) naklejali karteczki ze słowami: „Marszałek Piłsudski powiedziałby: *a my was wszyscy w d... mamy*”. Niebawem poszerzona o obrzydzanie warszawiakom udziału w publicznych zabawach — na początku grudnia 1939 r. rozpylili w luksusowym lokalu gastronomiczno-rozrywkowym „Adria” przy ul. Moniuszki 10 gaz wywołujący wymioty.

Wszyscy trzej szczęśliwie wystąpili z PLAN-u na krótko przez rozbięciem organizacji przez Niemców. W tym czasie, zmuszeni wojenną nędzą, zaczęli zarabiać na utrzymanie. Wybierając różnego rodzaju prace, starali się, aby były to zajęcia również w jakiś sposób pożyteczne dla społeczeństwa. Początkowo wszyscy trzej zajęli się szkleniem okien, na co po zniszczeniach z września 1939 r. było ogromne zapotrzebowanie. Potem Bytnar udzielał korepetycji, Dawidowski jeździł rikszą, a w czasie wakacji pracował jako drwal, natomiast Zawadzki zajął się wyrobem marmolady.

Mimo podjęcia pracy zarobkowej nie zarzucili zaangażowania w konspirację. Wykonywali różnego rodzaju zadania, np. kolportowali nielegalną prasę i doręczali grypsy wysyłane przez więźniów politycznych. Poza tym prowadzili akcję samokształceniową, aktywnie uczestnicząc w spotkaniach dyskusyjnych, które wymagały solidnego przygotowania (m.in. na temat kombatanctwa, konieczności pracy nad charakterem, życia po wojnie, etyki walki itp.). Na wiosnę 1941 r. związali się z organizacją małego sabotażu „Wawer”, której celem było prowadzenie walki z okupantem przy pomocy środków propagandowych. Przeprowadzane wówczas akcje (wybijanie witryn fotografów wystawiających zdjęcia umundurowanych Niemców, zrywanie z budynków hitlerowskich flag, rysowanie znaków Polski walczącej, dekorowanie ulic barwami narodowymi, rozrzucanie ulotek, gazowanie kin i sklepów *nur für Deutsche*, niszczenie odzieży Niemców, odsłonięcie autentycznej tablicy z napisem na pomniku Kopernika) były wielką harcerską grą: festiwalem odwagi, spostrzegawczości, refleksu, sprytu i poczucia humoru, ale i twardą szkołą posłuszeństwa, rzetelności i punktualności oraz planowania.

W jesieni 1942 r. przeszli od małego sabotażu do wielkiej dywersji. Ta zmiana była logiczną konsekwencją wcześniejszego rozwoju młodych bohaterów w myśl dalekosiężnej koncepcji „wychowania przez walkę” — programu Szarych Szeregów sformułowanego 22 VI 1941 r. Na rozkaz Kwatery Głównej Szarych Szeregów z 3 XI 1942 r., wraz z innymi członkami czterech hufców warszawskich Grup Szturmowych, sformowali Oddział Specjalny „Jerzy” Kierownictwa Dywersji Komendy Głównej Armii Krajowej. Zawadzki został w nim zastępcą dowódcy por. Ryszarda Białousa ps. „Jerzy”, Bytnar objął dowodzenie jednego z plutonów „SAD” (od słów „sabotaż” i „dywersja”), Dawidowski został dowódcą 1. drużyny („SAD-100”) i zastępcą Bytnara. Od tej pory jako harcerze należący do GS mieli w ramach etapu „Dziś” prowadzić działania dywersyjne, „Jutro” odbywać kursy wojskowe (szkolenie podchorążych — kryptonim „Agrykola” i niższych dowódców — kryptonim „Sonda”), „Pojutrze” kontynuować naukę na tajnych kompletach szkół wyższych oraz uczestniczyć w akcji samokształceniowej.

Patriotyzm, honor i odwaga młodych bohaterów wzmocnione podwójnym przyrzeczeniem: „Mam szczerą wolę całym życiem pełnić służbę Bogu i Polsce, nieść chętną pomoc bliźnim, być posłusznym prawu harcerskiemu” (sprzed wojny) oraz „Ślubuję na Twoje ręce pełnić służbę w Szarych Szeregach, tajemnic organizacyjnych dochować, do rozkazów służbowych się dostosować, nie cofnąć się przed ofiarą życia” (z okresu okupacji) zobowiązywały ich do największych poświęceń. Zawadzki, Bytnar i Dawidowski na etapie „Dziś” od początku 1943 r. wzięli udział w wielu różnych, bardzo niebezpiecznych akcjach bojowych. Przy tym Bytnar 18 I 1943 r. przy ul. Emilii Plater zastrzelił niemieckiego urzędnika Ernsta Marona, Zawadzki 16 I 1943 r. przy ul. Walecznych 26 dowodził wykonaniem wyroku śmierci na zdrajcy Ludwiku Herbercie, Bytnar przy ewakuacji magazynu materiałów wybuchowych 2 II 1943 r. przy ul. Brackiej 23 został ranny w udo podczas starcia z patrolem policji granatowej.

Godzina prawdziwej próby wybiła o 4.30 nad ranem 23 III 1943 r. To wtedy Gestapo aresztowało Bytnara w jego rodzinnym mieszkaniu. Ostre śledztwo połączone z bestialskimi torturami rozpoczęło się zaraz po przywiezieniu do więzienia Policji Bezpieczeństwa na Pawiaku i było kontynuowane w jej siedzibie przy al. J.Ch. Szucha. Zdruzgotani koledzy z GS postanowili go jak najszybciej odbić. Do działania byli przygotowani już tego samego dnia (akcja „Meksyk I”). Zmuszeni do czekania na formalną zgodę dowództwa, do akcji („Meksyk II”) mogli przystąpić dopiero 26 marca. Bytnar, wraz z dwudziestoma innymi osobami, został brawurowo uwolniony pod Arsenalem (zbiegu ulic: Bielańskiej, Długiej i Nalewek), kiedy był przewożony z Szucha na Pawiak. Skatowany zmarł 30 marca. Tego samego dnia zmarł też ranny w akcji Dawidowski. Dowodzący grupą „Atak” Zawadzki otrzymał w 3 maja Krzyż Walecznych.

Dzięki informacjom przekazanim przez Bytnara i Henryka Ostrowskiego ps. „Heniek” żołnierze AK zorientowali się w przebiegu śledztwa i roli, jaką odegrali w nim SS-Oberscharführer Herbert Schulz i SS-Rottenführer Ewald Lange. Nie tylko dla pomsty zmaltretowanego kolegi, ale i ze względu na wiedzę Schulza i Langego o harcerskiej konspiracji wydano decyzję o ich likwidacji. Zawadzki i Sławomir Bittner ps. „Maciek” zastrzelili Schulza 6 V 1943 r. na ulicy Polnej, w pobliżu skrzyżowania z ul. Mokotowską. Ppor. Andrzej Góral ps. „Tomasz” (według innego źródła Jerzy Zapadko ps. „Mirski” i Kazimierz Kardaś ps. „Orkan”) wykonał wyrok na Langem 22 maja na rogu ul. Wiejskiej i pl. Trzech Krzyży.

Zawadzki przed śmiercią wziął udział jeszcze w kilku potyczkach. Przy okazji akcji odbicia więźniów pod Celestynowem w nocy z 19/20 V 1943 r. zdał egzamin oficerski i wkrótce potem otrzymał promocję na ppor. Po ukończeniu specjalnego

kursu dostał 15 sierpnia upragniony stopień harcmistrza. Był też przypadkowo aresztowany i przez pewien czas więziony w wychowawczym obozie pracy policji bezpieczeństwa przy ul. Gęsiej („Gęsiówce”). Uczestnicząc w akcji „Taśma” jako obserwator, poległ w ataku na strażnicę Grenzschutzu w Sieczychach w nocy z 20 na 21 sierpnia.

Rok 1943, kiedy rozegrały się kulminacyjne wydarzenia opowieści Kamińskiego, był przełomowym rokiem II wojny światowej. Wehrmacht bezpowrotnie utracił inicjatywę strategiczną i stało się jasne, że ostatecznie zostanie pokonany. Na początku roku 6 Armia skapitulowała pod Stalingradem (2 lutego poddali się ostatni żołnierze dowodzeni przez gen. płk. Karla Streckera). Wiosną Niemcy i Włosi ponieśli klęskę w Afryce (12 maja skapitulował gen. broni Hans Cramer, a 13 maja marszałek Giovanni Messe). W lecie Wehrmacht przegrał wielką bitwę pancerną na Łuku Kurskim (23 sierpnia ostatecznie załamał się ostatni kontratak jednostek niemieckich). W tym czasie Amerykanie i Brytyjczycy otworzyli drugi front we Włoszech (10 lipca rozpoczęła się inwazja Sycylii, a 3 września Półwyspu Apenińskiego). Militarne sukcesy aliantów ożywiły nadzieje na nieodległe zakończenie działań zbrojnych w europejskim teatrze wojny, ale i spowodowały wzrost niepewności związanej z rolą, jaką w Europie Wschodniej i Środkowej miał odegrać Związek Radziecki. Do narodów Międzymorza nieubłaganie docierała świadomość, że Sowieci, dźwigający główny ciężar wojny lądowej, przynajmniej na pewien czas zajmą ten region.

Z partykularnej polskiej perspektywy rok 1943 obfitował w wiele innych istotnych wydarzeń, które rozegrały się nie tylko w okupowanym kraju. W zimie Ludowy Komisariat Spraw Zagranicznych ZSRR przesłał polskiej ambasadzie w Moskwie notę o zaprzestaniu uznawania za obywateli polskich osób narodowości polskiej zamieszkałych na tzw. Zachodniej Białorusi, Ukrainie i w Okręgu Wileńskim, czyli na wschód od linii rozgraniczającej strefy z interesów Związku Radzieckiego i Rzeszy Niemieckiej, wyznaczonej 28 września 1939 r. (16 stycznia). Rzezią mieszkańców wsi Parośle (pow. sarneński) na Wołyniu, dokonaną przez pierwszą sotnię Ukraińskiej Powstańczej Armii, dowodzoną przez Hrihorija Perehiniaka (ps. „Dowbeszka-Korobka”) rozpoczęła się ukraińska „antypolska akcja” (9 lutego). Gestapo aresztowało w Warszawie Jana Piekałkiewicza, Delegata Rządu na Kraj (19 lutego), który skatowany w śledztwie na Szucha zmarł cztery miesiąc później. W Warszawie Polska Partia Robotnicza opublikowała pierwszy dokument programowy kwestionujący prerogatywy rządu RP (1 marca).

Na wiosnę podczas przemówienia wygłoszonego w Londynie gen. Sikorski zapowiedział, że Polacy będą nieustraszenie walczyć przeciw zamiarom ograniczenia suwerenności i terytorium Rzeczypospolitej (30 marca). Wkrótce potem jasny stał

się los oficerów Wojska Polskiego, w jesieni 1939 r. wziętych do niewoli przez Armię Czerwoną. Niemcy ogłosili wszem i wobec (11 kwietnia), że odkryli w Katyniu doły śmierci, kryjące szczątki polskich oficerów wymordowanych wiosną 1940 r. przez NKWD. Wybuchło i upadło powstanie w getcie warszawskim (19 kwietnia–16 maja). Doszło do ponownego zerwania przez ZSRR stosunków dyplomatycznych z RP (26 kwietnia). Zgodnie z uchwałą Państwowego Komitetu Obrony ZSRR, rozpoczęto formowanie w Sielcach nad Oką 1 Dywizji Piechoty im. T. Kościuszki, pod dowództwem Zygmunta Berlinga, awansowanego przez Stalina do stopnia gen. bryg. (8 maja). Na zjeździe w Moskwie ogłoszono deklarację ideową Związku Patriotów Polskich, w której jednoznacznie potępiono Rząd RP, jako działający na szkodę „bloku anglo-radziecko-amerykańskiego” (9 i 10 czerwca).

Latem komando Gestapo dowodzone przez SS-Untersturmführera Ericha Mertena aresztowało gen. Stefana Roweckiego „Grotę”, dowódcę AK (30 czerwca). Śmierć w katastrofie lotniczej pod Gibraltarem poniósł gen. Władysław Sikorski, premier rządu RP (4 lipca), a jego następcą został Stanisław Mikołajczyk (14 lipca). Krajowa Reprezentacja Polityczna skupiająca główne partie polityczne w okupowanej Polsce (tzw. Wielka Czwórka: Stronnictwo Narodowe, Polska Partia Socjalistyczna, Stronnictwo Ludowe i Stronnictwo Pracy) wydała deklarację — program Polski Walczącej. Naczelnymi postulatami tego dokumentu były: odzyskanie pełnej niezależności i suwerenności w przedwojennych granicach z poszerzeniem terytorium na północy, zabezpieczenie swobód demokratycznych obywateli, przeprowadzenie reform wewnętrznych (samorządowych i gospodarczych), budowa związku narodów Europy Środkowej, sojusz z demokracjami Zachodu oraz dobre, partnerskie stosunki z ZSRR (15 lipca).

Opowieści Kamińskiego o Dawidowskim, Bytnarze, Zawadzkim i ich kolegach nie można postrzegać przez pryzmat martyrologii — ma ona wartość ponadczasową. Dla jej bohaterów walka nie była kresem działania. Przeważnie nie marzyli oni nawet o karierach wojskowych. Kamiński naumyślnie nie skończył swej gawędy, lecz tylko ją przerwał. Na pewien czas odłożył pióro, bo „walka trwa” sukcesywnie podejmowana przez młodszych. Zmarli żyją ciągle w pamięci: najpierw jako patroni harcerek pododdziałów powstańczych (batalionu „Zośka”, kompanii „Rudy”, plutonu „Alek”), później w wyobraźni czytelników książki i jako patroni kolejnych drużyn harcerek. W ten sposób, mimo śmierci bohaterów, we wzbudzającym nadzieje i wywołującym troski 1943 r., mimo przegranej w 1944 r. powstania warszawskiego, mimo wątpliwego zwycięstwa na wojnie w 1945 r. i mimo trwającego jeszcze wiele dziesiątek lat zniewolenia, udało się przenieść do współczesności najpiękniejsze ideały służby ludziom i ojczyźnie.



## Dekonstrukcja mitu

Jadwiga Mostowska

*Kamienie na szaniec* w reżyserii Roberta Glińskiego, zrealizowane w oparciu o słynną książkę Aleksandra Kamińskiego o tym samym tytule, wzbudziły emocje i kontrowersje zanim jeszcze pojawiały się na ekranie (premiera filmu miała miejsce w marcu 2014 roku). Dyskusje toczące się na łamach mediów, protesty związane przedstawionym w filmie wizerunkiem harcerzy Szarych Szeregów, zarzuty dotyczące braku poprawności historycznej czy też odstępstw, jakie twórcy filmu poczynili względem powieści Kamińskiego<sup>1</sup>, która wywarła ogromny wpływ na naszą zbiorową pamięć o wydarzeniach z 1943 roku i ich uczestnikach — wszystko to sprawiło, że sam filmowy tekst kultury znalazł się nieco w cieniu toczących się debat. Próbę odwrócenia tego stanu rzeczy, a także odniesienia się do niektórych stawianych wobec dzieła i jego twórców zarzutów, stanowiła opublikowana w 2015 roku książka *Kamienie i szaniec. Analizy, rozmowy, kontrowersje wokół filmu Roberta Glińskiego* pod redakcją Małgorzaty Jakubowskiej<sup>2</sup>, w której obok rozmów z twórcami filmu znajdziemy także teksty analityczne oraz artykuły podejmujące szeroki wachlarz tematów i kontekstów związanych z powstaniem oraz możliwymi odczytaniem tego utworu. W niniejszym krótkim tekście trudno byłoby zawrzeć więcej niż znalazło się w ponad dwustustronicowej monografii, którą mogą się poszczycić *Kamienie na szaniec*. Jest on zatem zaledwie próbą zwrócenia uwagi na kilka tropów, które mogą okazać się szczególnie przydatne i inspirujące w pracy z młodym widzem oraz we wspólnej z nim lekturze tego filmowego tekstu kultury.

### „Przyjaźń, młodość, wolność”

„Posłuchajcie opowiadania o Alku, Rudym, Zośce i kilku innych cudownych ludziach (...). Posłuchajcie opowiadania o ludziach (...), którzy w życie wcielić potrafili dwa

---

<sup>1</sup> Por. np. P. Czartoryski-Sziler, *Sponiewierane Szare Szeregi*, „Nasz Dziennik”, 12.02.2014.

<http://www.naszdziennik.pl>; M. Górski, *Smerfy, nie harcerze*, „Rzeczpospolita”, 6.03.2014, s. 12.

<sup>2</sup> *Kamienie i szaniec. Analizy, rozmowy, kontrowersje wokół filmu Roberta Glińskiego*, red. M. Jakubowska, Warszawa 2015.

wspaniałe ideały: BRATERSTWO i SŁUŻBĘ<sup>3</sup> — tymi słowami Aleksander Kamiński zachęca czytelników do lektury *Kamieni na szaniec*, wskazując jednocześnie, iż przedstawia im historię bohaterów, których czyny (motywowane poczuciem przynależności do grona tych, którzy winni bronić swego kraju oraz obowiązku wobec Ojczyzny), stanowią wzór godny naśladowania i upamiętnienia. Tymczasem na plakatach i w zwiastunach zapowiadających premierę *Kamieni na szaniec*, zamiast słów „braterstwo i służba” widnieją słowa „przyjaźń, młodość, wolność”. Jest to pierwszy sygnał mówiący o tym, iż zamysł twórców filmu różnił się nieco od intencji Aleksandra Kamińskiego, a także zapowiedź tego, czym będzie ta ekranowa opowieść o harcerzach Szarych Szeregów. Intencją zarówno scenarzystów *Kamieni na szaniec*, jak i Roberta Glińskiego wydaje się, inaczej niż to ma miejsce w przypadku literackiego pierwowzoru, opowiedzenie nie o osobach wyjątkowych, ponadprzeciętnych, ale o ludziach „zwykłych”, którym przyszło zmierzyć się z dramatem wojny oraz śmierci. Owa „zwyczajność” filmowych bohaterów podkreślana jest w całym pierwszym z trzech filmowych aktów, w którym widzimy sceny przedstawiające ich w środowisku rówieśniczym oraz rodzinnym. Obraz harcerzy, jaki się z nich wyłania, jest o wiele mniej pomnikowy i wzniosły od tego, jaki znajdujemy w pierwszych rozdziałach książki Kamińskiego, który niemal w każdym zdaniu podkreśla walory osobiste i moralne swych bohaterów oraz pozytywny wpływ rodziny i środowiska na ukształtowanie się ich godnych podziwu postaw. W filmie Glińskiego nie oglądamy herosów. Widzimy grupę młodych chłopców i dziewcząt, którzy chcieliby spędzać ze sobą czas, uczyć się, bawić, chodzić do kina. Są sympatyczni, bywają zabawni, ulegają porywom serca i namiętności dokładnie tak samo, jak każdy w ich wieku. Pełni idealizmu i zapału odznaczają się też pewną, właściwą młodym, dozą brawury. Widać to wyraźnie już w dynamicznych, opatrzonych współczesną muzyką, scenach otwierających film, w których oglądamy akcje tzw. małego sabotażu (gazowanie kina zakończone bijatyką z chłopakami z Hitlerjugend, zrywanie hitlerowskich flag, podczas którego Tadeusz Zawadzki „Zośka” śmiało staje do konfrontacji z policjantem, udając, że jest uzbrojony w pistolet). Choć podejmowane przez nich działania także niosą ze sobą ryzyko, a codzienność okupowanej Warszawy każe im być świadkami wielu dramatów i śmierci, to jednak młodzi bohaterowie filmu (inaczej niż widz, znający tragiczne losy harcerzy Szarych Szeregów) wciąż jeszcze nie wiedzą, nie zdają sobie sprawy z tego, że oni również będą musieli złożyć ofiarę ze swego życia. Dopiero śmierć Pawła podczas akcji zabezpieczania majątku aresztowanej rodziny Błońskich będzie pierwszym sygnałem, zwiastunem tego, że niebawem także tych młodych ludzi

<sup>3</sup> A. Kamiński, *Kamienie na szaniec*, wyd. XVIII, Warszawa 1995, s. 45.

dosięgnięciem dramatu wojny. Kolejnym będzie kończący pierwszy akt filmowych *Kamieni na szaniec* aresztowanie Jana Bytnara („Rudego”). Wraz z tymi wydarzeniami nastrój filmu staje się coraz bardziej mroczny. Krótkie chwile radości, których młodzi mogli doświadczyć także pośród wojennej codzienności, znikają. W kolejnych scenach filmu oglądać będziemy cierpienie, heroiczną walkę i śmierć, ukazane w całej swej drastyczności i grozie.

### **W imię przyjaźni**

O ile pierwsza odsłona *Kamieni na szaniec*, w której poznajemy bliżej głównych bohaterów opowieści, mogłaby być zatytułowana „młodość”, o tyle drugi, najdłuższy a zarazem kluczowy akt tej historii jest w swej istocie opowieścią o przyjaźni. Widoczne przejawy więzi łączącej młodych harcerzy odnajdujemy wprawdzie już na początku filmu, choćby w przywoływanych powyżej scenach przedstawiających akcje małego sabotażu (ich uczestnicy wzajemnie się wspierają i ratują z opresji). Niemal od pierwszych scen *Kamieni na szaniec* możemy również śledzić dynamikę przyjacielskiej relacji pary głównych bohaterów filmu — „Rudego” i „Zośki” (którą twórcy filmu dodatkowo podkreślili i wydobyli, przenosząc postać „Alka” na daleki drugi plan). Jednak siła owej przyjaźni dwójki młodych chłopaków oraz znaczenie koleżeńskiej więzi, jaka połączyła harcerzy z Szarych Szeregów, objawia się w całej swej mocy dopiero w akcie drugim. Splatają się w nim trzy wątki: przesłuchanie „Rudego” w siedzibie Gestapo, działania „Zośki” zmierzające do zorganizowania akcji odbicia przyjaciela oraz akcja pod Arsenalem (kluczowy wątek aktu drugiego i całego filmu). Torturowany przez Gestapo „Rudy” doświadcza niewyobrażalnego cierpienia, ale nie wyjawia nazwisk przyjaciół oraz przełożonych. Gdyby dał się złamać, wówczas oni także podzieliliby jego los. Tymczasem zrozpaczony „Zośka” walczy o życie przyjaciela i stara się za wszelką cenę doprowadzić do jego odbicia (nie zważając na niebezpieczeństwo, gotów jest działać nawet bez zgody zwierzchników). Werystyczne sceny przesłuchiwań przez Gestapo przeplatają się tu w równoległym montażu z pełnymi napięcia scenami przedstawiającymi działania „Zośki” i przygotowania do słynnej akcji Szarych Szeregów. Najważniejsza dla filmu scena, ukazująca przebieg akcji pod Arsenalem, jest pełna dramatyzmu, a jej dużą dynamikę i zmienny rytm uzyskano dzięki wykorzystaniu wielu różnorodnych ujęć. Zaprezentowany w filmie przebieg akcji unaocznia niewątpliwy heroizm oraz determinację chłopaków, którzy zdecydowali się narażać własne życie i stanąć do otwartej walki w imię ratowania towarzysza i przyjaciela. Z drugiej strony, każe dostrzec pewne błędy oraz niedociągnięcia wynikające z braku doświadczenia bojowego harcerzy oraz ich

słabego uzbrojenia<sup>4</sup>. Sukces, jakim jest odbicie „Rudego”, nie przychodzi łatwo i ma swoją cenę, a radość z jego odniesienia trwa krótko, bowiem po kilku dniach Jan Bytnar umiera.

### **W obliczu śmierci**

Wraz z odejściem „Rudego” rozpoczyna się ostatnia odsłona *Kamieni na szaniec*. Jego ofiara życia i męczeńska śmierć<sup>5</sup> odcisnęła swe piętno na tych, którzy pozostali. Matka Janka, zakochana w Bytnarze Monia i sam „Zośka” — każde z nich inaczej reaguje na wieść o zgonie „Rudego”; inaczej też okazuje swą rozpacz. Jednak wszyscy cierpią. „Zośka” nie znajduje ukojenia ani w odwecie na katach „Rudego”, ani w uczuciu Hali, która stara się wyrwać ukochanego ze stanu, w którym się pogryzął. To, że on wciąż żyje, podczas gdy „Rudy”, „Alek” i inni zginęli, zdaje się być dla Tadeusza ciężarem trudnym do udźwignięcia. Jego reakcję na wieść o pośmiertnym odznaczeniu „Rudego” (słowa „Ku chwale Ojczyzny” brzmiały w ustach „Zośki” gorzko, niemal cynicznie) można uznać nie tylko za wyraz powodowanej bólem i goryczą złości na postawę przełożonych, którzy zwlekali z wydaniem zgody na akcję odbicia Bytnara, ale także jako przejaw rodzących się w umyśle młodego mężczyzny wątpliwości dotyczących tego, czy cena, jaką przychodzi płacić za walkę o wolność, nie jest zbyt wysoka. W końcu on również zginie, jednak filmowa interpretacja śmierci „Rudego” jest inna od tej, jaką znamy z przekazu historycznego i z książki Kamińskiego. W filmie Glińskiego „Zośka” nie ginie od przypadkowego postrzału, a jego śmierć można odczytywać jako wyraz „autonomicznej” decyzji bohatera. W trakcie ataku na strażnicę w Sieczychach filmowy „Zośka” niespodziewanie staje oko w oko z niemieckim żołnierzem. Młody mężczyzna, który zdążył już zwątpić zarówno w sens własnego życia, jak i w sens walki nieuchronnie prowadzącej do zabijania, nie potrafi z zimną krwią zastrzelić równie młodego chłopaka, na którego twarzy maluje się zaskoczenie i lęk. Ta krótka chwila zawahania kosztuje go życie. Zachowanie „Zośki” można wyjaśnić nie tylko utratą woli życia, ale również chęcią chronienia go, opowiedzeniem się przeciwko zabijaniu. Gliński świadomie każe stanąć swemu „Zośce” twarzą w twarz z rówieśnikiem, w którym jego bohater może dostrzec kogoś takiego, jak on sam i jego koledzy z harcerstwa — młodego chłopaka, który

<sup>4</sup> W przywoływanej już książce *Kamienie i szaniec* Robert Gliński objaśnia strukturę filmu i sposób realizacji tej kluczowej dla niego sceny. Tłumaczy również, dlaczego przebieg akcji pod Arsenalem pokazał inaczej niż to uczynił Aleksander Kamiński. Por. R. Gliński, *Arsenal długich i krótkich ujęć* [w:] *Kamienie i szaniec*, op. cit., ss. 101–122.

<sup>5</sup> Na pojawienie się w filmowym przedstawieniu zmarłego „Rudego” odwołań do wizerunku Chrystusa (ciało chłopaka ułożone jak na słynnym obrazie Andrei Mantegni), a także na wprowadzone w ostatniej partii filmu obrazy nawiązujące do symboliki chrześcijańskiej wskazuje m.in. w swej analizie *Kamieni na szaniec* Małgorzata Jakubowska. Por. M. Jakubowska, *Do tanga trzeba dwojga...* *Analiza neoformalna filmu* [w:] *Kamienie i szaniec*, op. cit., ss. 69–100.

dopiero co zęgnął się z opuszczającą strażnicę dziewczyną. Ów finał każe powrócić pamięcią do ekspozycji, w której Gliński zestawil harcerzy z Szarych Szeregów z ich rówieśnikami z Hitlerjugend. Jedni i drudzy są młodzi, właśnie wchodzą w dorosłe życie, a ich dążenia czy marzenia pewnie w wielu punktach mogłyby okazać się podobne. Niestety, los sprawia, że stają naprzeciw siebie jako wrogowie.

Decydując się na takie zakończenie filmu, Gliński niewątpliwie poddaje w wątpliwość bohaterski mit. Nie ucieka od niego, ale dekonstruuje go tak, jak to zresztą czynił w całym swym filmie. Istotą mitu jest wytworzenie, a następnie podtrzymanie świadomości zbiorowej, a także zbudowanie i utrwalenie społecznych więzi. Nie ma w nim zatem miejsca na pytania i wątpliwości, na kwestionowanie podjętych w imię wyższych racji wyborów czy poniesionych ofiar. To, co jest ważne, to bohaterstwo wybitnych jednostek. Śmierć jest koniecznym, a zarazem godnym pochwały poświęceniem, podczas gdy zabicie wroga to obowiązek (co czyni ów czyn usprawiedliwionym). Tymczasem Gliński cały czas stawia pytania, mnoży wątpliwości<sup>6</sup>, by na koniec pozwolić jednemu ze swych bohaterów na to, by wymknął się mitowi. Ukazując go jako osobę, która podejmuje decyzję, nie ginie od przypadkowej kuli, ale ma wpływ na swój los w pewnym sensie „upodmiotowia go”, uwalnia z trybów Historii, która w swym biegu nie zważa na jednostki i domaga się ofiar.

### **Człowiek wobec Historii**

*Kamienie na szaniec* rozpoczyna sekwencja montażowa przedstawiająca fragmenty dokumentalnych kronik filmowych (przemówienie ministra propagandy III Rzeszy — Josepha Goebbelsa, defilada niemieckich wojsk w Alejach Ujazdowskich przyjmowana przez Hitlera, obóz Hitlerjugend)<sup>7</sup>. W trakcie owej sekwencji następuje również przejście do perspektywy subiektywnej: gdy na ekranie pojawia się obóz Hitlerjugend, kadr zmniejsza się, a kolejne ujęcia nie pozostawiają już wątpliwości, iż owe czarno-białe obrazy, które przed chwilą widzieliśmy, to fragment kroniki filmowej oglądanej przez publiczność w kinie. Po chwili na sali zobaczymy także jednego z głównych bohaterów filmu — „Rudego”, który właśnie rozpoczyna akcję gazowania kina. Tak oto Wielka Historia, w której przywódcy przemawiają, zwycięskie armie maszerują, a ideologia oraz dyscyplina kształtują ciała i umysły, ustępuje miejsca opowieści, którą chce nam przedstawić Gliński. Będzie to opowieść o Historii przedstawiona poprzez indywidualne ludzkie doświadczenia, przez pryzmat losów tych, którzy byli jej świadkami, uczestnikami, a także przecież ofiarami. Taka właśnie

<sup>6</sup> Jak zauważa Marek Hendrykowski, owo stawianie pytań przeszłości „nie oznacza lekceważenia faktów, lecz ich specyficzne potraktowanie, jako materiału do refleksji”. Por. M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 46.

<sup>7</sup> Warto zauważyć, iż w filmie brak klasycznej czołówki. Nie pojawia się ani jego tytuł, ani nazwiska grających w nim aktorów.

perspektywa oglądu Historii każe wpisać *Kamienie na szaniec* w krąg znakomitej tradycji polskiego kina, której początki wyznaczają dokonania polskiej szkoły filmowej. „W filmach Różewicza, Wajdy, Munka, Kawalerowicza, Hasa, Kutza ukazane zostały odarte z wszelkich iluzji ludzkie tragedie i cierpienia, naznaczone przemożną presją nieludzkiej historii, często udrapowanej w szaty jedynie słusznej sprawy, konieczności dziejowej i wyższej racji historycznej” — zauważa Marek Hendrykowski, który zwraca uwagę, iż ten sposób opowiadania o Historii bliski był twórcom polskiego kina także później<sup>8</sup>. Robert Gliński podąża tym śladem, nie proponując nam opowieści „ku pokrzepieniu serc”.

### Bibliografia

- *Kamienie i szaniec. Analizy, rozmowy, kontrowersje wokół filmu Roberta Glińskiego*, red. M. Jakubowska, Warszawa 2015.
- A. Kamiński, *Kamienie na szaniec*, Katowice 1995.
- Materiały dołączone do DVD z filmem *Kamienie na szaniec*, wydawca Monolith Films Sp. z o.o., 2014.
- M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
- *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004.

---

<sup>8</sup> M. Hendrykowski, op. cit., s. 54.

## Postawy społeczne Polaków podczas okupacji niemieckiej w czasie II wojny światowej

Arkadiusz Walczak

**Adresat zajęć:** uczniowie gimnazjum i szkoły ponadgimnazjalnej.

**Rodzaj zajęć:** historia, etyka, godzina do dyspozycji wychowawcy, koło historyczne.

**Cel ogólny zajęć:** Analiza postaw Polaków wobec rzeczywistości okupacyjnej oraz ich uwarunkowań.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- charakteryzuje hitlerowski system okupacyjny i realizowaną w jego ramach politykę zastraszania społeczeństwa polskiego;
- wymienia formy oporu społeczeństwa polskiego wobec okupanta;
- charakteryzuje czynniki warunkujące przyjmowanie przez Polaków określonych postaw wobec okupanta.

**Metody pracy:** rozmowa nauczająca.

**Formy pracy:** praca indywidualna i grupowa.

**Środki i materiały dydaktyczne:** film *Kamienie na szaniec*, reż. Robert Gliński, fragment książki Tomasza Szaroty *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, nagranie piosenki Marii Peszek *Sorry Polsko*.

**Słowa kluczowe:** Szare Szeregi, ruch oporu, Akcja pod Arsenalem, odwaga cywilna.

**Czas:** 2 godziny lekcyjne + projekcja filmu.

**Bibliografia:** A.K. Kunert, *Ilustrowany przewodnik po Polsce Podziemnej 1939–1945*, Warszawa 1996 ▪ T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa 1988.

## PRZEBIEG ZAJĘĆ

1. Nauczyciel przedstawia uczniom cele zajęć. Informuje, że punktem wyjścia do analizy postaw Polaków wobec niemieckiego okupanta będzie film fabularny Roberta Glińskiego pt. *Kamienie na szaniec*. Pyta o ich wrażenia po obejrzeniu filmu. Zachęca do refleksji: Czy jest to typowy film historyczny? Czy zaskoczeniem dla uczniów była muzyka i sposób prowadzenia kamery, jeśli tak, to dlaczego?
2. Nauczyciel przypomina uczniom, że film Glińskiego jest adaptacją powieści Aleksandra Kamińskiego *Kamienie na szaniec*. Bohaterami powieści są postaci rzeczywiste, członkowie Szarych Szeregów, uczestnicy słynnej akcji pod Arsenałem. Powieść ta nie była jednak rekonstrukcją faktów historycznych. Zarówno bohaterowie, jak i opowiedziane wydarzenia zostały podporządkowane idei, jaką przyświecała Kamińskiemu podczas pisania książki w 1943 roku. Chciał stworzyć symboliczny pomnik polskiego harcerstwa, literacki pomnik służący pokrzepieniu serc, stąd idealizacja bohaterów i ich czynów. Potwierdził to Tadeusz Zawadzki „Zośka”, po przeczytaniu maszynopisu powieści w 1943 roku, mówiąc o autorze: „Trzeba uznać jego prawo do nadawania sylwetkom bohaterów opowiadania takich cech, jakie autor uznaje za potrzebne. Książka nie jest zatem dokumentem, ale opowiadaniem stworzonym przez Aleksandra Kamińskiego”<sup>1</sup>. Słynną akcją Szarych Szeregów odbicia „Rudego” wiosną 1943 odtworzał film Jana Łomnickiego według scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego *Akcja pod Arsenałem* (1977, premiera 1978). Nauczyciel pyta: Dlaczego Robert Gliński w 2014 roku ponownie sięgnął po historię Zośki i Rudego? W dyskusji warto wykorzystać wypowiedź reżysera: „Moją intencją nie była rekonstrukcja faktów, ani tym bardziej weryfikowanie relacji świadków przedstawionych zdarzeń. W humanistyce już dawno upadła wiara w fakt historyczny. Nie ma obiektywnych wydarzeń. Każde jest inaczej postrzegane przez innego uczestnika. Dowolne wydarzenie zmienia się wraz z upływem czasu. Film ma otwierać dyskusję o zdarzeniach, które rozegrały się w historii, a nie ją zamykać. Prawda nie tkwi w faktach, ale postaciach”<sup>2</sup>.
3. Nauczyciel prosi o zapoznanie się z fragmentem książki prof. Tomasz Szaroty (ZAŁĄCZNIK NR 1) i odpowiedź na zawarte pod tekstem pytania.
4. Tematem lekcji jest analiza postaw społeczeństwa polskiego wobec okupanta. *Słownik języka polskiego* definiuje postawę jako „stosunek człowieka do życia lub do pewnej wyróżnionej sfery zjawisk; ustosunkowanie się do czegoś, czyjeś nastawienie, stanowisko, poglądy”. Nie mamy w tej chwili szerokiej możliwości obiektywnej weryfikacji postaw społecznych Polaków w czasie wojny. Nie istnieją żadne badania

<sup>1</sup> Cytat za *Przyjaźń Młodość Wolność. Kamienie na szaniec. Film Roberta Glińskiego*, książka z filmem na DVD, Warszawa 2014, s. 5.

<sup>2</sup> Op. cit., s. 6.



opinii publicznej z okresu okupacji. Natomiast istnieje bogactwo informacji zawartych w dokumentach osobistych — wspomnieniach, pamiętnikach, dziennikach, a także materiałach Polskiego Państwa Podziemnego i dokumentach tworzonych przez okupanta. Z tak różnorodnych materiałów źródłowych korzystał także reżyser filmu, pokazując różne postawy społeczeństwa polskiego wobec rzeczywistości okupacyjnej Warszawy.

5. Nauczyciel zapisuje lub umieszcza na tablicy wcześniej przygotowane wypowiedzi bohaterów filmu (ZAŁĄCZNIK NR 2). Prosi uczniów o komentarz: Jakie postawy reprezentują, na jakie wyzwania i dylematy stojące przed społeczeństwem polskim wskazują?

6. Następuje podział uczniów na 4 grupy, każda grupa otrzymuje materiał (ZAŁĄCZNIK NR 3), który pomoże — w toku dyskusji — dokonać analizy przyczyn i konsekwencji przyjmowania przez Polaków różnych postaw wobec polityki okupanta hitlerowskiego. Zadaniem każdej z grup będzie także nazwanie postaw, które te zachowania odzwierciedlają.

7. Prezentacja poszczególnych grup. Nauczyciel na tablicy zapisuje nazwy postaw, które sformułowali uczniowie. Analiza podobieństw, określenie katalogu postaw. W podsumowaniu warto przywołać pogląd Kurta Lewina definiującego psychologiczną przestrzeń życiową jako sytuację życiową człowieka widzianą jego oczami. Przestrzeń życiowa jednostek składa się z różnych stref, z których jedne oceniane są pozytywnie — te budzą nadzieję, inne oceniane są negatywnie — i te budzą lęk. W warunkach okupacyjnych po jednej stronie znajduje się strefa strachu i lęku, po drugiej zaś strefa wiary i nadziei, proporcje między tymi strefami były odzwierciedleniem nastrojów. Na wielkość tych stref wpływa wiele czynników, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych (np. sytuacja na frontach II wojny światowej, audycje radiowe rozgłośni alianckich). Wśród czynników wewnętrznych mamy do czynienia z takimi, które zwiększają strefę strachu i lęku i zmniejszają strefę wiary i nadziei — stanowią one ważny element hitlerowskiego systemu okupacyjnego — oraz z takimi, które działają w kierunku przeciwnym, powiększając strefę wiary i nadziei i zmniejszając strefę strachu i lęku — te wchodzą w zestaw reakcji obronnych społeczeństwa polskiego.<sup>3</sup> W warunkach okupacyjnych ważny był nie tylko heroizm żołnierzy walczących z bronią w rękę, ale nawet drobny gest pomocy i solidarności, który mógł uratować czyjeś życie. Warto wrócić do zdania wypowiedzianego podczas konspiracyjnego spotkania: „miało być 1300, a jest 300”. Co to zdanie oznacza? Dlaczego zgłosiło się tylko/aż 300? Nie mamy prawa wymagać heroizmu od każdego. Zdecydowana większość społeczeństwa chciała po prostu przetrwać okupacyjny koszmar.

<sup>3</sup> T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa 1988, ss. 456–458.

8. Nauczyciel zaprasza uczniów do wysłuchania piosenki Marii Peszek pt. *Sorry Polsko*. Inicjuje rozmowę: Co jest wspólne dla myślenia o postawach społecznych w czasach przełomu dla Roberta Glińskiego i Marii Peszek, czy coś ich różni?
9. Nauczyciel prosi uczniów o podsumowanie zajęć poprzez dokończenie zdania: Po dzisiejszych zajęciach ciągle zastanawiam się/zadaję sobie pytanie...

## ZAŁĄCZNIK NR 1

Tomasz Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*

„Zasadniczym celem owego swoistego eksperymentu socjopsycho-technicznego było przekształcenie Polaków w bierną masę ludzką, podporządkowaną woli najeźdźcy. Był w nędzy i ustawicznym strachu (określić go można jako *pavor occupationis*), pośród stałych trosk codziennej egzystencji miały określać świadomość i mentalność niewolników — Untermenschów. (...) Reżim hitlerowski siał trwogę. Co to znaczy? Łapanie, tortury, egzekucje, obozy koncentracyjne i potworne metody wymuszania zeznań — wielu widziało to, wielu doświadczyło na sobie. Nikt nie był pewny życia czy wolności, chociaż w danej chwili i bezpośrednio mógł nie być zagrożony. Zapanaowała i utrzymywała się atmosfera terroru, tj. trwałego i silnego napięcia lękowego pod wpływem specyficznych sytuacji międzyludzkich. Dla wywołania strachu okupant posługiwał się całym arsenałem metod i środków. Celowi temu służył (...) zestaw przepisów »prawnych« — dziesiątki zakazów i nakazów, za których naruszenie groziły ciężkie kary, najczęściej kara śmierci. Władze hitlerowskie spodziewały się wywołania u ludzi typowej reakcji towarzyszącej uczuciu strachu — reakcji wycofania się z zasięgu zagrożenia, poniechania działań skierowanych przeciwko najeźdźcy, biernego przystosowania się do zaistniałej sytuacji. Temu samemu celowi służył cały system terroru i represji, a obok niego oddziaływanie propagandowe — podkreślanie siły i potęgi III Rzeszy oraz trwałości wprowadzonego przez nią porządku na terenie podbitego kraju, który nigdy więcej nie miał już odzyskać niepodległości. (...) Ogólnie rzecz biorąc powiedzieć można, że całokształt działań okupanta doprowadził do sytuacji, którą można by nazwać życiem społeczeństwa w warunkach stałego stresu psychologicznego. Towarzyszył temu ustawiczny strach i niepokój o własne życie i los najbliższych, materialne troski, lęk przed aresztowaniem, torturami, załamaniem podczas śledztwa, stykanie się na co dzień z poniewieraniem godności ludzkiej i dumy narodowej, konieczność rewaloryzacji posiadanego systemu i skali wartości”<sup>4</sup>.

1. Wskaż konkretne sceny w filmie Roberta Glińskiego, które przedstawiają formy terroru wobec społeczeństwa polskiego, opisane przez prof. Tomasza Szarotę.

---

<sup>4</sup> Ibidem, ss. 455–456.

2. Wyjaśnij, w jaki sposób bohaterowie filmu radzą sobie ze zwalczaniem psychozy, strachu i lęku, a zarazem wzmacnianiem odwagi cywilnej?
3. Oceń, korzystając także z wiedzy pozaźródłowej, na ile skuteczne były to metody?

## ZAŁĄCZNIK NR 2

TYLKO ŚWINIE SIEDZĄ W KINIE.

ZBIÓRKĘ NA ARMIE MIELIŚMY W '39. WTEDY DALIŚMY!

GDZIE LEŻĄ NIEMCY? NA WSZYSTKICH FRONTACH!

BO LEPIEJ CICHO SIEDZIEĆ I PRZEŻYĆ.

MIAŁO BYĆ 1300 A JEST 300?!

ZA CO ZGINĄŁ PAWEŁ? ZA WOLNĄ POLSKĘ CZY ZA SREBRNE ŁYŻECZKI?

HENIEK BYŁ Z PRAGI, NIE BYŁ Z NASZEGO TOWARZYSTWA.

RUDEGO ZABIŁ BRAK DECYZJI!

JESTEŚMY WOJSKIEM (...). SAMOWOLA OZNACZA SĄD WOJSKOWY.

## ZAŁĄCZNIK NR 3

Waszym zadaniem będzie przedyskutowanie i zapisanie zachowań wymienionych poniżej postaci filmowych, a także zastanowienie się, jakie czynniki zewnętrzne oraz wewnętrzne mogły mieć wpływ na dokonywane przez nich wybory. Nadajcie nazwy poszczególnym postawom. Wybierzcie osobę, która przedstawi efekty waszej pracy pozostałym grupom.

### Grupa nr 1

Postać	Co robi?	Dlaczego to robi?	Nazwa postawy
Jan „Rudy” Bytnar			
Maryna „Monia” Trzcinińska, dziewczyna Rudego			
Ojciec „Zośki”			
Mężczyzna sprzedający zegarki pod Arsenalem			
Ślązak w służbie niemieckiej			

Grupa nr 2

Postać	Co robi?	Dlaczego to robi?	Nazwa postawy
Tadeusz „Zośka” Zawadzki			
Ojciec „Rudego”			
Dozorca, którego mijają, wracając ze wsi. Matka i siostra „Rudego”			
Stanisław „Orsza” Broniewski			
Zegarmistrz			

Grupa nr 3

Postać	Co robi?	Dlaczego to robi?	Nazwa postawy
Janek Błoński wraz z rodziną			
Jan Wojciech „Dyrektor” Kiwerski			
Sąsiadka wyglądająca przez okno, gdy matka i siostra „Rudego” wracają ze wsi			
Kobieta kupująca perły w towarzystwie niemieckiego oficera			
Halina „Hala” Glińska			

Grupa nr 4

Postać	Co robi?	Dlaczego to robi?	Nazwa postawy
Henryk „Heniek” Ostrowski			
Sprzedawca czekoladek u Wedla			
Kobieta mówiąca: „Jak wam nie wstyd”, gdy opróżniane jest mieszkanie Błońskich			
Aleksander „Alek” Dawidowski			
Aptekarz, do którego dzwoni sprzedawca czekoladek z informacją, że transport z „Rudym” ruszył na Pawiak			



# ***A potem nazwali go bandytą*** **Grzegorza Królikiewicza** **(2002)**

---

**48** **Tło historyczne: Józef Kuraś — umarły, niepogrzebany...**

Paweł Kosiński

---

**57** **Analiza filmu: Rozdwojona pamięć, rozdwojony mit**

Dominik Wierski

---

**66** **Scenariusz zajęć: Józef Kuraś „Ogień”  
— żołnierz wyklęty czy „przeklęty”?**

Robert Przybysz

## Józef Kuraś — umarły, niepogrzebany...

Paweł Kosiński

„»Ognia« pozbawiono grobu. A jego ciało w dziwny sposób zniknęło. Dlaczego miał nie mieć grobu? Jeśli był bandytą, niech ludzie plują na grób bandyty. Widać jednak nie. W tym życiu i śmierci musiało tkwić coś autentycznego, co było groźne dla ówczesnej władzy. Bo trup mógł pewnego dnia ożyć. Dlatego Józef Kuraś nie ma grobu”<sup>1</sup>.

ks. prof. Józef Tischner

Józef Kuraś pochodził z Waksmundu na Podhalu. Urodził się 23 X 1915 r. w ubogiej rodzinie góralskiej. Miał pięcioro rodzeństwa — czterech starszych braci: Władysława (1898–1980), Wojciecha (1900–1986), Jana (ur. 1902) i Michała (1909–1943) oraz młodszą siostrę Marię (1921–1985). Rodzice gospodarowali na 3 ha ziemi uprawnej, kilku górskich pastwiskach i skrawku lasu. Mimo to ciężko pracujący ojciec angażował się w działalność społeczną: był instruktorem i komendantem Ochotniczej Straży Pożarnej (OSP), prezesem miejscowej Drużyny Podhalańskiej oraz wójtem. Prowadził też działalność polityczną: już po wybuchu niepodległości założył koło Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast” (PSL) w Waksmundzie i należał do Zarządu Powiatowego tej partii w Nowym Targu. Wychowani w duchu patriotycznym trzej najstarsi bracia Józefa wzięli udział w walkach z Ukraińcami i w wojnie polsko-bolszewickiej.

W rodzinnej miejscowości ukończył szkołę powszechną (1921–1926), następnie uczęszczał do 8-klasowego Gimnazjum Neoklasycznego im. Seweryna Goszczyńskiego w Nowym Targu (1928–1933). W wieku 18 lat (w VI klasie gimnazjum) uciekł z domu ze swoją 16-letnią dziewczyną, Zofią Czesacz. Z powodu tej przygody musiał opuścić szkołę. Pracując przez dwa lata w gospodarstwie rodziców (razem z bratem Michałem i siostrą Marią), zaangażował się w działalność społeczną (OSP) i polityczną (PSL). W 1936 r. otrzymał powołanie do wojska. Zasadniczą służbę odbył w 2. pułku strzelców podhalańskich (psp) w Sanoku. Potem, skierowany do Korpusu Ochrony Pogranicza na Wileńszczyznę, ukończył kurs w szkolnej kompanii karabinów maszynowych w Berezwezu (powiat dziśnieński), został mianowany kapralem (25 IX 1937 r.) i przez

---

<sup>1</sup> J. Tischner, *Sprawa Józefa Kurasia »Ognia«*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 35.



rok służył w strażnicy w Słobódce (powiat brasławski). W tym czasie Zofia Czesacz wyszła za mąż za Jana Czubiaka z Leśnicy. Wywołało to długoletni konflikt obydwu mężczyzn.

Od 24 III do 21 VI 1939 r. odbywał ćwiczenia wojskowe w 1. psp w Nowym Sączu. Zmobilizowany 24 sierpnia, został wcielony do 8 kompanii 1. psp i przeszedł jej szlak bojowy (od Nowego Sącza po Rzęsnę Ruską pod Lwowem). Po rozformowaniu pułku podjął nieudaną próbę przedostania się na Węgry. Do rodzinnego Waksmundu wrócił w połowie października. Początkowo handlował towarami przemycanymi ze Słowacji. Wkrótce zaangażował się w działalność konspiracyjną (najprawdopodobniej za pośrednictwem Jana Cieślaka ps. „Maciej”, tworzącego lokalne struktury Służby Zwycięstwu Polski). Na początku 1940 r. w okolicach Turbaczyka złożył przysięgę i przyjął pseudonim „Orzeł”. W tym roku niemiecki patrol przypadkowo zatrzymał go za brak dokumentów, ale po rozbrojeniu wartownika uciekł z prowizorycznego aresztu w Juszczyne (powiat Sucha Beskidzka).

Przed agresją niemiecką na ZSRR wraz z większą grupą górali został wyznaczony przez Niemców do przeprowadzenia na Słowację koni dla Wehrmachtu, ale przy pierwszej nadarzającej się okazji zbiegł. W czerwcu 1941 r. przystąpił do zorganizowanej przez Augustyna Suskiego ps. „Stefan Brus” apolitycznej i ponadpartyjnej Konfederacji Tatrzańskiej (KT), której dewizą były słowa Suskiego „Honor nakazuje, by Goralenvolk został zdławiony przez samych Podhalań”. W KT dowodził placówką odwodową w Waksmundzie i szkolił jej członków (Jana Srala ps. „Potrzask”, Franciszka Dłubacza ps. „Zgroza”, Józefa Niemca ps. „Tygrys”, Jana Rogala ps. „Żbik”, Józefa Rogala ps. „Strzała”, Władysława Kolasę ps. „Zemsta” i Franciszka Cyrwusa ps. „Kępa”). Wraz z tym oddziałem przeprowadzał akcje sabotażowe (chłostanie gorliwych członków Goralenvolku — m.in. J. Czubiaka, niszczenie urządzeń w mleczarniach i młynach oraz akt umożliwiających ściąganie obowiązkowych świadczeń rzeczowych, akcje ekspropriacyjne, kolportaż tajnych gazetek). Pod koniec 1941 r. dwa miesiące przebywał w więzieniu w Nowym Targu (aresztowany 10 października przez funkcjonariusza policji kryminalnej (KriPo) Egona Szafranca — znajomego J. Czubiaka, poddany brutalnym przesłuchaniom, uwolniony 12 grudnia przez zakonspirowanych członków KT pełniących służbę w KriPo — Bernarda Mroza i Tadeusza Popka). Po rozbięciu KT na początku 1942 r. zatrudnił się jako robotnik w gospodarstwie pasterskim Krakowskiej Izby Rolniczej na Hali Wzorowej pod Turbaczem (kierowana przez por. rez. inż. rolnika Henryka Radosińskiego ps. „Herfurt”). W drugiej połowie 1942 r. wraz ze swym oddziałem kontynuował działalność konspiracyjną na Podhalu (m.in. zniszczył zarządzaną przez J. Czubiaka mleczarnię w Waksmundzie i dokonywał rekwizycji w gospodarstwach górskich na Orawie i Spiszu).

W czerwcu 1943 r. na Polanie Gabrowskiej jego oddział zlikwidował Józefa Benela i Bernarda Kruszewskiego, dwóch Policjantów Polskich śledzących na zlecenia Niemców oddział Kurasia. Na skutek donosu J. Czubiaka w tej sprawie, czterej ubrani po cywilnemu Niemcy (m.in. szef KriPo w Nowym Targu SS-Untersturmführer Josef Kandzia) zamordowali, 29 VI 1943 r. sędziwego ojca Kurasia (73 l.), jego młodą żonę (25 l.) i małe dziecko (2 l.), po czym podpalili ich dom. Od tej pory Kuraś przestał nosić ps. „Orzeł”, a stał się „Ogniem”. Wkrótce potem Niemcy krwawo rozprawili się z innymi partyzantami z Waksmundu i ich rodzinami. Podczas dwu pacyfikacji 4 lipca i 28 września oraz pomiędzy tymi datami rozstrzelali: 10 mężczyzn, 2 kobiety i jedno dziecko, a 85 osób wywieźli do więzień i obozów (gdzie z wycieńczenia zginęło: 3 mężczyzn, 4 kobiety i jedno dziecko) oraz spalili cztery domy.

W lipcu 1943 r. „Ogień” podporządkował się Armii Krajowej. Awansowany do stopnia plutonowego, został szefem (kwatremistrzem) Oddziału Partyzanckiego AK „Wilk”, dowodzonego kolejno przez por. Władysława Szczypkę ps. „Lech” (15 listopada zginął podczas ćwiczeń), ppor. Jana Stachurę ps. „Adam” (w grudniu skierowany w rejon Lubonia Wielkiego, gdzie poprowadził kurs podchorążych) i por. Krystyna Więckowskiego ps. „Zawisza”. Oddział ten przeprowadził wiele udanych akcji bojowych przeciw posterunkom Grenzschutzu i Forstschutzu, w których zdobył broń, amunicję oraz mundury, ale surowa dyscyplina wprowadzona przez por. Więckowskiego (m.in. nakazał rozstrzelać pijanego wartownika) była trudna do zniesienia dla wielu żołnierzy. Szczególnie brzemienne dla losów „Wilka” była niesubordynacja samego Kurasia, który pod nieobecność dowódcy w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia samowolnie udał się z częścią żołnierzy do Ochotnicy Górnej. Po hucznej zabawie partyzanci wrócili stamtąd do obozu pod Czerwonym Groniem, nie zachowując należytej ostrożności, co naprowadziło niemiecką obławę. W walce, która się wywiązała 28 grudnia, zginęło dwóch partyzantów (Władysław Bem ps. „Szpak” i Franciszek Srał ps. „Wiatr”) oraz przepadła większa część uzbrojenia, sprzęt i zapasy. Po zebraniu rozproszonego oddziału w bacówce na polanach Waksmundu został on ponownie wykryty przez niemiecką obławę, 7 I 1944 r., ale i tym razem wymknął się z okrążenia. „Ogień” podzielił wówczas oddział na mniejsze grupy i do wiosny ukrywał się z sześcioma towarzyszami w Howańcu. W tym czasie sprawę utraty obozu pod Czerwonym Groniem badał Wojskowy Sąd Specjalny (WSS) Okręgu Kraków AK, który kilkakrotnie zignorował podejmowane przez Kurasia próby wyjaśnienia sytuacji (meldunki z 3 i 27 I oraz szczegółowy raport z 16 II 1944 r., a także gotowość osobistego stawienia się do raportu).

W związku z faktycznym usunięciem z AK i z obawy przed zastrzeleniem bez sądu z rozkazu dotychczasowego dowódcy — por. Więckowskiego — „Ogień” z częścią żołnierzy oddał się pod opiekę Powiatowego Zarządu SL „Roch” tworzącego Powiatową

Delegaturę Rządu (PDR) w Nowym Targu. Od władz SL w Krakowie otrzymał w maju 1944 r. nominację na komendanta „oddziału specjalnego Ludowej Straży Bezpieczeństwa” — Batalionów Chłopskich (BCh), w sierpniu został awansowany na porucznika BCh (wg praktyki nieuznawanej przez AK), a 10 października zaprzysiężony jako dowódca „oddziału egzekucyjnego Powiatowej Delegatury Rządu (PDR) w Nowym Targu”. W tym czasie jego ludzie wykonywali wyroki wydane na niemieckich konfidentów przez Cywilny Sąd Specjalny (CSS) PDR (m.in. zastrzelili Antoniego Waksmundzkiego, Franciszka Kopcia, Jana Srala, Jana i Zofię Czubiaków, golili głowy kobiet oraz chłostali mężczyzn) i walczyli z bandytyzmem, co zyskało szczególne uznanie lokalnego Kierownictwa Oporu Społecznego. Mimo umorzenia dochodzenia przed WSS AK, Kuraś dwukrotnie (w sierpniu i październiku) nie stawiał się na wezwanie komendanta Obwodu Nowy Targ AK, mjr. Adama Stabrawy ps. „Szałas” i „Borowy”, jednak w wyniku protestów AK został zmuszony do zaprzestania wykonywania wyroków CSS, a 25 listopada Powiatowy Delegat Rządu nakazał szefowi Referatu Bezpieczeństwa zawiesić z nim kontakty. Tę decyzję oprotestował nowotarski „Roch”.

Na przełomie 1944 i 1945 r. „Ogień” za wiedzą i przyzwoleniem nowotarskiego prezesa Zarządu Powiatowego SL „Roch” i zastępcy Powiatowego Delegata Rządu RP (późniejszy starosta nowotarski z ramienia PSL) Władysława Skibińskiego ps. „Snop” nawiązał kontakt i prowadził wspólne akcje z dowodzonym przez Izaaka Gutmana (vel Zygmunt Gutman vel Bruno Skuteli) ps. „Zygfryd” oddziałem Armii Ludowej „Za Wolną Ojczyznę”. M.in. razem przeprowadzali radzieckich „partyzantów” (grupy mjr. NKWD Iwana Zołotara ps. „Artur” i kpt. NKWD Ludmiły Gordijenko ps. „Tania”) i dokonywali dla nich rekwizycji oraz walczyli z Niemcami (np. 31 XII 1944 r. wysadzili pociąg na odcinku Rabka–Nowy Targ, 20 I 1945 r. rozbili niemiecką kolumnę samochodów ciężarowych pod Klikuszową, a przede wszystkim w nocy z 28 na 29 stycznia przeprowadzili pododdziały 520. Drohobyckiego Pułku Strzeleckiego Armii Czerwonej na tyły Niemców broniących się w Nowym Targu. W tym czasie do Kurasia stale przystępowali nowi ludzie, a jego partyzanci zdobywali wiele broni i amunicji.

Po zajęciu Nowego Targu przez Armię Czerwoną „Ogień” zszedł ze swym oddziałem do miasta i zgodnie z zaleceniami lokalnego kierownictwa SL „Roch”, za zgodą radzieckiego komendanta mjr. NKWD Leonida Masłowa, przystąpił do organizowania (wraz z por. Zygmuntem Sielickim z AL) w powiecie Milicji Obywatelskiej (MO). Obsadziwszy swoimi ludźmi komendę powiatową i wszystkie posterunki gminne, stał się de facto komendantem powiatowym MO. To prowizorium skończyło się wraz z przybyciem na Podhale grupy operacyjnej wyznaczonej przez rzeszowskie agendy „Rządu Tymczasowego RP” (Władysław Machejek, I sekretarz Powiatowego Komitetu Polskiej Partii Robotniczej — PPR, ppor. Stanisław

Strzałka, kierownik Powiatowego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego — PUBP, ppor. Aleksander Karaś, komendant powiatowy MO). Odsunięty Kuraś, wspierany przez por. Sielickiego, postanowił jednak szukać protekcji nowych władz i 8 II 1945 r. udał się wraz ze swoim zastępcą Janem Kolasą ps. „Powicher” do Lublina i Warszawy. Skutkiem tej wyprawy było zatwierdzenie BCh-owskiej nominacji na stopień porucznika, przyjęcie do PPR (9 marca, z polecenia kierowniczkii Wydziału Personalnego KC PPR, Zofii Gomułkowej) i uzyskanie rekomendacji do pracy w MBP (10 marca, na wniosek Departamentu Kadr MBP). Po zameldowaniu się w WUBP w Krakowie, 16 marca Kuraś otrzymał angaż na stanowisko kierownika PUBP w Nowym Targu (ppor. Strzałka miał być jego zastępcą). To stanowisko formalnie pełnił od 23 III do 11 IV 1945 r.

Donosy W. Machejka na temat antyradzieckich poglądów i wypowiedzi „Ognia” sprawiły, że został on wezwany do krakowskiego WUBP. Kuraś z obawy przed aresztowaniem porzucił stanowisko w UBP i w nocy z 11 na 12 IV 1945 r. poszedł „do lasu”, gdzie z dużą częścią dawnych podkomendnych zainstalowanych w MO i UB przystąpił do tworzenia samodzielnego Oddziału Partyzanckiego „Błyskawica”. Podczas odprawy ok. 100 ludzi na Kowańcu, 13 kwietnia ogłosił walkę o wolność przeciw ZSRR i komunizmowi (w ulotkach do mieszkańców Podhala pisał: „Walczyliśmy o Orła, teraz o koronę do Niego, hasłem naszym Bóg, Ojczyzna, Honor”). Wkrótce zgrupowanie „Ognia” liczyło kilkuset partyzantów. Jego szybkiemu rozrostowi nie były w stanie przeszkodzić obławy z udziałem NKWD, UBP, KBW, MO i ludowego WP. Dla usprawnienia dalszej walki trzeba je było jednak podzielić na kilka mniejszych pododdziałów obdarzonych dużą samodzielnością. Ze względu na trudności i koszty utrzymania oddziałów w terenie, zwłaszcza w zimie, starał się ograniczyć ich rozrost. Przy utrzymaniu dużych zdolności mobilizacyjnych miały one zasadniczo być schronieniem dla „spalonych”. Zasięg działania partyzantki Kurasia sięgał od Podhala po ziemię Miechowską. Spójne struktury i zasady dowodzenia wykryształizowały się dopiero w 1946 r. Sztab składał się z najbardziej zaufanych współpracowników. Zastępcą „Ognia” był Jan Kolasza ps. „Powicher” i Kazimierz Kuraś ps. „Kruk” (bratanek „Ognia”), funkcję szefa sztabu pełnił Józef Srał ps. „Smak”, a kwatermistrza Stanisław Srał ps. „Zimny” (syn Józefa), osobistymi adiutantami dowódcy, spełniającymi jednocześnie funkcje łączników, byli: Stanisław Ludzia ps. „Harnaś” i Bogusław Szokalski ps. „Herkules”. Przy dowództwie zawsze przebywał oddział ochrony sztabu (ok. 60–90 ludzi), z którego wydzielano patrole egzekucyjne tzw. Komisji Szybko-Wykonawczej. W lecie 1946 r. do „Błyskawicy” należało sześć kompanii oraz siedem oddziałów i grup operacyjnych, w których służyło ponad pół tysiąca uzbrojonych partyzantów, wspieranych przez kilkakrotnie bardziej liczną sieć wywiadowców, łączników i członków siatki aprowizacji. Odprawy

dowódców wydzielonych pododdziałów odbywały się co najmniej raz w miesiącu. Wszystkie dokumenty były sygnowane dwiema pieczęciami z ukoronowanym orłem (wg wzoru godła z lat 1919–1927 z napisem „Oddział Partyzancki »Błyskawica«” w otoku oraz w postaci stylizowanej z podpisem „A.K.”). Partyzantów „Ognia” obowiązywała następująca rota przysięgi: „Przysięgam Panu Bogu Wszechmogącemu, że będę wiernie służył Ojczyźnie swojej. Dla Polski Ludowej poświęcę życie. Rozkazy swoich dowódców będę sumiennie wykonywał. O prawa należne chłopu i wsi polskiej będę walczył. Tajemnicy dochowam choćby padło przypłacić własną krwią. Tak mi dopomóż Bóg”. W lecie 1946 r. Kuraś formalnie podporządkował się Armii Polskiej w Kraju dowodzonej przez płk. Aleksandra K. Dellmana ps. „Dziadek”, „Urban”, „Stasiak” (w czasie okupacji w stopniu majora szefa wywiadu Inspektoratu Tarnowskiego AK i kwatermistrza Inspektoratu Krakowskiego) i za jego pośrednictwem miał być awansowany do stopnia mjr. Za pośrednictwem plut. pchor. Andrzeja Goca ps. „Szpon” (dawniej żołnierza 1. psp AK) był też w kontakcie z 2 Korpusem Polskich Sił Zbrojnych. Do wymiany przesyłek doszło podczas czterech spotkań (od sierpnia do listopada 1946 r.).

Od 1945 r. „Ogień” liczył na wybuch III wojny światowej lub zwycięstwo wyborcze PSL (w ulotkach wielokrotnie określał swoje oddziały stronnikami PSL). Cele swojej walki określił w liście do Prezydenta Krajowej Rady Narodowej Bolesława Bieruta datowanym na 14 XI 1946 r. Pisał w nim: „Oddział Partyzancki »Błyskawica« walczy o Wolną, Niepodległą i prawdziwie demokratyczną Polskę. Walczyć będziemy tak o granice wschodnie, jak i zachodnie. Nie uznajemy ingerencji ZSRR w sprawy wewnętrzne polityki państwa polskiego. Komunizm, który pragnie opanować Polskę, musi zostać zniszczony”. Sygnowane przez niego ulotki zawierały otwarte ostrzeżenia, że współpracownicy nowej władzy będą: „na każdym kroku wieszani i strzelani, nie patrząc na ich pochodzenie, a ich dobytek zostanie skonfiskowany na rzecz oddziałów partyzanckich”. Partyzanci „Ognia” rozbijali i rozbijali posterunki UBP i MO (z wyjątkiem Zakopanego i Szczawnicy zajęli wszystkie posterunki MO w powiecie nowotarskim — niektóre kilkakrotnie), walczyli z oddziałami pacyfikacyjnymi NKWD i KBW oraz oddziałami czechosłowackimi na Spiszu i Orawie, a także zwalczali bandy rabunkowe; starali się natomiast unikać starć ze stacjonującymi na Podhalu oddziałami ludowego WP. Jak poważnie zakłócili działalność aktywistów PPR, można wywnioskować z zapisków Eugeniusza Wojnara, instruktora propagandy KP PPR w Nowym Targu: „Przekształciliśmy się w swego rodzaju zakład pogrzebowy odprowadzający na cmentarz prawie co tydzień, a nieraz i dwa razy w tygodniu ciała zamordowanych towarzyszy”. W latach 1945–1947 z ręki ogniowców zginęło ponad 25 enkawudzystów oraz ponad 40 milicjantów i ponad 60 funkcjonariuszy UBP. Ich najbardziej spektakularną akcją było odbicie 64 więźniów

(m.in. żołnierzy AK, Wolności i Niezawisłości oraz Narodowych Sił Zbrojnych) z więzienia MBP w Krakowie, 18 VIII 1946 r. Dokonali tego partyzanci 6. krakowskiej kompanii, dowodzeni przez Jana Janusza ps. „Siekiera”. W walkach zginęło ok. 100 partyzantów „Błyskawicy”.

Mimo starań o utrzymanie surowych zasad dyscypliny, niektórzy partyzanci „Ognia” dopuścili się aktów samowoli: kradzieży, rabunków, a nawet zbrodni na osobach nienależących do komunistycznego aparatu władzy. Wśród tych wypadków trzeba wspomnieć kilkunastu polskich obywateli narodowości żydowskiej wymordowanych pod Krościenkiem, w nocy z 2 na 3 V 1946 r. przez partyzantów z 1. pienińskiej kompanii, dowodzonych przez sierżanta podchorążego Jana Batkiewicza ps. „Śmigły”. Popęlnieniu tej zbrodni sprzyjało popularne po wojnie przekonanie, że „każdy Żyd był ubekiem”. Sam „Ogień” w ulotkach do ludności Podhala pisał: „POLACY!!! Obowiązkiem waszym jest wytepić bratobójców i opryszków hańbiących imię Polski, któremi są żydzi i bezpieczeństwo. Nie ujdą zdrajcy zasłużonej kary. Im wcześniej wytępimy naszych gnębieli, tym prędzej odzyskamy Wolną i niepodległą Ojczyznę. BRACIA POLACY!!! Różnijcie i wieszajcie szelmy żydowskie i bezpiekę!!!!!! Oddajcie zgniłe ciała zdrajców krukom na pożarcie!!!!!! Precz z komuną żydowską!!!!!!”.

W październiku 1945 i w marcu 1946 r. „Ogień” odrzucił propozycje „wyjścia z lasu” złożone przez kierownika PUBP w Nowym Targu, ppor. Strzałkę. Nie dało się pogodzić diametralnie odmiennych oczekiwań obydwu stron (UBP żądał bezwzględnej kapitulacji — Kuraś zawieszenia broni pod warunkiem: zwolnienia uwięzionych towarzyszy, zaprzestania akcji represyjnych, usunięcia funkcjonariuszy pochodzących spoza Podhala, udzielenia wolnej ręki w ściganiu bandytów i kolaborantów niemieckich). Kiedy „Ogień” zapowiedział walkę aż do zwycięstwa, jego postawa sprawiła, że w powiecie nowotarskim do Komisji Likwidacyjnych AK zgłosiło się tylko 11 osób.

Przedstawiciele władz mieli świadomość, że najważniejszą przeszkodą w „budowie socjalizmu” w Krakowskim jest to, że jak pisał wojewoda krakowski, Kazimierz Pasenkiewicz „od szeregu miesięcy grasuje tam banda »Ognia«”. Dlatego za wszelką cenę próbowali zgładzić jej dowódcę, w lipcu 1946 r. chcieli go nawet otruć. Zmasowana ofensywa organów bezpieczeństwa rozpoczęła się jesienią 1946 r. Na początku 1947 r. zaangażowano do niej ponad tysiąc żołnierzy KBW oraz funkcjonariuszy MO i UBP. Z powodu ich akcji dochodziło do likwidacji kolejnych pododdziałów „Błyskawicy” na zimę rozkwaterowanych w mniejszych grupach. Osaczenie „Ognia” i ostateczne zniszczenie jego oddziału umożliwiły wiadomości przekazane UBP przez dwu informatorów, dawnych partyzantów Kurasia: Antoniego Twaroga ps. „Śmiały” z Ostrowska i Stanisława Byrdaka ps. „Orientacyjny” z Waksmundu.

Ostatnia operacja sił bezpieczeństwa zaczęła się od ataku na obóz partyzancki usytuowany na skraju Polany Stawieniec w dolinie Kamienickiego Potoku, 18 II 1947 r. „Ogień”, znajdujący się wówczas poza obozem, nakazał rozproszenie i ukrycie oddziału sztabowego. Sam udał się wraz z pododdziałem przybocznym (w składzie: Franciszek Drózd ps. „Szpak”, Jan Kolasa ps. „Powicher”, Kazimierz Kuraś ps. „Kruk”, Stanisław Ludzia ps. „Harnaś”, Stanisław Srał ps. „Zimny” i Irena Olszewska ps. „Hanka”) do Ostrowska, rodzinnej miejscowości swojej drugiej żony. Informację o aktualnym miejscu przebywania Kurasia przekazał nowotarskiemu UBP rano 21 lutego A. Twaróg. Pięćdziesięcioosobowa grupa operacyjna KBW-UBP-MO, dowodzona przez mjr. Bronisława Wróblewskiego (MBP) ruszyła z Nowego Targu do Ostrowska jeszcze przed południem. Na wstępie żołnierze i funkcjonariusze otoczyli kordonem kompleks zabudowań ograniczony trzema drogami (obecnie ulice: Pienińska, Jana Pawła II i ks. J. Tischnera). Szturm na miejsce postoju partyzantów (dom Józefa i Anny Zagatów) rozpoczął się o godzinie 13. Osaczeni obrońcy odpowiedzieli na atak zmasowanym ogniem i przeskoczyli do sąsiedniego domu należącego do Michała Ostwalda. Wkrótce napastnicy podpalili dom i zabili „Kruka” oraz „Zimnego”. W zamieszaniu „Ogień” z „Hanką” przedostali się do innego domu (Marii Kowalczyk-Pachowej), „Powicher” i „Harnaś” uciekli, a „Szpak” ukrył się. Kiedy obławie udało się stwierdzić, gdzie przebywa „Ogień”, został on wezwany do poddania się. W beznadziejnej sytuacji rozkazał poddać się „Hance”, a sam próbował popełnić samobójstwo. Strzał w skroń okazał się nieskuteczny, ciężko ranny „Ogień” stracił przytomność. Pierwsi atakujący, którzy znaleźli się przy umierającym, zrzucili bezwładne ciało na parter domu. Po opadnięciu emocji oprawcy postanowili ratować swoją ofiarę. Mieli nadzieję, że będą ją jeszcze mogli przesłuchać, a może nawet urządzić pokazowy proces? Dlatego „Ogień” z pękniętą czaszką został przeniesiony na ciężarówkę. Tam pierwszej pomocy udzielił mu sanitariusz KBW. Wkrótce samochód wysłano do nowotarskiego szpitala, natychmiast otoczonego od zewnątrz kordonem KBW, a w środku pilnowanego przez funkcjonariuszy UBP i MO. Próby ratowania „Ognia” nie przyniosły spodziewanego efektu, Józef Kuraś zmarł 20 minut po północy 22 II 1947 r. Następnego dnia ciało wywieziono do Krakowa, aby, jak pisał kierownik Sekcji ds. Walki z Bandytyzmem w nowotarskim PUBP, Kazimierz Jaworski, „jego grób nie stał się miejscem manifestacji, składania kwiatów itp.”. W walce w Ostrowsku zginęli dwaj żołnierze KBW, a dwóch odniosło rany.

Józef Kuraś był dwukrotnie żonaty. Po raz pierwszy ożenił się 13 lutego 1939 r. z Elżbietą Chorąży (1917–1943) z Waksmundu, po raz drugi — 21 kwietnia 1946 r. z Czesławą Polaczyk (1922–2007) z sąsiedniego Ostrowska. Owocem pierwszego i drugiego małżeństwa byli synowie: Zbigniew (17 XII 1940–29 VI 1943) i Zbigniew (ur. 2 II 1947 r.). Pierwsza żona i syn wraz z ojcem Józefem Kurasia

zostali zamordowani i spaleni przez zamaskowanych Niemców, 29 VI 1943 r. Ślub z Czesławą Polaczyk, udzielony 22 IV 1946 r. o godz. 14.00, w kościele parafialnym pod wezwaniem św. Michała Archanioła, i huczne wesele z orkiestrą cygańską na Górze Waksmundzkiej, były wielką manifestacją siły „Ognia”. Czesława Polaczyk przebywała w oddziale partyzanckim do jesieni 1946 r. W listopadzie mąż skierował ją na kwaterę konspiracyjną w Bochni. Ich syn urodził się w jednym z krakowskich szpitali. „Ogień” nie zdołał go już zobaczyć. Wdowa w latach 60. wyjechała do Stanów Zjednoczonych i tam ponownie wyszła za mąż.



## Rozdwojona pamięć, rozdwojony mit

Dominik Wierski

W dwudziestowiecznej historii Polski niewiele jest postaci, które budziłyby tak skrajne emocje, jak Józef Kuraś „Ogień”. W czasie drugiej wojny światowej był bohaterem walk partyzanckich z Niemcami na Podhalu i żołnierzem Armii Krajowej, którą jednak w niejasnych okolicznościach opuścił, aby służyć później w Ludowej Straży Bezpieczeństwa. W 1945 roku objął jedną z kierowniczych funkcji w lokalnych strukturach podległych Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego. Po kolejnej diametralnej zmianie przynależności w latach 1945–1947 został samodzielnym dowódcą zgrupowania partyzanckiego „Błyskawica”. Kierował w nim akcjom przeciw powojennej władzy, a w szczególności przedstawicielom Urzędu Bezpieczeństwa, oraz osobom, które posądzał o kolaborację z Niemcami lub NKWD. Metody, jakie stosował, stały się głównym fundamentem sporu o ocenę jego postawy i uczynków. Zginął w 1947 roku, w wieku 32 lat. Już wtedy otoczony był swoistą legendą. W PRL stał się ucieleśnieniem „bandyty” i tematem wielu propagandowych publikacji. Po 1989 roku kontrowersje dotyczące postaci Kurasia przybrały jeszcze na sile<sup>1</sup>. W ostatnich latach, w trakcie powszechnego zainteresowania problematyką żołnierzy wyklętych, „Ogień” pozostaje tematem żarliwych debat i polemik.

Jego skomplikowanym losom w *A potem nazwali go bandytą* (2002) przyjrzał się Grzegorz Królikiewicz, jeden z najoryginalniejszych twórców polskiego filmu fabularnego i dokumentalnego. Artystyczna wrażliwość reżysera w ogromny sposób wpłynęła na kształt filmu, dalekiego od konwencjonalnego dokumentu historycznego<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Korkuć, *Józef Kuraś „Ogień”. Podhalańska wojna 1939-1945*, Kraków 2012, s. 9.

<sup>2</sup> Film Królikiewicza nie jest jedynym dokumentem o Józefie Kurasiu „Ogniu”. Inne to dużo bardziej tradycyjne formalnie *My, Ogniove dzieci* (1996, reż. Tadeusz Pawlicki) oraz *Ogień i inni* (2012, realizacja Roman Graczyk i Bartosz Wiśniewski). Prawie nieznanymi w Polsce jest natomiast słowacki film Igora Siváka *Zakątki zapomniane przez Pana Boga (Bohom zabudnuté kúty*, 2010), przedstawiający historię „Ognia” z perspektywy słowackich i polskich ofiar jego czynów. O działalności polskiego podziemia antykomunistycznego opowiadają z kolei takie dokumenty, jak *Żołnierze wyklęci* (2006, reż. Wincenty Ronisz), *Lupaszko* (2000, reż. Mariusz Pietrowski) czy *Bohater* (2002, reż. Agnieszka Arnold). Kontekstem dla *A potem nazwali go bandytą* mogą być również filmy dotyczące idei Gorlanenvolku, Komitetu Góralskiego i napięć związanych z narodowością i postawami mieszkańców Podhala w trakcie II wojny światowej: *Goralenvolk* (2004, reż. Artur Więcek) oraz *Duma i zdrada* (2011, reż. Mirosław Krzyszkowski i Dariusz Walusiak).

By zatem dostrzec złożoność obrazu Królikiewicza, należy najpierw przyjrzeć się jego estetyce. To z niej wynikają główne płaszczyzny znaczeniowe *A potem nazwali go bandytą* — konflikt pamięci o „Ogniu” oraz proces tworzenia się jego mitu.

### Estetyka

W latach 70. XX w. twórczość Królikiewicza była częścią tzw. dokumentu kreacyjnego, czyli jednego z fenomenów stylistycznych powstałych na gruncie polskiego filmu dokumentalnego. Nurt ten tworzyły dzieła o różnym stopniu radykalizmu estetycznego, zawsze jednak odznaczające się troską o właściwy dobór środków filmowego wyrazu<sup>3</sup>. Sam Królikiewicz zasłynął opracowaniem koncepcji tzw. przestrzeni filmowej poza kadrem. Zawarł ją w swej pracy dyplomowej w łódzkiej Szkole Filmowej, a później w innych publikacjach<sup>4</sup>. Najbardziej kojarzy się ona ze stosowanym wielokrotnie przez twórcę zabiegiem komponowania przestrzeni w kadrze w taki sposób, by z premedytacją nie pokazać widzowi ważnych informacji. Koncepcja jednakże nie ogranicza się tylko do tego — mieści w sobie również takie chwytły, jak osłabienie czytelności elementów kadru (np. poprzez częściowe zasłonięcie twarzy bohatera), agresywny montaż, celowo chaotyczną pracę kamery, staranne selekcjonowanie (np. wyciszanie lub eksponowanie) dźwięku i stosowanie fabularnych elips<sup>5</sup>. Celem przestrzeni filmowej poza kadrem jest „uruchomienie współautorstwa widza”<sup>6</sup>.

Oryginalny stosunek Królikiewicza do filmowej formy widoczny jest także w *A potem nazwali go bandytą*. Reżyser nie ułatwia widzowi identyfikacji i uszeregowania faktów, rezygnując choćby z ponadkadrowego komentarza. W eklektycznej strukturze filmu głównym składnikiem są wypowiedzi świadków historii „Ognia”. Różnią się one długością. Obok dłuższych relacji zdarzają się fragmenty, w których kolejno po sobie rozbrzmiewają wypowiedziane przez różne osoby pojedyncze zdania, układające się we fragment opowieści o życiu bohatera bądź też przedstawiające przeciwstawne interpretacje danego wydarzenia. Niejednokrotnie przy tym mówiący są oświetlani i kadrowani w niekonwencjonalny dla dokumentów sposób (z nietypowego kąta ustawienia kamery, w lustrzanym odbiciu czy zza zasłaniających ich częściowo przedmiotów). Oprócz wypowiedzi w filmie pojawiają się też elementy tak różne, jak obrazy tatrzańskiego krajobrazu i przyrody, ujęcia archiwalnych dokumentów, nagranie z ukrytej kamery, sceny śpiewania pieśni i inscenizacje.

<sup>3</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, wyd. II, Gdańsk — Słupsk 2004, s. 210.

<sup>4</sup> G. Królikiewicz, *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, „Kino” 1972, nr 11, ss. 25–28.

<sup>5</sup> A. Zalewski, *Grzegorz Królikiewicz. Dylematy żywiołu* [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2005, s. 201.

<sup>6</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Kraków 2011, s. 29.

Tym niemniej, pomimo pozornego chaosu, *A potem nazwali go bandytą* jest filmem opartym o precyzyjną strukturę. Około czterominutowy początek — zestawienie skrajnych poglądów na temat „Ognia” — w klarowny sposób ustanawia jedną z głównych dominant tematycznych filmu, czyli spór o pamięć o bohaterze. Główna część filmu, trwająca mniej więcej czterdzieści pięć minut, uporządkowana jest w oparciu o chronologię życia Kurasia. Przechodzenie do kolejnych wydarzeń odbywa się w sposób płynny, dynamiczny i dygresyjny, da się jednak ująć w klamrę narodzin i śmierci. Ostatnie cztery minuty to natomiast swoista koda, szkicująca puenty kilku głównych wątków filmu, a także próbę krótkiej, symbolicznej refleksji nad miejscem pamięci o „Ogniu” oraz jego mitu w kulturowej i historycznej tożsamości Podhalan i Polaków. Ostatnie, zainscenizowane ujęcie filmu nasycone jest symboliką — mężczyzna niesie białą trumnę w kierunku tatrzańskiego lasu.

Rozedrgana estetyka *A potem nazwali go bandytą* służy wyeksponowaniu emocji, które zazwyczaj dominują w wypowiedziach świadków. Są one ujawniane wprost bądź tonowane, ale niemal zawsze dostrzegalne dla widza. Taki sposób przedstawiania wydarzeń z przeszłości nie jest Królikiewiczowi obcy — pojawił się m.in. w znacznie wcześniejszej *Wierności* (1969), w której „nie ma mowy o rekonstrukcji w dotychczasowym znaczeniu. Fakty są podporządkowane emocjom. (...) Autentyzm tych przeżyć jest niekwestionowany, świadczą o nim nie materiały archiwalne i ich montażowe uporządkowanie, nie wypowiedzi z dystansu, ale właśnie emocjonalna psychodrama”<sup>7</sup>.

W *A potem nazwali go bandytą* emblematyczna pod tym względem jest jedna z najdłuższych i najbardziej przejmujących scen. Janina Kolasa „Stokrotka”, łączniczka „Ognia”, opowiada w niej o okolicznościach ataku na willę krakowskiego hufca ZHP zwaną „Śmiechówka”, w której w lutym 1947 roku przebywała wraz z kilkoma partyzantami. Zresztą, lokalizacja i data wydarzenia czy nazwiska członków grupy nie zostają w filmie podane, bo w tym przypadku nie są najistotniejsze. Kobieta mówi zwięźle i jasno, jednak wraz z powrotem do kolejnych drastycznych szczegółów coraz trudniej jest ukrywać jej emocje. Poruszając się po terenie, na którym przed laty doszło do zasadzki, rekonstruuje jej przebieg, ale też na nowo przeżywa strach, bezradność i rozpacz<sup>8</sup>. Scenę kończy zaskakujące, wręcz balansujące na granicy dobrego smaku przejście montażowe. Janina Kolasa opisuje makabryczny widok wróbla wyjadającego

<sup>7</sup> P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, s. 212. *Wierność* poświęcona była kapitanowi Władysławowi Raginisowi (spokrewnionemu z reżyserem), który we wrześniu 1939 roku dowodził polskimi oddziałami podczas bitwy nad Wisną.

<sup>8</sup> Te same wydarzenia zostały opisane przez Janinę Kolasę także w filmie *My, Ogniove dzieci*. Zwraca uwagę spójność obu relacji, ale też całkiem odmienna temperatura emocjonalna i stylistyka ich przedstawień.

fragmenty mózgow zastrzelonych ludzi „Ognia”. Towarzyszy temu dźwiękowa zakładka z kolejnej sceny — odgłos maszyny do pisania, który jednak zostaje w szokujący sposób zsynchronizowany z obrazem ptaków rytmicznie poruszających dziobami podczas jedzenia ziaren.

Królikiewicz sięga także do inscenizacji — przede wszystkim w symbolicznym zakończeniu oraz w scenie, w której aktorka Ewa Beata Wiśniewska interpretuje list napisany do Kurasia przez jego drugą żonę, Czesławę. Widza zaskakuje anachroniczna emfaza, potęgowana użyciem wyłącznie zbliżeń i półzbliżeń. Na chwilę ekran zdominowany zostaje przez niedzisiejszą formę wyznawania uczucia i troski. Fragment ten, wraz z kilkoma innymi migotliwymi aluzjami, dodaje do głównych wątków opowieści jeszcze jeden — życie prywatne Kurasia, spychane zazwyczaj na dalszy plan przez dzieje jego partyzanckiej działalności. Przede wszystkim zaś interpretacja listu wprowadza kontrast emocjonalny — w historię przemocy i walki wpleciona zostaje miłość.

Uwagę widza przykuwają także te elementy sfery ikonograficznej, które pozornie nie przynależą bezpośrednio do głównego toku opowieści. Co pewien czas ekran wypełniają kontrastujące z emocjonalnymi wypowiedziami rozmówców obrazy tatrzańskiego krajobrazu i przyrody. Nie muszą one wcale oznaczać ozdobnika czy prostej ilustracyjności — Jan Strękowski przypisał im wręcz funkcję narracyjną: „W filmie tym mówią nie tylko ludzie, ale i ekspresyjne, płynące z szaloną szybkością obłoki, mówią ludzie (śpiewając ballady o bohaterze), ale mówią też góry (niosące te ballady w świat) i jest to równorzędny sposób relacji”<sup>9</sup>. Charakterystyczną dla filmów Królikiewicza ikonografię tworzą ponadto zniekształcane lub filmowane w dużych zbliżeniach symboliczne obrazy, takie jak roztopiający się, brudny śnieg, gonty, zwęglone drewno czy płomienie ognia, a także wyeksponowane pojedyncze słowa z dokumentów.

Istotną funkcję zarówno w kreowaniu znaczeń, jak i w budowaniu atmosfery pełni również dźwięk. Np. w początkowej partii filmu nałożone na siebie zostają głosy różnych osób, w wyniku czego słowa „przeklęty bandzior, bandyta, który gwałcił” i dewiza „Bóg, Honor, Ojczyzna” rozbrzmiewają jednocześnie. Doskonale oddaje to skrajnie kontrastowe postrzeganie postaci „Ognia”. W kilku miejscach wypowiedzi świadków wzbogacone są dźwiękowymi dopełnieniami (np. efekt nalewania alkoholu do szklanki, odgłosy wystrzałów ilustrujące egzekucje czy wspomniany już dźwięk maszyny do pisania) lub też pojawia się pogłos.

---

<sup>9</sup> J. Strękowski, *Grzegorz Królikiewicz*, dostępne: <http://culture.pl>

Królikiewicz bardzo starannie dobrał także muzykę. Ważne miejsce w ścieżce dźwiękowej — jako świadectwa zmitologizowanej pamięci — zajmują pieśni partyzanckie, zaś swego rodzaju leitmotywem jest niezwykle przejmujący motyw z *Psalmu 37 (Nie gniewaj się na łotra)*, pochodzącego z *Nieszporów Ludźmierskich* Jana Kantego Pawлуskiewicza. Wzbogaca on nastrój filmu o odcień podniosłej zadumy nad tragizmem ludzkiego losu.

Estetyka *A potem nazwali go bandytą* ma swe źródła w wyrazistej koncepcji artystycznej, której Królikiewicz pozostaje wierny od lat. Trzeba wszakże zaznaczyć, iż „odnalezienie się” w filmie przez widza wymaga pewnych kompetencji odbiorczych — z jednej strony gotowości do zetknięcia się z niekonwencjonalną odmianą dokumentu, a z drugiej — posiadania elementarnej choćby wiedzy o „Ogniu” i jego życiorysie, potrzebnej do uzupełnienia przestrzeni pozostającej w obrazie poza kadrem. Ekspresyjna i eklektyczna forma filmu ponad historię wyraźnie bowiem przedkłada pamięć.

### **Pamięć**

Zasadność powyższego stwierdzenia nie budzi raczej wątpliwości — wszak o ile dla historii najważniejszy jest przedmiot badania, o tyle dla pamięci liczy się podmiotowy charakter wypowiedzi. Pamięć nie zakłada jednoznacznego oddzielenia przeszłości od terażniejszości, nie dąży też do obiektywizmu<sup>10</sup>. Charakterystykę tę odnieść można do większości zawartych w filmie Królikiewicza relacji, z których wyłania się obraz Kurasia. Sposób ich przekazywania zależy od rozmaitych czynników, ale widać pewną prawidłowość — „Ogień” jest bohaterem głównie dla tych, którzy należeli do jego formacji, zaś tytułowym bandytą dla niektórych członków AK i ludowców (choć i w tych przypadkach zdarzają się postawy ambiwalentne), a przede wszystkim podhalańskich kobiet. Widzowi zapadają w pamięć oszczędne, wypowiedane „po żołniersku” relacje Stanisława Sulki „Noska”, przywołana już psychodrama Janiny Kolasy „Stokrotki” i pełne afirmacji wspomnienia innych podkomendnych bohatera filmu, ale też przesycone nienawiścią oskarżenia Marii Mroszczak czy pełne gorczy i bólu opowieści Rozalii Waksmundzkiej, do której „Ogień” strzelał. Dla jednych Kurasia najpełniej określała jego odwaga, pragnienie wolności, miłość do bliskich i obsesja na punkcie wierności, dla drugich zaś porywczy temperament, antysemityzm, skłonność do brutalności, gwałtu i okrucieństwa.

Pamięć o „Ogniu” jest wciąż żywa, tak jak przeżywane przed wielu laty emocje, ale i strach. To jeden z najbardziej frapujących wątków filmu. Strach ma różne

---

<sup>10</sup> K. Klejsa, *Pamięć i paralaksa. Notatki o filmie nowelowym* *Solidarność, Solidarność...* [w:] *Kino polskie: Reinterpretacje. Historia — ideologia — polityka*, pod red. K. Klejsy i E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2008, ss. 253–254.

podłóża i oblicza. Dawny oficer UB boi się pokazać przed kamerą swą twarz, a nawet dłonie, ponieważ „jak ktoś sypnie, a jeszcze do tego poda twarz, to dostanie »kosę«”. To jednak zjawisko doskonale znane, zarówno z popkulturowych wyobrażeń na temat służb specjalnych, jak i ze świadectw dokumentalnych<sup>11</sup>. Bardziej zadziwia lęk przed konsekwencjami wypowiedania się o „Ogniu” wśród zwykłych mieszkańców. W sekwencji poświęconej jednemu z najbardziej drastycznych wydarzeń związanych z działalnością partyzantów — zamordowaniu kobiety w zaawansowanej ciąży z powodu jej rzekomej zdrady na rzecz NKWD i UB — informacji udziela osoba, która filmowana jest tyłem do kamery, zza konaru drzewa. Na pytanie reżysera, dlaczego nie pokaże twarzy, odpowiada: „Bo przecież nie można mówić prawdy wobec wszystkich... Bo by nas spalili”, po czym szeptem potwierdza, że wciąż się boi i prosi o niezadawanie kolejnych pytań. Scena ta stanowi świadectwo żywotności strachu, nieodłącznego wpisania przemocy w historię „Ognia” oraz trwałości przebiegającego wzdłuż linii oceny jego działalności podziału społeczeństwa Podhala. Antagonizowanie ludności było jedną z metod stosowanych przez walczące strony, a efekty takich działań przetrwały aż do dnia dzisiejszego<sup>12</sup>. W monografii Kurasia Maciej Korkuć pisze, iż konflikt rozciąga się na środowiska kombatanckie antyhitlerowskiego i antykomunistycznego podziemia, ale i na młodsze pokolenia: „Do dzisiaj w południowych rejonach Małopolski nierzadko to problem stosunku do »Ognia« jest ważniejszym źródłem antagonizmów niż bieżące spory polityczne”<sup>13</sup>.

A *potem nazwali go bandytą*, korzystając głównie ze świadectw pamięci jednostkowych, skłania więc do refleksji także nad zagadnieniem pamięci zbiorowej i oficjalnej. Jak pisze Barbara Szacka, pamięć zbiorowa o najbliższej przeszłości składa się z pamięci jednostkowej, pamięci zbiorowości wyrosłej ze wspólnych doświadczeń wielu jednostek oraz oficjalnie przekazywanego obrazu przeszłości. Wszystkie te elementy istnieją ze sobą w dynamicznych relacjach, nigdy też w całości się nie pokrywają<sup>14</sup>. Film Królikiewicza uznać można za szczególnie artystyczny obraz funkcjonowania pamięci zbiorowej.

Trudno przy tym pamięci potocznej jednoznacznie przeciwstawić pamięć oficjalną. Ta pierwsza może przecież zostać wypaczona przez czas i emocje, ta druga zaś nie musi być w całości zafałszowana, nawet w kulturze totalitarnej. Pamięć oficjalna

<sup>11</sup> W tym kontekście przytoczyć można również wybitny film Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk* (1991), w którym u wspominających już na początku lat 90. samospalenie Ryszarda Siwca świadków wciąż bez trudu wyczuć można lęk przed ewentualnymi konsekwencjami takich opowieści.

<sup>12</sup> B. Dereń, *Józef Kuraś „Ogień”*. *Partyzant Podhala*, Warszawa — Kraków 2014, ss. 362–363.

<sup>13</sup> M. Korkuć, op. cit., s. 11.

<sup>14</sup> B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, nr 2, s. 14. Zob. także P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci...*, op. cit., s. 137.

w wariacie zaprogramowanym i sterowanym przez propagandę PRL pojawia się w otwierającej film scenie. Jej reprezentantem — co sugeruje przynależność, ale i specyficzny język — jest emerytowany pułkownik ludowego Wojska Polskiego, który wyrzuca na śmietnik tablicę z nazwiskiem mjr. Józefa Kurasia „Ognia” jako patrona ulicy (chodzi o dzisiejszą ulicę Żłotniczą w Łodzi, która imię „Ognia” nosiła w latach 90.). Po chwili kontrapunktem dla tego gestu jest celebrowanie nabożeństwa ku czci podhalańskich partyzantów, którzy, jak podkreśla kapłan, ginęli za Ojczyznę i choćby nie wiadomo, jakie mieli grzechy, wszystkie są im odpuszczone. Zatem również pamięć oficjalna na temat „Ognia” rozciąga się między skrajnościami, podlegając przeobrażeniom zależnym częściowo od zmian w samej Polsce. Chociaż dynamika tego procesu nie jest głównym przedmiotem uwagi twórców filmu, to jednak zostaje wyraźnie zasygnalizowana.

### Mit

„Wydaje mi się, że Kuraś jest doskonałym kandydatem na mitycznego bohatera, jego postać obrosła legendą w wielu wariantach, a to już jest początek mitu: kiedy wyobrażenie społeczne rozszczepia się na wiele mniej lub bardziej prawdopodobnych wariantów”<sup>15</sup> — stwierdził Królikiewicz. W kontekście swego rodzaju rozdwojenia pamięci świadków życia i czynów bohatera nie dziwi, iż jego mityczny obraz również jest dychotomiczny.

Afirmacyjny biegun pamięci o „Ogniu” nadaje jego życiu i śmierci szczególny sens, unieśmiertelniając go i stawiając w kategorii wzorca. Z wypowiedzi towarzyszy broni Kurasia emanuje fascynacja postacią dowódcy. Podkreślone zostaje, iż zawsze dbał on o swoich żołnierzy, był świetnym psychologiem i doskonałym przewodnikiem w trudnym górskim terenie. Jeden z podkomendnych Kurasia wraca wspomnieniami do spotkania z dowódcą po udanej akcji: „Po jakimś czasie przyszedł »Ogień«. Jak on szedł do nas... Takim krokiem żołnierskim, pięknie. Wysportowany, wysoki, jasnobłond włosy spod polówki mu się tak wymykały... Zasalutowałem... Aż mi serce... Nawet myślałem, że nie dam rady się zameldować z wrażenia”. Z wypowiedzi tych rodzi się obraz postaci znacznie większej niż świetny żołnierz czy dowódca — powstaje z nich obraz legendy. W jej kreowaniu kilkakrotnie podkreślone zostają konteksty religijne. Już na początku filmu pojawiają się fragmenty mszy świętej odprowadzanej w intencji podhalańskich partyzantów. Później podana zostaje informacja, iż Kuraś podczas nabożeństw dla swoich oddziałów posługiwał jako ministrant, z kolei Kazimierz Garbacz wspomina procesję Bożego Ciała, podczas której „Ogień” był główną postacią: „Ludzie patrzyli na człowieka, którego podziwiali”.

---

<sup>15</sup> P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 166.

Mityczny wymiar postaci „Ognia”, jako zdradzonego bohatera-męczennika wzmocnia sugestia odczytania jego losu w kluczu tzw. „figury Chrystusa”<sup>16</sup>. Wprost wyraża to jeden z żołnierzy, a towarzyszy temu zbliżenie na ludową rzeźbę Zbawiciela. W końcowej partii filmu dużo miejsca zajmują zaś dociekania na temat zdradzenia Kurasia, po czym wyeksponowana zostaje fotografia śmiertelnie rannego bohatera. Budzi ona skojarzenia religijne, gdyż całkowicie wbrew intencjom fotografa (najprawdopodobniej funkcjonariusza UB) przywodzi na myśl obraz Hansa Holbeina młodszego *Chrystus w grobie*. Raz jeszcze istotna okazuje się tu estetyka typowa dla Królikiewicza — zniekształcanie obrazu poprzez jego powiększenie. Zamarkowane zostaje w ten sposób zbliżanie się widza do twarzy Kurasia, ale szybko przynosi to efekt odwrotny — twarz na fotografii staje się całkowicie nieczytelna, przemienia się w abstrakcyjną, trudną do zinterpretowania figurę.

W micie o „Ogniu” dobro sąsiaduje bowiem ze złem. Reżyser nie marginalizuje przecież wyznań osób, dla których postać bohatera filmu łączy się przemocą i cierpieniem. Z ich świadectw wyłania się całkiem odmienny obraz partyzanta — złodzieja, antysemitę, mordercę kobiet i dzieci. Niejednoznaczność mitu budowanego w *A potem nazwali go bandytą* wiąże się ze świadomą strategią twórcy filmu, zdaniem którego sprzeczności w losie bohatera są fundamentalne dla istoty jego mitu: „Bo anegdota to za mało, wielka postać to za mało. W sposobie łączenia fragmentów historii w mit ważne jest to, że postać musi być ogarnięta pewną sprzecznością, nie do końca wyjaśnioną, tajemniczą. I ta sprzeczność powinna być na tyle silna, żeby nie można było jej rozstrzygnąć, żeby jej elementy były stale do dyspozycji”<sup>17</sup>.

Rozdwojenie — toku narracji, pamięci, mitu — charakteryzuje warstwę formalną i znaczeniową *A potem nazwali go bandytą*. Z tego swoistego szeregu konfrontacji powstaje wniosek, iż nie zawsze da się opisać historię, stosując jej proste oceny, ujmując ją w czarno-białych barwach<sup>18</sup>. Nieprzypadkowo więc film kończą odczytywane przez młodą nauczycielkę słowa ks. Józefa Tischnera, w którego myśli nad historią i kulturą Podhala postać „Ognia” była bardzo istotna: „Nie poszedłem do »Ognia«, ale mogę powiedzieć, że żyliśmy w jego cieniu. To jest wielka legenda całego Podhala i mojego dzieciństwa. Jeśli domagam się oddania honoru »Ogniowi«,

---

<sup>16</sup> Chociaż zdaniem Andrzeja Zalewskiego w przypadku bohaterów filmów Królikiewicza nie można mówić o typowych chrystologicznych analogiach: „Fakt, iż klamra zbawienia spina u Królikiewicza dobro i zło bez odcedzania ich od siebie, sprawia, że nie ma u niego postaci »czystych« (choć jest przemożne pragnienie czystości), a tym bardziej typowo chrystologicznych, składających z doznawanego cierpienia ofiarę na ołtarzu wiecznego szczęścia”. A. Zalewski, op. cit., s. 204.

<sup>17</sup> P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 170.

<sup>18</sup> J. Czaja, K. Mąka-Malatyńska, *Dokument historyczny. „Historia oglądana spod spodu”* [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. nauk. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 611.



to nie czyimś kosztem. Nie o to chodzi, aby się piąć w górę, wdeptując przeciwników w błoto. Ale o to, abyśmy zobaczyli dramat Polski. Abyśmy z historii Polski uczyli się choć trochę rozumem”.

Słowa te prowokują do zadania kilku pytań, na które odpowiedzi widz poszukać musi już samemu: czy Polacy dojrzeją kiedyś do rzeczowego dialogu na temat własnej historii?; czy da się uniknąć błędów i podziałów z przeszłości?; jakie miejsce w polskiej historii zajmują tzw. żołnierze wyklęci? *A potem nazwali go bandytą* jest zatem oryginalnym formalnie dokumentem, który traktuje o istotnym zagadnieniu z dwudziestowiecznej historii kraju, a przy tym pozostaje aktualny w kontekście współczesnej debaty na jej temat. Po kilkunastu latach od realizacji film Królikiewiczza wciąż może bowiem służyć jako intrygujący głos w rozważaniach nad pamięcią o antykomunistycznym podziemiu zbrojnym w powojennej Polsce.

#### Bibliografia

- J. Czaja, K. Mąka-Malatyńska, *Dokument historyczny. „Historia oglądana spod spodu”* [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. naukowa M. Hendrykowska, Poznań 2015.
- P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Kraków 2011. [w szczególności rozdziały: *Przestrzeń filmowa poza kadrem* oraz *A potem nazwali go bandytą i inne spektakle o wielkich dowódcach*].
- G. Królikiewicz, *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, „Kino” 1972, nr 11.
- A. Zalewski, *Grzegorz Królikiewicz. Dylematy żywiołu* [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2005.

## Józef Kuraś „Ogień” — żołnierz wyklęty czy „przeklęty”?

Robert Przybysz

**Adresat zajęć:** uczniowie szkoły ponadgimnazjalnej, klasa I i II.

**Rodzaj zajęć:** historia w klasie I szkoły ponadgimnazjalnej LO lub historia i społeczeństwo w klasie II szkoły ponadgimnazjalnej.

**Cel ogólny zajęć:** Zapoznanie uczniów z tragicznymi losami żołnierzy wyklętych, w tym z historią bohatera filmu — Józefa Kurasia ps. „Ogień”.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- zna kontekst historyczny przedstawionych w filmie wydarzeń;
- wskazuje motywacje i zna działania Józefa Kurasia „Ognia”;
- poznaje system wartości i kodeks postępowania uczestników I i II konspiracji niepodległościowej;
- dokonuje oceny wyborów i postaw moralnych bohaterów filmu;
- rozumie archetypiczność zachowań bohatera filmu;
- umieć funkcjonalnie wykorzystywać zasoby internetu i inne źródła wiedzy.

**Metody pracy:** elementy wykładu, praca z filmem dokumentalnym, metoda ćwiczeń praktycznych, dyskusja kierowana.

**Formy pracy:** praca w grupach, praca indywidualna.

**Środki i materiały dydaktyczne:** film Grzegorza Królikiewicza *A potem nazwali go bandytą* (2002), 55 min; podręcznik, *Historia i społeczeństwo, Ojczyście Panteon i ojczyście spory*, WSiP, Warszawa 2013, ss. 8–21; podręcznik, *Po prostu historia*, WSiP, Warszawa 2015, ss. 318–327; filmpolski.pl; www.zolnierzwykleci.pl; zolnierzeprzekleci.pl.

**Słowa kluczowe:** Kuraś, „Ogień”, żołnierze wyklęci, partyzantka.

**Czas:** 1 godzina lekcyjna + projekcja filmu.

**Bibliografia:** *Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956*, red. R. Wnuk, S. Poleszak, A. Jaczyńska, M. Śladecka, Warszawa–Lublin 2007 ■

*Żołnierze wyklęci, Antykomunistyczne podziemie zbrojne po 1944 roku*, praca zbiorowa, red. M. Łątkowska, Warszawa 2013, ss. 609–622 ■ B. Dereń, *Józef Kuraś Ogień. Partyzant Podhala*, Wydawnictwo Mireki, Kraków 2014 ■ K. Garbacz Orlik, *U boku Ognia, Relacje i wspomnienia ludzi i żołnierzy Józefa Kurasia Ognia*, Kraków 2015 ■ M. Korcuć, *Józef Kuraś „Ogień”. Podhalańska wojna 1939–1945*, Kraków 2012.

## **PRZEBIEG ZAJĘĆ**

1. Aby wprowadzić młodzież w mało znany kontekst historyczny filmu i przygotować do pełnego, świadomego odbioru, nauczyciel prosi uczniów o zebranie w domu informacji na temat powojennego podziemia antykomunistycznego — żołnierzy wyklętych oraz losów bohatera obrazu Grzegorza Królikiewicza. Proponowana notatka (na podstawie wskazanych w scenariuszu źródeł internetowych i wskazanych pozycji bibliograficznych):

Żołnierzami wyklętymi nazywa się członków polskiego podziemia niepodległościowego, którzy po wojnie nie złożyli broni, ale kontynuowali walkę ze stalinowskim reżimem. Ich liczbę szacuje się na 120–180 tysięcy osób. Wobec braku reakcji aliantów na komunistyczne fałszerstwo zamiast demokratycznych wyborów oraz w związku z uznaniem przez państwa Zachodniej Europy nowej „ludowej” Polski, zależnej od Sowietów, wyklęci przez komunistyczny system, aresztowani i osadzani w więzieniach w wyniku ogłoszonej „amnestii”, tropieni przez wojsko, KBW i oddziały milicji, prowadzili walkę w leśnych oddziałach, liczących w sumie niewiele ponad dwa tysiące osób. Bronili miejscowej ludności przed kradzieżami i gwałtami MO, UB i NKWD, wydawali i egzekwowali wyroki śmierci, przeprowadzali akcje dywersyjne. Za koniec ich zbrojnego oporu uznaje się datę zastrzelenia sierż. Józefa Franczaka ps. „Lalek” 21 X 1963 r.<sup>1</sup>

W dwudziestowiecznej historii Polski niewiele jest postaci, które budziłyby tak skrajne emocje, jak Józef Kuraś „Ogień”. W czasie drugiej wojny światowej był bohaterem walk partyzanckich z Niemcami na Podhalu i żołnierzem Armii Krajowej, którą jednak w niejasnych okolicznościach opuścił, aby służyć później w Ludowej Straży Bezpieczeństwa. W 1945 roku objął jedną z kierowniczych funkcji w lokalnych strukturach podległych Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego. Po kolejnej diametralnej zmianie przynależności w latach 1945–1947 został samodzielnym dowódcą zgrupowania partyzanckiego „Błyskawica”. Kierował w nim akcjami przeciwko powojennej władzy, a w szczególności przedstawicielom Urzędu Bezpieczeństwa oraz osobom, które posądzal o kolaborację z Niemcami lub NKWD.

---

<sup>1</sup> <http://pl.wikipedia.org>

Metody, jakie stosował, stały się głównym fundamentem sporu o ocenę jego postawy i uczynków. Zginął w 1947 roku, w wieku 32 lat. Już wtedy otoczony był swoistą legendą. W PRL stał się ucieleśnieniem „bandyty” i tematem wielu propagandowych publikacji. Po 1989 roku kontrowersje dotyczące postaci Kurasia przybrały jeszcze na sile. W ostatnich latach, w trakcie powszechnego zainteresowania problematyką „żołnierzy niezłomnych”, „Ogień” pozostaje tematem żarliwych debat i polemik<sup>2</sup>.

2. Po projekcji i przypomnieniu odtworzonej w filmie historii „Ognia”, nauczyciel zachęca uczniów do określenia sytuacji, w jakiej znalazł się dowódca, zadając pytania pomocnicze, np.: Czy miał inne wyjście? O jaką Polskę walczył? Jakie metody stosował? Czy miało to wpływ na jego postrzeganie przez ludność Podhala?

3. Nauczyciel podaje temat lekcji i prosi młodzież o zastanowienie się nad tragicznym wymiarem losów filmowych postaci. Przypomina, że o tragicznej sytuacji mówimy wówczas, gdy chodzi o położenie bez wyjścia, o zaistniałą okoliczność, w której tak naprawdę nie ma wyboru, bo każdy wybór jest zły, prowadzi do klęski moralnej lub fizycznej zagłady. Ujawnienie się, skorzystanie z amnestii wiązało się z realnym ryzykiem aresztowania, brutalnym śledztwem i wieloletnim więzieniem, a nawet — wyrokiem śmierci. Na potwierdzenie tego przywołujemy decyzję „Ognia”, który po zakończeniu wojny wchodzi w struktury UB. Gra nie jest uczciwa, a obietnice składane przez władze okazują się fałszywe. Dodatkowo, podziemie jest inwigilowane przez zdrajców — podwójnych agentów. Z drugiej strony, przeciągająca się walka, która pochłania coraz więcej ofiar po obydwu stronach i pociąga za sobą represje wśród ludności cywilnej, staje się nieskuteczna i bezcelowa w dalszej perspektywie. Wprawdzie „wyklęci” deklarują, że są „bronią narodu, którego nie broni własna władza”, to jednak tym zapewnieniom i spektakularnym akcjom towarzyszy obojętność i zmęczenie narodu wpłatanego w przedłużającą się wojnę. We wspólnie formułowanych wnioskach podkreślamy różnicowanie postaw wśród żołnierzy oraz bardzo trudne warunki, w jakich przyszło im działać: konieczność ukrywania się, ciągłe zmiany kwater, niepewność jutra i nieufność otoczenia, wreszcie — brutalność i okrucieństwo po obu stronach konfliktu (publiczne egzekucje działaczy komunistycznych, akcje odwetowo-terrorystyczne wymierzone w przedstawicieli PPR-u). Tragizmowi losu walczących towarzyszy zatem pewne stopień wrażliwości emocjonalnej i moralnej, konieczne, by móc prowadzić walkę na śmierć i życie.

4. Nauczyciel stawia pytania: Czy „Ogień” był bohaterem, czy bandytą? Prosi uczniów o podawanie przykładów scen filmowych potwierdzających wnioski. „W micie o „Ogniu” dobro sąsiaduje ze złem. Reżyser nie marginalizuje wyznań osób, dla

<sup>2</sup> M. Korkuć, *Józef Kuraś „Ogień”. Podhalańska wojna 1939–1945*, Kraków 2012, s. 9.

których postać bohatera filmu łączy się z przemocą i cierpieniem. Z ich świadectw wyłania się całkiem odmienny obraz partyzanta — złodzieja, antysemitę, mordercę kobiet i dzieci”<sup>3</sup>.

Czy Kuraś jest kandydatem na mitycznego bohatera? Ponownie nauczyciel prosi uczniów o podawanie przykładów scen filmowych potwierdzających wnioski.

„Afirmacyjny biegun pamięci o »Ogniu« nadaje jego życiu i śmierci szczególny sens, unieśmiertelniając go i stawiając w kategorii wzorca. Z wypowiedzi towarzyszy broni Kurasia emanuje fascynacja postacią dowódcy. Podkreślone zostaje, iż zawsze dbał on o swoich żołnierzy, był świetnym psychologiem i doskonałym przewodnikiem w trudnym, górskim terenie. Jeden z podkomendnych Kurasia wraca wspomnieniami do spotkania z dowódcą po udanej akcji: *Po jakimś czasie przyszedł »Ogień«. Jak on szedł do nas... Takim krokiem żołnierskim, pięknie. Wysportowany, wysoki, jasnoblonde włosy spod polówki mu się tak wymykały... Zasalutowałem... Aż mi serce... Nawet myślałem, że nie dam rady się zameldować z wrażenia.* Z wypowiedzi tych rodzi się obraz postaci znacznie większej niż świetny żołnierz czy dowódca — powstaje z nich obraz legendy. W jej kreowaniu kilkakrotnie podkreślone zostają konteksty religijne. Już na początku filmu pojawiają się fragmenty mszy świętej odprawianej w intencji podhalańskich partyzantów. Później podana zostaje informacja, iż Kuraś podczas nabożeństw dla swoich oddziałów posługiwał jako ministrant, z kolei Kazimierz Garbacz wspomina procesję Bożego Ciała, podczas której »Ogień« był główną postacią: *Ludzie patrzyli na człowieka, którego podziwiali*”<sup>4</sup>.

Przechodzimy do zrekonstruowania systemu wartości i kodeksu postępowania „wyklętych”. Zwracamy uwagę na pragnienie godnej, chwalebnej śmierci (a nie kuli w tył głowy). We wnioskach podkreślamy zbieżność kodeksu „wyklętych” z etosem rycerskim i zachęcamy uczniów do poszukania przykładów postaci literackich, wpisujących się w archetyp (czyli prawzór postępowania) niezłomnego rycerza-żołnierza świętej sprawy.

5. Nauczyciel dzieli uczniów na grupy. Następnie zapisuje na tablicy propozycje, polecając młodzieży opracowanie krótkich portretów bohaterów, np. na podstawie zasobów internetu:

a) Roland, bohater średniowiecznego eposu *Pieśń o Rolandzie*: w nierównym boju z pogańskimi Saracenami nie wzywa pomocy, ale walczy do końca, dowodząc tylną strażą wojsk Karola Wielkiego. Umiera od poniesionych ran, na wzgórzu, chroniąc

<sup>3</sup> *Rozdwojona pamięć, rozdwojony mit — „A potem nazwali go bandytą” Grzegorza Królikiewicza [w:] Filmowe fałszywe historie, Łódź 2016.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

swój miecz i oddając duszę Bogu;

b) Longinus Podbipięta, postać z *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza: otoczony przez zgraję Tatarów nie poddaje się, modli się, ponosząc męczeńską śmierć od strzał wroga (nawiązanie do św. Sebastiana);

c) Michał Wołodyjowski, bohater *Trylogii*. Złożył ślubowanie, że nie podda Turkom twierdzy w Kamieńcu Podolskim, nawet gdyby przyszło mu zginąć pod jej gruzami;

d) Generał Sowiński, bohater wiersza Juliusza Słowackiego *Sowiński w okopach Woli*, który poległ na szanicach Woli w 1831 r., broniąc ich do końca przed Moskalami;

e) Powstańcy w getcie, utrwaleni w książce Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*, którzy wybierają straceńczę, gdyż z góry skazaną na przegraną, walkę z przeważającymi siłami niemieckimi, w imię honoru i godności, by uniknąć śmierci w komorze gazowej.

W podsumowaniu zaznaczamy, że Józef Kuraś „Ogień” już za życia stał się legendą — Aniołem Zemsty, Świętym Wojownikiem, ucieleśnionym mitem dla ludzi, za których walczy, złowrogim dla przeciwników.

## **PRACA DOMOWA**

Czy warto bronić przegranych spraw? — odnosząc się do filmowych losów „Ognia” i przykładów innych bohaterów historii/literatury, zajmij stanowisko i spróbuj je uargumentować.

# ***Przesłuchanie*** **Ryszarda Bugajskiego** **(1982/1989)**

- 72** **Tło historyczne: Czarna epoka stalinizmu**  
Patryk Pleskot
- 76** **Analiza filmu: „Zgadnij kotku, co mam w środku...”**  
**— wolna dusza w zniewolonych czasach stalinizmu**  
Maciej Dowgiel
- 82** **Scenariusz zajęć: Film *Przesłuchanie* w reżyserii**  
**Ryszarda Bugajskiego — fragment historii Polski lat 50. XX wieku**  
Miłosz Hrycek

## Czarna epoka stalinizmu

Patryk Pleskot

*Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego to jeszcze jeden film historyczno-publicystyczny, który narodził się w krótkim okresie większej swobody politycznej i twórczej za czasów legalnej „Solidarności”. Choć opisuje wydarzenia dziejące się w czasach stalinizmu, tak naprawdę jest próbą uchwycenia natury totalitarnego reżimu komunistycznego. Nie mogąc (w obliczu cenzury) pozwolić sobie na bezpośredni komentarz rzeczywistości, reżyser — podobnie jak Andrzej Wajda w *Człowieku z marmuru* — wybrał manewr „ucieczki w przeszłość”. Film Bugajskiego został zresztą ukończony już po wprowadzeniu stanu wojennego — odwołanie do stalinowskich metod sądowych nagle stało się jeszcze bardziej znaczące i do pewnego stopnia bardziej aktualne niż wcześniej. Nie dziwi też, że dzieło, jako tzw. półkownik, musiało przeleżeć na cenzorskiej półce aż do 13 grudnia 1989 r.: do ósmej rocznicy wprowadzenia stanu wojennego.

Jeśli bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej władze komunistyczne, instalowane w Polsce z bezwzględną pomocą Sowieców, starały się pokazać przed ogółem społeczeństwa ludzkie i przyjazne oblicze, to nie miały litości wobec realnych przeciwników politycznych: zarówno legalnej opozycji (głównie skupionej w Polskim Stronnictwie Ludowym Stanisława Mikołajczyka), jak i ukrywających się w lasach żołnierzy wyklętych, którzy postanowili walczyć z drugą okupacją (tak postrzegali komunizm) z bronią w ręku. Dochodziło do skrytobójczych morderstw działaczy PSL. Z „leśnymi” toczono potyczki zbrojne (zginęło w nich ok. 10 tysięcy partyzantów) albo też mamiono ukrywających się rzekomymi amnestiami, które były tylko wstępem do aresztowań.

Z czasem, od końca lat 40. XX w., terror osiągnął masowe rozmiary i stał się w pełni stalinowski. Nie chodziło już o wykrycie realnych wrogów. Systemowa polityka represji przekształciła się w walkę ze społeczeństwem. Terror bywał ślepy — nie raz wystarczał absurdalny nawet zarzut, by trafić do więzienia i przejść okrutne tortury. W tej upiornej loterii każdy mógł zostać „wrogiem ludu”, „sabotażystą” czy „szpiegiem”.



Tak jak bohaterka *Przesłuchania*. No bo jeśli można aresztować nawet Władysława Gomułkę, to znaczy, że można uwięzić każdego.

Brutalnie traktowani więźniowie tracili zdrowie, nierzadko umierali z wycieńczenia. Innych skazywano na długie lata za wydumane przewiny. Procesy miały albo kapturowy charakter, z finałem w postaci strzału w tył głowy tuż po ogłoszeniu wyroku, albo pokazowy, nagłaśniany przez reżimowe media i wykorzystywany do celów propagandowych. Między tymi skrajnościami odnaleźć można całą gamę rozwiązań pośrednich. Oblicza się, że po 1945 r. co najmniej 5 tysięcy osób zoszło skazanych na karę śmierci, a co najmniej 25 tysięcy zostało zamordowanych w aresztach, obozach i więzieniach. W samym 1950 r. w celach tkwiło ok. 30 tysięcy więźniów politycznych. Władze wykorzystywały nie tylko wymiar „sprawiedliwości”: przez obozy pracy przymusowej w latach 1947–1956 przewinęło się aż 200 tysięcy osób.

Zbrodnie te realizował zespół instytucji i struktur partyjno-państwowych, określanych zbiorczo jako aparat represji, działający poprzez warszawską centralę i jednostki terenowe. W jego skład wchodziło przede wszystkim Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego (funkcjonujące w latach 1945–1954) i podległy mu Urząd Bezpieczeństwa, a także m.in. Milicja Obywatelska, służba więzienna, instytucje wymiaru sprawiedliwości, jak również struktury wojskowe (np. Informacja Wojska Polskiego czy II Oddział Sztabu Generalnego WP).

Antonina Dziwisz, grana przez Krystynę Jandę, na początku nie chce uwierzyć, że oto została aresztowana. Nie zdaje sobie sprawy, że została wciągnięta w zupełnie nową dla siebie rzeczywistość — świat totalitaryzmu. Podobnie jak Józef K. z *Procesu* Kafki dopiero stopniowo zaczyna nabierać fatalistycznego przekonania, że z sytuacji, w której się znalazła, praktycznie nie ma powrotu. Bo nawet ostateczne opuszczenie murów więziennych nie może naprawić zła, które się dokonało.

Opis wewnętrznej ewolucji bohaterki to zadanie dla filmoznawców. Warto jednak zauważyć, że początkowe sceny z jej udziałem wcale nie kreują Antoniny na postać jednoznacznie pozytywną i bez skazy. To kobieta wyzwolona, lubiąca dobrą zabawę, ale też zazdrosna ofiara nieszczęśliwej miłości. Stanowi do pewnego stopnia relikwyt dawnej, przedwojennej epoki; wodewilowa artystka, która nagle — na skutek absurdalnego posądzenia o współudział w szpiegowskiej działalności — brutalnie zderza się z diametralnie inną, powojenną rzeczywistością komunizmu. Kaci (a i niektórzy więźniowie) i ofiara funkcjonują w zupełnie innych światach, między którymi nie ma porozumienia i zrozumienia. I to zderzenie reżyser ujął bardzo dobrze. Mało wiarygodny historycznie jest za to romans Antoniny z oficerem Tadeuszem Morawskim, gra go Adama Ferency, a także jego wewnętrzna przemiana. Przepaść między obiema stronami była zbyt duża. O ile ofiary stalinowskich przesłuchań

rzadko kiedy opuszczały więzienne mury (o ile w ogóle) takie same, jakimi były wcześniej, o tyle ich oprawcy raczej wewnątrznie nie przeobrażali się.

W filmie zostały jednak ukazane więzienne praktyki i formy przesłuchań, jakie rzeczywiście w tych czasach wykorzystywano. Co więcej, w rzeczywistości mogły być one jeszcze bardziej drastyczne niż to, co zdecydował się pokazać reżyser. Powstał wręcz specyficzny żargon, którym określano wymyślne tortury aplikowane więźniom. Warto pokazać parę przykładów w formie minisłowniczka, co pozwoli unaocznic drastyczne cierpienia niewinnych najczęściej ludzi:

„baletnica” — bicie cienkim prętem czy wyciorem po piętach i palcach stóp;

„dywan” — kopanie, przyduszanie ofiary zawiniętej w dywan (co pozwalało uniknąć widocznych śladów tortur);

„kajdanki amerykańskie” — długorwałe, silne uciski powodujące napływ krwi do dłoni, co mogło prowadzić do wypływu krwi spod paznokci;

„kobyłka Andersa” — zmuszanie do siedzenia odbytem na odwróconej nodze krzesła;

„konwejer” — wielogodzinne przesłuchanie prowadzone przez funkcjonariuszy zmieniających się co kilka godzin;

„rękawica” — wkładanie między palce rąk prętów czy podobnych przedmiotów i ściskanie dłoni, co powodowało złamania;

„stójka” — zmuszanie rozebranej do naga ofiary do stania przed otwartym oknem, niekiedy w celi wypełnionej wodą i fekaliami, przez kilka lub kilkanaście nocy, nierzadko w zimowe noce.

Do tego należałoby dodać „zwykłe” bicie, wrywanie paznokci, przypalanie... Maltretowanie fizyczne łączono z psychicznym. Przeludnione cele albo pojedyncze nory, głodzenie albo fatalne pożywienie, ciągłe apele i pozbawienie snu, samobójcze myśli i niepewność jutra — miało to swój aspekt fizyczny i psychiczny. Starano się obciążać więźniów również podstępem. Do cel zbiorowych wprowadzano tzw. agentów celnych, którzy, wkradając się w łaski współwięźniów, wydobywali od nich różne informacje. Potem referowali je pracownikom Urzędu Bezpieczeństwa. Nierzadko byli to pozbawieni skrupułów, lojalni agenci UB, czasem jednak złamani, nieszczęśliwi ludzie — jak choćby Mira Szajnert grana przez Annę Romanowską.

W przesłuchaniach nie chodziło tylko o fizyczne znęcanie się nad ofiarą i wydobywanie z niej najbardziej groteskowych zeznań. Ważne było również jej upokorzenie, odczłowieczenie, złamanie osobowości i poczucia własnej godności. Dlatego kobietom kazano rozbierać się do naga przed obcymi, więźniów lżono i wyzywano. Gwałt na intymności mógł być równie głęboko przeżywany, jak bicie.

Ciekawym z punktu widzenia historycznego wątkiem pobocznym filmu jest historia młodej komunistki, która — choć zamknięta w więzieniu — nadal wierzy w ideę i za wszelką cenę próbuje — dialektycznie, po marksistowsku — bronić swoich

oprawców. Jej los unaocznia odwieczną prawdę, że rewolucja zjada własne dzieci. Komuniści walczyli bowiem nie tylko ze społeczeństwem, ale i z sobą.

W powojennej Polsce doszło do swoistego dualizmu władzy. O prymat walczyli Bolesław Bierut, oficjalnie przewodniczący Krajowej Rady Narodowej, i Władysław Gomułka, I sekretarz Polskiej Partii Robotniczej. Ostatecznie Stalin — bo to on rozdawał karty — postawił na Bieruta. Od 1948 r. Gomułka stopniowo tracił wpływy i znacznie, a w 1951 r. został uwięziony i wykluczony z partii (jak wiadomo, powrócił do władzy w październiku 1956 r.). I choć w jego wypadku odsunięcie od władzy przebiegło wyjątkowo łagodnie, towarzyszące jednowładztwu Bieruta czystki polityczne uderzyły w dawnych sojuszników Gomułki, a także w wymaginowanych „wrogów wewnętrznych” w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (powstałej w grudniu 1948 r. z połączenia PPR i PPS). Symbolem tych czystek jest chociażby tzw. proces generałów z 1951 r. W samym wojsku w latach 1950–1951 usunięto około 9 tysięcy oficerów. Ofiarami czystek i absurdalnych oskarżeń (głównie o szpiegostwo albo np. o „odchylenie prawicowo-nacjonalistyczne”) padali nierzadko ideowi marksiści, z przekonaniem budujący „ludową” Polskę.

Jak wspomniano, Antonina Dziwisz została posądzona o współpracę z wywiadem, a konkretnie ze służbami amerykańskimi. W latach 1949–1955 służba kontrwywiadu w ramach MBP aresztowała pod zarzutem szpiegostwa aż 1495 kobiet i mężczyzn. 134 osoby zostały przerzucone z zagranicy, resztę zachodnie służby specjalne miały zwerbować w kraju. Według innych obliczeń kontrwywiadu, w latach 1952–1956 z inspiracji tego pionu aresztowano w sumie 902 osoby podejrzewane o działalność szpiegowską na rzecz obcych wywiadów. 101 agentów miało przybyć z zagranicy, reszta działała stale na terenie Polski. 626 zatrzymanych pracowało w ramach 40 siatek szpiegowskich, pozostali funkcjonowali indywidualnie. Największym „pracodawcą” miał być właśnie wywiad amerykański (320 agentów, 10 siatek) i brytyjski (314 agentów, aż 19 siatek), a następnie zachodnioniemiecki (147 agentów, 6 siatek), francuski (67 agentów, 5 siatek) oraz pozostałe służby zachodnie (54 osoby działające indywidualnie).

Najważniejsze w tych zestawieniach jest jednak to, że w tym czasie zarzut szpiegostwa był z reguły jedynie pretekstem do rozprawienia się z przeciwnikami politycznymi czy osobami uznanymi za wroga. Dla tego okresu bardzo trudno odróżnić „normalną” pracę operacyjną służb, nastawionych na wykrywanie zagrożeń z zewnątrz, od działań *stricte* ideologicznych. Na pewno ideologia miała przewagę nad logiką, o czym w brutalny sposób przekonała się Antonina Dziwisz.

## „Zgadnij kotku, co mam w środku...” — wolna dusza w zniewolonych czasach stalinizmu

Maciej Dowgiel

### Metoda Jandy

„Dzisiaj nie umiałabym zagrać tak jak w *Przesłuchaniu*. To co tam gram, wykracza poza sprawność zawodową, a podobnego stanu emocjonalnego teraz bym w sobie chyba nie znalazła. Chciałam, żeby w roli Toni znalazło się wszystko, co wiem o tym strasznym systemie, co wobec niego czuję. Miał to być film dla ludzi młodych, dlatego uważałam, że tamta dziewczyna musi mieć cechy mi bliskie. Wyposażyłam ją w reakcje, które mogłyby podobać się młodym”<sup>1</sup>.

Nie byłoby *Przesłuchania* bez bezprecedensowej w historii kina polskiego roli Krystyny Jandy, która na czas powstawania filmu stała się (sic!) Antoniną Dziwisz, bohaterką, w której rolę się wcielała. Identyfikacja z odgrywaną postacią w tym przypadku nie była czymś zwyczajnym, znanym z rozbudowanych koncepcji gry aktorskiej, wywodzącej się z systemu opracowanego przez Konstantego Stanisławskiego dla potrzeb teatralnych adaptacji dramatów Czechowa czy Metody opartej na tymże systemie przetransponowanej na grunt kina przez Lee Strasberga, Stellę Adler, Roberta Lewisa i Stanford Meisner. Zapewne ten sposób gry aktorskiej był Jandzie znany z wcześniejszych doświadczeń (czerpanych z obserwacji amerykańskich mistrzów), a także ze współpracy z Andrzejem Wajdą, choćby przy *Człowieku z marmuru* (1976). Metoda ta polegała na: „wykorzystaniu tzw. pamięci emocjonalnej i sensomotorycznej, dzięki której kreowana postać stanowiła odbicie autentycznych przeżyć i doświadczeń aktora. Zwolennicy Metody akcentowali potrzebę pełnego utożsamienia się artysty z bohaterem i kreowania postaci raczej za pomocą ciała, gestu, mimiki i intonacji niż

---

<sup>1</sup> K. Janda, *Gwiazdy mają czerwone pazury*, Warszawa 2013, s. 67.

samego tekstu”. Dla fabuły „kluczowe stały się ekspresyjne stany emocjonalne postaci, odczucie lęku i kwestionowanie spójnej tożsamości bohatera”<sup>2</sup>.

W przypadku *Przesłuchania* to utożsamienie aktorki z postacią było o tyle silniejsze, że odnosiło się do określonych zbiorowych wyobrażeń wywodzących się z doświadczeń Polaków w okresie powojennego stalinizmu oraz nastrojów wyrosłych na wydarzeniach poprzedzających wprowadzenie stanu wojennego. Aktorka miała poczucie misji, ba! wiedziała, że swoją rolą ma oddać nastroje większości środowiska artystycznego i „opozycyjnej” części społeczeństwa: „grałam to, co odczuwali wtedy wszyscy: nienawiść do systemu. I marzenie o zwycięstwie”<sup>3</sup>. A gra ta była wyrazista, co dodatkowo podsycił naturalizm, na który w swej aktorskiej kreacji zdecydowała się Janda. „Nic w *Przesłuchaniu* nie jest udawane — wspomina aktorka. Kiedy rzucają mnie na podłogę celi — nikt mnie nie oszczędza; kiedy dostaję w twarz — biją naprawdę; gdy polewają wodą — to ja stoję pod strumieniem z węża, nie dublerka”<sup>4</sup>. Rezultat jest przerażający, bo taki był cel twórców. Przed widzem, wraz z rozwojem fabuły filmu, rysuje się obraz stopniowego fizycznego niszczenia bohaterki. Jest to świetnie widoczne dzięki wykorzystaniu planów bliskich i zbliżeń, uwypuklających jej urodę i ujawniających emocje. Sama aktorka tak wspomina okres zdjęciowy *Przesłuchania*: „równoległe z *Przesłuchaniem* grałam w filmie francuskim, obok Lina Ventury, rolę eleganckiej kobiety. Kazali mi przyjeżdżać na dwa dni przed terminem, bo tyle trwało doprowadzenie mnie do normalnego wyglądu. Kosmetyczki, mani-kiurzystki, fryzjerka musiały nade mną ciężko pracować, żeby można mnie było pokazać na ich ekranie. Pytali: co ty tam grasz w tej Polsce, że tak wyglądasz? A ja odpowiadałam: taką jedną, co siedzi w więzieniu. Oni na to: ale przecież grasz, nie siedzisz, więc dlaczego tak wyglądasz?”<sup>5</sup>.

Wizerunek Toni-Krystyny sprzed aresztowania i przemiany zachodzące potem w jej twarzy są świadectwem nie tylko fizycznego wyniszczenia, zmęczenia i załamania, ale także przemiany wewnętrznej, której podlega bohaterka *Przesłuchania*. Nie mam tu na myśli bynajmniej nabywania świadomości klasowej, o której w gorzko-ironicznym tonie mówi *expressis verbis*. To raczej świadectwo uzyskania

---

<sup>2</sup> *Historia kina*, tom 2, *Kino klasyczne*, red. naukowa: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 828. Autorzy uzupełniają: „Ośrodkiem krzewienia Metody była szkoła teatralna Actors Studio, założona w 1947 roku przez Elię Kazana, Cheryl Crawford oraz Roberta Lewisa, i kierowana od 1951 przez twórcę jej świetności Lee Strasberga. Aktorskie szlify uzyskali tu m.in. Marlon Brando, James Dean, Robert de Niro, Al Pacino, Warren Beatty, Natalie Wood i Ellen Burstyn. Metoda zdecydowała o charakterze amerykańskiego aktorstwa filmowego i teatralnego, zwłaszcza we wczesnych latach 50. oraz w dobie kontestacji”.

<sup>3</sup> K. Janda, B. Janicka, op. cit., s. 67.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 66.

moralnej przewagi nad oprawcami, ujawniające jej ludzkie cechy w zdegradowanym środowisku warszawskiego więzienia na Rakowieckiej. Tadeusz Lubelski, odnosząc się do przemian zachodzących w psychice Toni, pisze: „przemiana (...) przedostała się na ekran: Tonia zaczęła wygrywać, kiedy zorientowała się, że ma przewagę moralną nad swoimi oprawcami; ta świadomość zadecydowała o jej zwycięstwie”<sup>6</sup>.

Dzięki takiej kreacji aktorskiej, zarówno pod względem estetycznym jak i moralno-etycznym, *Przesłuchanie* okazuje się historią *bigger than life...* Pomysły oraz zmiany, jakie Krystyna Janda wymusiła w scenariuszu, sprawiły, że film stał się nie tylko świadectwem historycznym, jak chciała podczas kolaudacji broniąca filmu profesor historii Maria Turlejska<sup>7</sup> (pamiętajmy, że postaci przesłuchujących mają swe rzeczywiste pierwowzory, a scenariusz został dobrze udokumentowany). Był też swoistym wyrazem tęsknoty dwóch pokoleń: powojennego, utożsamiającego się z ideałami AK i opozycjonistów z okresu stanu wojennego. Tak we wspomnieniach pisze o tym Krystyna Janda: „reżyser był moimi pomysłami przerażony. Za dużo wiedział, z lektur i rodzinnych przekazów, jak podobne sprawy przebiegały naprawdę. Konsultantki, były więźniarki Rakowieckiej, potwierdzały, że nikt nie odważyłby się podobnie zachowywać w śledztwie. Ale ja czułam, że tego chcieliby ludzie na widowni. Pragnęli, by tak zachowywała się ich bohaterka”<sup>8</sup>.

### Skandale, kłamstwa i kasety wideo

„Pamiętam dokładnie: wiał leciutki wiatr; trzymałam w ręku skąpaną w słońcu kartkę i czytałam wszystkie te absurdalne, zionące nienawiścią słowa. O sobie, o swojej roli: *Kim jest ta k... na ekranie? Co to za symbol pokolenia akowskiego?*”<sup>9</sup>.

*Przesłuchanie* rozwścieczyło obecnego na kolaudacji I sekretarza organizacji partyjnej filmowców Mieczysława Waśkowskiego, który — jak w *Historii kina polskiego* wspomina Lubelski — zaproponował „by sprawę odpowiedzialności za powstanie *Przesłuchania* omówić w »innym gronie«”<sup>10</sup>. Trudno przewidzieć, jak zakończyłby się pokaz kolaudacyjny, gdyby nie twarde stanowisko Andrzeja Wajdy, opiekuna artystycznego filmu (*notabene* niezaproszonego na kolaudację). Na szczęście nikt z twórców nie przebywał na Rakowieckiej dłużej, niż trwał okres zdjęciowy do filmu. Stenogram z kolaudacji przeszedł do historii, a w okresie stanu wojennego

<sup>6</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 447.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 447.

<sup>8</sup> K. Janda, B. Janicka, op. cit., s. 67.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>10</sup> T. Lubelski, op. cit., s. 448.

krążył w odpisach jako swego rodzaju dokument mentalności ówczesnych sekretarzy i cenzorów. Trafił też na Lazurowe Wybrzeże, gdzie Krystyna Janda kończyła właśnie zdjęcia do kolejnej międzynarodowej koprodukcji.

Kara dla twórców była jednak surowa — zesłanie na półki urzędu cenzury rewencyjnej, na których leżał aż do 1989 roku. Jego powstanie było jedną z ważniejszych przyczyn rozwiązania najbardziej opozycyjnego wówczas Zespołu Filmowego „X” (kierowanego przez Andrzeja Wajdę). Z tego powodu otrzymał zaszczytne wówczas miano: „najbardziej antykomunistycznego filmu w dziejach PRL” oraz „najsłynniejszego polskiego półkownika”. Bez wątpienia przyczyniła się do tego tematyka filmu, odsłaniająca kulisy prowadzenia stalinowskich procesów, zgodnie z maksymą ówczesnego prokuratora Andrieja Wyszynskiego: „Dajcie mi człowieka, a paragraf się znajdzie”. Po raz pierwszy w dziejach polskiej kinematografii maksyma ta została zilustrowana w sposób tak wyrazisty i bezpośredni. Nie bez znaczenia był też budujący wydźwięk filmu, ukazujący zwycięstwo moralne nad ówczesnym systemem bezwzględnej władzy. W końcu niewygodna była także sama bohaterka, niezaangażowana politycznie, trzpiotka-płotka-plotka, młoda artystka sceniczna, która, przetrwawszy wojnę, próbowała normalnie żyć w nienormalnej przecież rzeczywistości. Daleko jej do intelektualistki, polityka czy filozofa. Stanowiła zatem wyraźne przeciwieństwo ówczesnych „wrogów klasowych”, za jakich uznawano choćby przedwojennych oficerów. W jej przypadku, okazało się, że zbrodniczy system dotyka wszystkich (winnych i niewinnych), a nie tylko wrogów ojczyzny, jak chciała stalinowska propaganda. To spowodowało wściekłość również i opozycyjnych działaczy, którzy z patosem podchodzili do powojennych losów żołnierzy Armii Krajowej, pytających, nie unikając wulgaryzmów, dlaczego bohaterką jest owa trzpiotka, a nie zaangażowani oficerowie AK. Wykorzystanie takiej postaci do opowiedzenia dość uniwersalnej historii oraz jej zwycięstwo (przynajmniej moralne) raziło niektórych zwolenników systemu (panienka lekkich obyczajów zwyciężająca nad systemem!) i jego przeciwników (których zdaniem do poświęcenia na rzecz Sprawy gotowi byli tylko żołnierze, oficerowie, politycy, a nie „jakaś tam k...”) <sup>11</sup>.

Dla władzy niewygodne były też postaci oficerów przesłuchujących, szczególnie że ich postawy zostały ze sobą w wyraźny sposób zestawione. Major Kąpielowy, nazywany tak przez więźniów ze względu na szczególną sympatię do polewania i podtapiania przesłuchiowanych wodą, to typ prymitywnego kata, bezdusznego urzędnika wykonującego swą pracę jak każdą inną czynność biurową. Na miejsce kaźni przychodzi zazwyczaj: „po cywilu”, przynosi drugie śniadanie, wścieka się, gdy kolejny

---

<sup>11</sup> Por. cytata z motta podrozdziału.

długopis odmawia posłuszeństwa. Ten wizerunek nie tylko godzi w obraz ówczesnych służb mundurowych, ale i we wszystkich urzędników na usługach systemu. Jego opanowanie, durna satysfakcja ze spełnionego obowiązku składają się na mentalny wizerunek typowego, ówczesnego urzędnika, który zupełnie bezmyślnie znęca się nad swoimi petentami — bez względu na to, czy do sprawowania nad nimi władzy uprawnia go mundur bezpieki, czy partyjna legitymacja gwarantująca zatrudnienie w jakimś urzędzie. Jego postawa nie byłaby tak wyrazista, gdyby nie kontrastowe zestawienie z Tadeuszem Morawskim, ideowcem, który autentycznie wierzy w komunizm. Nie bez znaczenia jest jego przeszłość, czyli pobyt w niemieckim obozie koncentracyjnym. On, niemal autentycznie wierząc w ideę komunizmu, pragnie przemiany Toni. Metody jego działania, choć równie skandaliczne, nie wynikają ze służebnej postawy wobec systemu, lecz raczej z wiary w znaczenie, jakie ów system przynieść może w odbudowie wolnej (?) Polski. Jego postawę niektórzy widzowie zapewne potrafią usprawiedliwić. Jednak jest ona także wyrazistym tłem dla bezmyślnego działania aparatczyków, którzy licznie zasilali szeregi bezpieki. Morawskiego, choć to wyjątek potwierdzający regułę, nikt nie można obronić. Obaj, wraz z Majorem Kąpielowym, wywołują jedynie wściekłość, po jednej i drugiej stronie barykady politycznej.

Przed zniszczeniem (fizycznym) filmu uratowały *Przesłuchanie* nielegalne kopie wideo, które udało się Bugajskiemu stworzyć podczas roboczych spotkań, zresztą gromadzących wtedy dość szeroką publiczność. Lata 80. w Polsce to czas rozkwitu kultury wideo. Nielegalnie kopiowane filmy, szczególnie drugoklasowe produkcje z Ameryki, święciły triumfy popularności wśród odbiorców zachłyśniętych zachodnim repertuarem. Jednak w tym obiegu krążyło także *Przesłuchanie*. Na tych projekcjach w domowych zaciszach gromadziły się środowiska opozycyjne, odbierając film jako swoisty manifest wolności. Podobno organizowano też specjalne pokazy w salach katechetycznych przy kościołach. Dzięki temu, zanim film pojawił się na wielkim ekranie, miał już pierwsze życie, wypracowane w obiegu nieoficjalnym. To zaś, jeszcze przed kinową premierą, uczyniło z niego dzieło-symbol.

Oczywiście trudno ocenić tragizm konsekwencji przetrzymania filmu na półce. Jednak wkrótce po uwolnieniu w 1989 roku *Przesłuchanie* zostało doceniono przez polską publiczność i krytykę filmową. Być może do popularności filmu przyczyniła się jego martyrologiczno-kombatancka legenda? Na Festiwalu Filmowym w Gdyni wyróżniony został nagrodą jury i publiczności w 1989 roku; w 1990 nagrodą specjalną jury dla reżysera, nagrodą za najlepszą rolę pierwszoplanową dla Krystyny Jandy, nagrodą za najlepszą rolę pierwszoplanową dla Janusza Gajosa, nagrodą za najlepszą drugoplanową rolę żeńską dla Anny Romantowskiej; a w 1989 roku także Złotą Palmą w Cannes dla Krystyny Jandy jako najlepszej aktorki. Na początku lat 90., pomimo



wielkiego sukcesu w Cannes, *Przesłuchanie* nie spodobało się francuskiej publiczności, która odrzuciła je ze względu na zbytnią naiwność melodramatycznego związku więźniarki z oprawcą. Polacy, prawdopodobnie ze względu na zbyt traumatyczne wspomnienia z czasów komunizmu, właściwie powoli o nim zapominają. Docenia go za to środowisko akademickie. Ciekawe, jak po latach, gdy przeleją się kolejne fale historii, będzie on na nowo (i czy w ogóle?) postrzegany przez polską widownię?

#### Bibliografia

- R. Bugajski, *Jak powstało „Przesłuchanie”*, Warszawa 2010.
- K. Janda, Bożena Janicka, *Gwiazdy mają czerwone pazury*, Warszawa 2013.
- T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Akademia Filmu Polskiego, fragmenty wykładów T. Szczepańskiego i P. Zwierzchowskiego dotyczące filmu *Przesłuchanie* w reż. R. Bugajskiego.

## Film *Przesłuchanie* w reżyserii Ryszarda Bugajskiego — fragment historii Polski lat 50. XX wieku

Miłosz Hrycek

**Adresat zajęć:** uczniowie szkoły ponadgimnazjalnej.

**Rodzaj zajęć:** historia, historia i społeczeństwo, edukacja medialna.

**Cel ogólny zajęć:** Przybliżenie młodzieży historii PRL-u ze szczególnym uwzględnieniem historii okresu stalinowskiego.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- pogłębia wiedzę z zakresu historii Polski lat 50. XX w.;
- poznaje i rozumie pojęcie propaganda;
- dostrzega różnice między faktami historycznymi a próbami zafałszowywania rzeczywistości;
- kształtuje umiejętności pracy w grupie;
- doskonali umiejętności analizowania tekstów kultury.

**Metody pracy:** dyskusja, miniwykład, analiza plakatów.

**Formy pracy:** praca indywidualna, praca w grupach, praca z całą klasą.

**Środki i materiały dydaktyczne:** film *Przesłuchanie* w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, rzutnik multimedialny, połączenie z internetem.

**Słowa kluczowe:** PRL, socrealizm, propaganda, kodeks moralny.

**Czas:** 2 godziny lekcyjne + projekcja filmu

## PRZEBIEG ZAJĘĆ

### 1. Rozpoczęcie zajęć.

Zajęcia rozpoczynają się od projekcji filmu. Następnie zaprezentowane zostaje tło historyczne tego okresu (może to zrobić uczeń, w formie referatu lub prezentacji multimedialnej). Nauczyciel wcześniej wyznacza dwóch uczniów, którzy przygotowują w domu krótkie wystąpienie na wybrany temat. W zależności od potrzeb, można zrealizować więcej niż jeden z poniższych tematów.

Przykładowe tematy:

#### a) Przejmowanie władzy w Polsce przez komunistów.

Do najważniejszych wydarzeń tego okresu można zaliczyć: proces szesnastu w Moskwie, w czerwcu 1946 r., referendum ludowe w czerwcu 1946 r., wybory do Sejmu Ustawodawczego w styczniu 1947 r., uchwalenie konstytucji PRL w lipcu 1952 r., śmierć Józefa Stalina w marcu 1953 r.;

#### b) Aresztowania przywódców polskiego podziemia i ich prześladowania.

W tym przypadku należałoby zwrócić uwagę na proces przywódców Polskiego Państwa Podziemnego w czerwcu 1945 r., a w kolejnych latach podjęcie przez władzę walki z istniejącym cały czas podziemiem;

#### c) Przejęcie majątku i nacjonalizacja przemysłu.

Nacjonalizację przemysłu wprowadzała ustawa z 3 stycznia 1946 r. o przejęciu na własność państwa podstawowych gałęzi gospodarki narodowej. Związana była ona z zawłaszczaniem władzy w Polsce przez komunistów i pełną kontrolą kraju;

#### d) Najważniejsze osoby w PPR i PZPR.

Do najważniejszych osób pierwszej połowy lat 50. XX w. należeli: Bolesław Bierut, Władysław Gomułka, Józef Cyrankiewicz, Jakub Berman, Konstanty Rokossowski;

#### e) Rola cenzury w PRL-u.

W 1944 r. powołano Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (przemianowany w lipcu 1981 r. na Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk), którego zadaniem była kontrola informacji, prasy, wszelkich publikacji, prac naukowych, spektakli teatralnych, kabaretowych, filmów. Od tego momentu nastąpiła inwigilacja polskiego społeczeństwa i trwała aż do 1990 r.

### 2. Rozwinięcie lekcji.

Wyjaśnienie pojęcia propaganda<sup>1</sup> i omówienie sposobów jej wykorzystania przez władzę.

---

<sup>1</sup> Propaganda — rozpowszechnianie, szerzenie, wyjaśnianie (idei, poglądów itd.); rozsiewanie, szerzenie idei, informacji albo poglądów w celu dopomożenia albo zaszkodzenia instytucji, sprawie albo osobie; doktryny, idee, argumenty, doniesienia o prawdziwych albo rzekomych faktach, rozpowszechnianie dla poparcia własnej sprawy albo zaszkodzenia sprawie przeciwnika; działalność publiczna mająca na celu poparcie jakiejś sprawy albo zaszkodzenie jej, W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 410.

Poprzez propagandę władza wpływała na treść przekazywanych informacji, mając na celu kształtowanie odpowiednich postaw obywateli m.in. przez akceptację posunięć władzy ludowej. Służyła też wychowywaniu w bezkrytycznej miłości do rządzących i nienawiści do wymaganych wrogów systemów innych niż komunistyczny.

Analiza plakatów tego okresu (ZAŁĄCZNIK NR 1) i znalezienie w nich elementów propagandowych.

Nauczyciel przedstawia rolę, jaką odgrywał plakat w propagandzie komunistów. Plakat był w drugiej połowie lat 40. i latach 50. XX w. jednym z najważniejszych narzędzi propagandowych. Wielu Polaków nie stać było jeszcze na zakup radia i to plakat spełniał tę rolę, którą przejęły radio i telewizja kilkanaście lat później. Obecny był podczas drogi do pracy i szkoły, towarzyszył Polakom w czasie pracy, podczas zakupów w sklepie i wizyt w różnych instytucjach — kinie, teatrze, urzędach. Często przerysowany, ale właśnie poprzez swoją prostotę miał łatwo trafiać do odbiorców — ludzi niewykształconych, niekiedy analfabetów. Plakaty emanowały patosem i uproszczeniem.

Następnie nauczyciel przeprowadza miniwykład na temat historii powstania filmu w reż. R. Bugajskiego. *Przesłuchanie* zostało ukończone w styczniu 1982 r., ale pojawiło się na szklanym ekranie dopiero w 1989 r. Jeszcze w 1982 r. specjalna komisja zdecydowała o niedopuszczeniu filmu do dystrybucji, a dzieło Bugajskiego uznano za najbardziej antykomunistyczny film, jaki powstał w okresie PRL. Nauczyciel mówi o reżyserze, który po realizacji filmu wyjechał z kraju, nie mogąc wykonywać swojego zawodu w Polsce. Wcześniej przygotował kopię filmu na taśmie VHS i w ten sposób, poprzez kolejne kopie podawane z ręki do ręki, *Przesłuchanie* trafiło do dużego grona odbiorców. W 1990 r. Krystyna Janda za rolę Antoniny Dziwisz otrzymała na festiwalu w Cannes główną nagrodę dla najlepszej aktorki.

Uczniowie odpowiadają na pytania nauczyciela:

- a) Kim jest główna bohaterka filmu?
- b) Z jakiego powodu i dlaczego trafiła do aresztu śledczego?
- c) Jakie metody stosował aparat bezpieczeństwa wobec bohaterki?

Odpowiedzi będą zapisywane na tablicy.

Nauczyciel dzieli klasę na sześć grup i prosi każdą z grup o dokonanie analizy zachowania jednego spośród wymienionych poniżej bohaterów filmu: major UB, porucznik UB Tomasz Morawski, Antonina Dziwisz, Witkowska, komunistka z celi Antoniny Dziwisz, Mira Szajnert, Konstanty, mąż Antoniny Dziwisz.

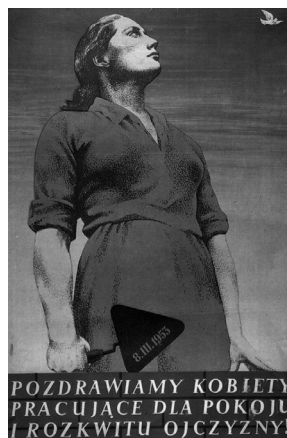
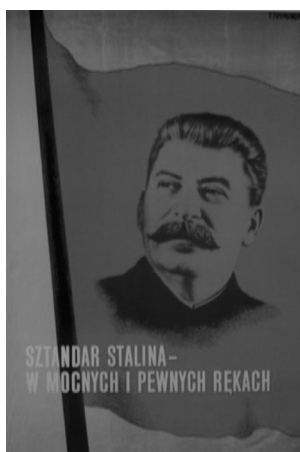
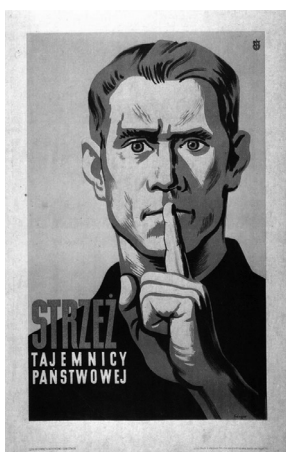
Uczniowie próbują odpowiedzieć na pytanie, co determinowało do takiego działania. Młodzież ocenia ich postawy moralne i etyczne. Następnie uczniowie

przywołują znane z literatury i filmu postaci ofiar i katów<sup>2</sup>. Wnioski prezentowane są ustnie na forum klasy przez przedstawicieli grup.

## PRACA DOMOWA

Napisz rozprawkę na temat: Czy warto bronić wyznawanych przez siebie wartości moralnych kosztem zdrowia i życia, tak jak to zrobiła bohaterka filmu *Przesłuchanie* Antonina Dziwisz? Odpowiedź uzasadnij.

### ZAŁĄCZNIK NR 1<sup>3</sup>



<sup>2</sup> Przykłady motywu ofiary i kata w tekstach kultury do wykorzystania podczas zajęć: U. Eco, *Imię róży*; W. Golding, *Władca much*; G. Herling-Grudziński, *Inny świat*; F. Kafka, *Proces*; K. Moczarski, *Rozmowy z katem*; Z. Nałkowska, *Medaliony*. W filmie: *Biegnij, chłopcze, biegnij*, reż. Pepe Danquart; *Kornblumenblau*, reż. Leszek Wosiewicz; *Spotlight*, reż. Tom McCarthy.

<sup>3</sup> Źródło: <http://www.polskaprl.rejtravel.pl>



# ***Poznań 56***

## **Filipa Bajona (1996)**

---

**88** **Tło historyczne: Poznań '56: „wypadki”, rewolta czy powstanie?**

Patryk Pleskot

---

**96** **Analiza filmu: Poznań '56, historia bez epilogu**

Bronisława Stolarska

---

**105** **Scenariusz zajęć: Antyrocznicowe, antykombatanckie, antymartyrologiczne, antypolityczne i antyrozrachunkowe spojrzenie Filipa Bajona na poznański Czerwiec 1956 roku**

Arkadiusz Walczak

## Poznań '56: „wypadki”, rewolta czy powstanie?

Patryk Pleskot

*Poznań 56* Filipa Bajona to dzisiaj już klasyka polskiego kina historycznego i rozliczeniowego, wplatającego fikcyjną fabułę w pieczołowicie odtworzoną na podstawie źródeł, dokumentów i relacji świadków epokę. Obranie perspektywy chłopców, którzy nagle wpadli w wir historii, pozwala uchwycić wiele niuansów i szczegółów relacjonowanych wydarzeń, przeżywanych z subiektywnej perspektywy ich uczestników. Taki zabieg znakomicie ułatwia odtworzenie postrzegania rewolty poznańskiej przez mieszkańców miasta — zaskakuje trafnością, np. kojarzenie trzepania dywanów i stukotu maszyny do pisania z odgłosami strzelaniny, o czym wspomina się w wielu relacjach; fantastycznie oddano też psychologię protestującego tłumu i rozprzestrzenianie się plotek czy fałszywych informacji. Demonstranci to nie pomnikowe postaci bez skazy, lecz ludzie z krwi i kości, popełniający błędy i kierujący się irracjonalnymi przesłankami. Za takie ujęcie reżysera spotkała zresztą fala krytyki.

Ceną tego przeniknięcia do samego centrum wydarzeń — podkreślanego szybkością, świadomie chaotyczną niekiedy pracą kamery — jest częściowa utrata klarowności przekazu i możliwości odtworzenia ogólniejszych uwarunkowań historycznych. Tak naprawdę nie wiemy (przynajmniej z początku), dlaczego właściwie robotnicy strajkują, kim są mężczyźni zamknięci w stojącym pociągu, kto odpowiada za jakie posunięcia itp. Przyjęta konwencja ogranicza możliwości poruszenia głębszych i bardziej długofalowych motywacji wszystkich portretowanych protagonistów. Oglądanie filmu wymaga więc od widza orientowania się w rzeczywistości historycznej i posiadania pewnej wiedzy. Bez takiego przygotowania widz może poczuć się lekko zdezorientowany. Co tak naprawdę wydarzyło się w Poznaniu w końcu czerwca 1956 r.?

### **Przebieg wydarzeń**

U źródeł protestu znaleźli się robotnicy największego zakładu pracy w Poznaniu — Zakładów im. Józefa Stalina (czyli zakładów Cegielskiego, do tradycyjnej nazwy powrócono w 1957 r.). Powód konfliktu był dość błahy — dowodzi to, że konkretne żądania były tylko detonatorem kryzysu o głębszym podłożu. Otóż robotnikom



„Cegielskiego” (nazwy tej nadal potocznie używano) chodziło o kilka uregulowań godzących w ich położenie socjalne: niekorzystnie naliczany podatek od wynagrodzeń, manipulacje przy normach pracy (implikujące obniżkę realnych dochodów), manipulacje przy wypłatach pieniędzy za nadgodziny. Domagali się także skrócenia pracy w sobotę do sześciu godzin oraz poprawy bezpieczeństwa, higieny i organizacji pracy.

Co ciekawe, na samym początku przedstawiciele władz okazywali zrozumienie dla tych ograniczonych postulatów: delegacja robotników pojechała do Warszawy i 26 czerwca uzyskiwała obietnice uwzględnienia ich żądań. Jednak dzień później do Poznania przybył minister przemysłu maszynowego Roman Fidelski, który na spotkaniu z robotnikami odwołał te obietnice. Rozgoryczeni robotnicy, którzy pierwotnie nie zamierzali decydować się na radykalne działania, teraz poczuli się oszukani i 28 czerwca rano przerwali pracę. Na spotkaniu z dyrekcją zakładów i organizacją partyjną nie usłyszeli żadnych konkretów, tylko slogany i wezwania do powrotu do pracy. Wpłynęło to na radykalizację ruchu. Po godz. 6.00 duża grupa pracowników uformowała pochód, który wyszedł z zakładów na zewnątrz, kierując się ulicami w stronę Starego Miasta i znajdujących się obok siebie siedzib Miejskiej Rady Narodowej i Komitetu Wojewódzkiego PZPR.

Gdzieś w trakcie tego marszu ekonomiczny w założeniu protest zyskał wymiar polityczny — w ten sposób zebrały się już czynniki prowadzące do rewolty. Moment ten jest dzisiaj nieuchwytny. Maszerujący zaczęli śpiewać hymn narodowy, pieśni patriotyczne (w tym *Rotę* o antyrosyjskim wydzwieku), pieśni religijne (również interpretowane antykomunistycznie). Pojawiły się biało-czerwone flagi i prowizoryczne transparenty. Radykalizacja postępowała błyskawicznie, dosłownie w minutowych odstępach. Na transparentach nie brakło rzecz jasna wątków ekonomicznych („Żądamy podwyżki płac”, „Chcemy żyć jak ludzie”, „Żądamy chleba” itp.), jednak zaistniały również — w mniejszym stopniu na transparentach, a bardziej w wykrzykiwanych hasłach — wątki polityczne: „Precz z wyzyskiem świata pracy”, „Precz z czerwoną burżuazją”, „My chcemy wolności”, „Precz z bolszewizmem”, „Żądamy wolnych wyborów” czy nawet „Niech żyje Mikołajczyk” (lider rozbitego w latach czterdziestych ugrupowania ludowców, który uciekł z pomocą Amerykanów z Polski). W końcu wśród tłumu rozległy się okrzyki antysowieckie („Precz z Ruskami”, „Precz z Moskalami”).

Naturalne łączenie płaszczyzny politycznej i ekonomicznej było cechą charakterystyczną wszystkich polskich wystąpień antyrządowych w okresie PRL. W ten sposób komunistyczne władze niejako wpadały we własną pułapkę: istota ustroju „demokracji ludowej” polegała na zanurzeniu wszelkich przejawów życia w kontekście

polityczno-ideologicznym. Władzom wszystko kojarzyło się z polityką. Społeczeństwo w pewnej mierze kopiowało to nastawienie: żądania ekonomiczne wchodziły w naturalną symbiozę z politycznymi.

Po około dwóch godzinach marszu, po godz. 9.00, na placu Stalina (dzisiaj Adama Mickiewicza) zgromadziło się już 100 000 ludzi. Liczba ta stanowiła prawie jedną trzecią wszystkich mieszkańców Poznania, co dowodzi, jak szybko robotniczy protest zmienił się w masową mobilizację społeczną. Tłum zachowywał się w miarę spokojnie, choć wobec początkowej bierności sił porządkowych doszło do przypadków płądrowania lokali zajmowanych przez lokalne ośrodki władzy. Jednocześnie zaczęła rozprzestrzeniać się nieprawdziwa pogłoska o aresztowaniu delegacji z „Cegielskiego”, która wróciła z negocjacji z Warszawy.

Te rewelacje zaktywizowały tłum. Po pierwsze, część protestujących zdecydowała się uwolnić „więźniów” i udała się pod więzienie przy ulicy Młyńskiej, gdzie mieli być przetrzymywani. Po drugie, inna grupa przemieściła się pod budynek Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego przy ulicy Kochanowskiego. Ludzie instynktownie wyczuwali, gdzie tak naprawdę podejmuje się decyzje w „ludowej” Polsce. Z okien urzędu głowy przybyłych ludzi polano strumieniami wody z hydrantów. W odpowiedzi z tłumu rzucano w okna kamieniami.

Po kilku nerwowych chwilach nastąpił kolejny punkt zwrotny. O godz. 10.40 z okna znajdującego się na drugim piętrze urzędu bezpieczeństwa padły pierwsze strzały. Doprowadziło to do dalszej eskalacji konfliktu i radykalizacji tłumu, a także funkcjonariuszy UB. Jak grzyby po deszczu w mieście wyrastały kolejne ogniska zapalne: w wielu punktach rozpoczęła się walka z użyciem butelek wypełnionych benzyną, ale też broni palnej (poznaniacy zdobyli około 200 sztuk sprawnej broni, zdobytej m.in. z magazynu więziennego przy ulicy Młyńskiej, magazynów uczelni wyższych).

Co znamienne, rewolta zaczęła rozprzestrzeniać się poza Poznań. W promieniu kilkunastu kilometrów od miasta grupy ludzi, przeważnie młodych, jeździły samochodami ciężarowymi od posterunku do posterunku MO, rozbijając napotykaną placówki (każdorazowo zdobywano po kilkanaście sztuk broni).

Z punktu widzenia władz taki scenariusz nie mógł się dalej rozwijać. Decyzję o użyciu oddziałów wojska w celu stłumienia rewolty podjęto bardzo szybko: propozycję, zgłoszoną przez ministra obrony narodowej marszałka Konstantego Rokossowskiego (po 1945 r. sprowadzonego do Polski z ZSRS), Biuro Polityczne KC PZPR przyjęło od razu po rozpoczęciu nadzwyczajnego zebrania o godzinie 10.00, jeszcze przed pierwszymi strzałami. Postawa Rokossowskiego była znamieną:

tuż przed rozpoczęciem obrad spotkał się w cztery oczy z I sekretarzem KC PZPR Edwardem Ochabem i uzyskał nieformalną zgodę na interwencję. Jak po latach wspominał Ochab, Rokossowski był bardzo dobrze zorientowany w sytuacji w Poznaniu.

Partyjna wierchuszka uznała sytuację w Poznaniu za bardzo niebezpieczną. Obawiała się rozprzestrzenienia się protestów na cały kraj. Od razu wprowadzono blokadę telekomunikacyjną. Nie pożałowano też środków na interwencję zbrojną. W efekcie do Poznania rzucono 10 000 żołnierzy, 880 samochodów, 359 czołgów (31 z nich zostało uszkodzonych w czasie walk), 68 motocykli, 31 dział pancernych, 30 transporterów opancerzonych, 6 armat przeciwlotniczych, a także kilka tysięcy sztuk broni, w tym maszynowej. W trwającej około dwóch dni akcji żołnierze zużyli aż 180 000 sztuk amunicji.

Użycie wojska sprawiło, że w świadomości walczących zaczęły pojawiać się skojarzenia z okresem okupacji niemieckiej i powstania warszawskiego: symbolika młodych ludzi rzucających butelkami z benzyną w czołgi była oczywista. Pojawiły się dziewczęta-sanitariuszki, przekonanie o doniosłości chwili. Wzorce, wypracowane w czasie wojny, odżyły. Pojawiło się także przekonanie, że w całym kraju ludzie chwycili za broń, a broniąca się w gmachu wojewódzkiego urzędu „ubecja” (potoczne określenie Urzędu Bezpieczeństwa) jest ostatnim bastionem oporu komunistów. Takie nastroje tylko pogłębiały determinację i radykalizację.

28 czerwca o 21.00 rozpoczęła się godzina milicyjna, obowiązująca do 4.00 rano następnego dnia. Walki trwały dalej. Pojedyncze strzały dało się słyszeć jeszcze w sobotę, 30 czerwca rano, choć wtedy oddziały wojskowe zaczęły wycofywać się z miasta. Na skutek walk zginęły co najmniej 73 osoby (w tym kilku żołnierzy i funkcjonariuszy UB), a kilkaset zostało rannych. Według badaczy problemu rewolta poznańska, pod względem liczby zabitych w takim krótkim czasie i tylko jednym mieście, była najbardziej krwawym buntem w całej powojennej historii Polski.

### **Kontekst polityczny**

Należy zwrócić uwagę na fakt, że rewolta poznańska była pierwszym w historii „ludowej” Polski masowym buntem społecznym (choć krwawe demonstracje odnotowano już w maju 1945 r.). Z pewnym uproszczeniem można stwierdzić, że rewolta ta w przewrotny sposób wpisywała się w teorię marksizmu: oto zbuntowała się klasa robotnicza przeciwko złym warunkom pracy i wyzyskowi, a detonatorem konfliktu stały się żądania ekonomiczne. Doskonale pasowało to do Marksowskiej wizji rewolucji proletariackiej. Problem polega na tym, że władza, przeciw której zbuntowali się robotnicy, uważała się za realizatora idei komunizmu.

Wydarzenia poznańskie rozegrały się zaledwie cztery miesiące po słynnym referacie sowieckiego przywódcy Nikity Chruszczowa, który napiętnował Stalina oraz okres „błędów i wypaczeń” podczas XX Zjazdu KC KPZR w lutym 1956 r. Z założenia tajny referat rozprzestrzenił się po całym bloku wschodnim, wywołując wstrząs wśród polskich komunistów. Zrozumieli oni, że era stalinizmu definitywnie się skończyła. Trzeba było na nowo urządzić system władzy, co sprzyjało tworzeniu partyjnych koterii (o czym będzie jeszcze mowa). W każdym razie odgórnie zarządzona przez Chruszczowa liberalizacja musiała znaleźć przełożenie również w podległych Moskwie krajach „demokracji ludowej”.

W tym znaczeniu rewolta poznańska wpisywała się w logikę wystąpień rewolucyjnych, do których często dochodziło nie wtedy, kiedy dany system był najbardziej surowy i opresyjny, ale w momencie, gdy władze próbowały mniej lub bardziej udolnie ten system reformować i liberalizować, przez co w pewnej mierze osłabiały swoją pozycję. Wydarzenia w Poznaniu zakłóciły ten misterny plan odgórnej liberalizacji, spowodowanej destalinizacją.

Postępująca destalinizacja prowadziła na polskim podwórku do narastania konfliktu między tzw. „puławianami” i „natolińczykami”. Walka koterii wewnątrz PZPR rozpoczęła się jeszcze przed poznańskim Czerwcem i wiązała się nie tylko z walką o wpływy po śmierci Stalina, ale również z wypełnieniem pustki po I sekretarzu KC PZPR Bolesławie Bierucie, który zmarł w marcu 1956 r. w Moskwie, po XX zjeździe KC KPZR, na który pojechał. Nazwa „puławianie” pochodziła od ulicy Puławskiej w Warszawie, gdzie mieszkało kilku polityków kojarzonych z tą opcją, „natolińczycy” zaś wzięli się od pałacu Urzędu Rady Ministrów w Natolinie (pod Warszawą), gdzie niekiedy spotykali się przedstawiciele tej frakcji.

Piszząc z dużym uproszczeniem, „natolińczycy” reprezentowali skrzydło konserwatywne, niechętne systemowym zmianom, gotowe do zrzucenia całej odpowiedzialności za stalinizm na barki „puławian”. W ich wypowiedziach zdarzały się wątki antysemickie (wielu „puławian” miało żydowskie pochodzenie) i nacjonalistyczne. W budowaniu swej pozycji zabiegali przede wszystkim o poparcie Moskwy.

Co znamienne, bardziej liberalni „puławianie” w czasach stalinizmu działali niekiedy aktywniej od „natolińczyków”. Niezależnie jednak od tego zaangażowania, teraz opowiadali się za sterowaną odgórnie i ograniczoną reformą systemu, zakładającą liberalizację i demokratyzację. Hasła te głosili w mediach.

Protesty poznańskie obie nieformalne grupy przyjęły — przynajmniej deklaratorywnie — z zaskoczeniem i szokiem. Zdumienie wywołała zwłaszcza skala i radykalizm rewolty. Stanowiła ona zagrożenie szczególnie dla „puławian”: w grupie

tej pojawiły się obawy, że taki bunt społeczny mógł zakłócić przebieg kontrolowanej przez władze liberalizacji (co było po części prawdą). „Natolińczycy” zaś tylko utwierdzili się w swym konserwatyzmie systemowym, jednak sytuacja w Poznaniu uświadomiła im, że w kraju narastał kryzys, który trzeba było jakoś zneutralizować.

W tym kontekście można powiedzieć, że poznański Czerwiec przyspieszył powrót Władysława Gomułki do władzy: obie frakcje stopniowo uświadamiały sobie, że to on może uspokoić sytuację w kraju. Polakom kojarzył się przede wszystkim jako ofiara stalinizmu, a nie jako postać (sekretarz generalny Polskiej Partii Robotniczej w latach 1943–1948), która stalinizm wprowadzała. Zarówno „natolińczycy”, jak i „puławianie” uznali, że granie kartą Gomułki wzmocni ich obóz. Ta logika doprowadziła do przełomu politycznego z października 1956 r.

Kontekst geopolityczny ma jeszcze jeden wymiar: w momencie wybuchu protestów w Poznaniu trwały Międzynarodowe Targi Poznańskie — flagowa impreza PRL-u, mająca pokazać polski potencjał gospodarczy, ale zarazem stanowiąca pewne okno na świat dla społeczeństwa. Trwanie targów i obecność licznych obcokrajowców (w tym dziennikarzy), sprawiły, że trudno było warszawskim władzom ukryć prawdę o wydarzeniach w Poznaniu przed światową opinią publiczną. Blokada informacyjna okazała się nieszczelna.

### **Prowokacja?**

W rozważaniu roli policji politycznej w buntach społecznych nie sposób pominąć wątku ewentualnej prowokacji. Czy istnieją przesłanki, sugerujące zaistnienie prowokacji politycznej w protestach czerwcowych 1956 r.? Kilka faktów daje do myślenia:

- pierwsze strzały oddano z siedziby UB;
- Rosjanin Konstanty Rokossowski, minister obrony, był świetnie poinformowany o sytuacji: wywiad polski i sowiecki musiał mieć rozeznanie w sytuacji;
- Rokossowski bardzo szybko zdecydował się na wykorzystanie wojska i jego decyzją było użycie tak licznych sił;
- trwała walka o wpływy między „puławianami” a „natolińczykami”.

Co ciekawe, część establishmentu partyjnego była przekonana o zaistnieniu prowokacji w poznańskiej rewolcie. Na przykład Jerzy Putrament, ówczesnie zastępca członka KC, po latach wskazywał na wpływ walk frakcji partyjnych na sytuację w Poznaniu, choć nie podawał szczegółów. Takie głosy pojawiały się zresztą zarówno u „natolińczyków”, jak i wśród „puławian”. Co ciekawe, wielu „wierzących komunistów” uznało bunt w Poznaniu — w myśl logiki propagandy i ideologii — za imperialistyczny spisek Zachodu. Takie argumenty pojawiały się nawet w meldunkach dowództwa „ludowego” Wojska Polskiego, nadsyłanych w tym czasie do ministra Rokossowskiego.

Niezależnie od rzeczywistych nastrojów zrzucenie winy na imperialistów stało się w naturalny sposób oficjalną linią promowaną przez władze — jeśli już o buncie mówiły (najczęściej po prostu pomijały milczeniem te wydarzenia).

Brak jednak przekonujących dowodów, dla których wydarzenia w Poznaniu mogły być inspirowane nie tylko przez Zachód, ale i przez koterie polityczne. Trudno wyobrazić sobie sposób takiej inspiracji.

Znacznie ciekawszy — ale też bardziej tajemniczy i niezbadany — jest wątek sowiecki, związany z osobą marszałka Rokossowskiego. Trudno doszukiwać się elementów spiskowych w tym, że 28 czerwca rano — dokładnie w momencie wybuchu protestów w Poznaniu — do Moskwy pojechała delegacja Komitetu ds. Bezpieczeństwa Publicznego. Było to wcześniej zaplanowane, robocze spotkanie kierownictwa polskich i sowieckich służb specjalnych — można więc mówić o przypadku. Co ciekawe, delegaci dowiedzieli się o buncie już w Moskwie, od szefa KGB generała Iwana Sierowa. Jeszcze tego samego dnia po południu wrócili do Warszawy. Czy może dziwić fakt, że Sierow dowiedział się o sytuacji szybciej, niż kierownictwo polskich służb specjalnych? Pamiętajmy o wczesnej aktywności Rokossowskiego i jego świetnej orientacji. Czy Rosjanie prowadzili tu jakąś grę? Tego niestety nie wiemy. Fakt nieobecności kierownictwa PRL-owskiej policji politycznej w momencie wybuchu protestów mógł mieć wpływ na zachowanie służb w Poznaniu. Trudno jednak określić jaki.

Czy w związku z tym to UB mogła być prowokatorem? W końcu to funkcjonariusze pierwsi oddali strzały. Czy pogrążona w kryzysie policja polityczna, z kierownictwem przebywającym w Moskwie, mogła zdecydować się na taką akcję? Co chciałaby przez to uzyskać? Wzmocnić swoją pozycję? Ale czy otwarta konfrontacja ze społeczeństwem mogła mieć taki efekt? A może sytuacja wymknęła się spod kontroli?

Wobec braku dowodów musimy pozostawić te pytania bez odpowiedzi. Moim zdaniem teza o prowokacji ze strony UB wydaje się mało prawdopodobna. Funkcjonariusze policji politycznej zostali po prostu bezpośrednio zaatakowani i zaczęli się bronić. Atmosfera była nerwowa po obu stronach konfliktu. Jeżeli nawet bronilibyśmy zdania, że UB celowo eskalowała konflikt, to musielibyśmy przyznać, że prowokacja okazała się nieudana, obracając się przeciwko ewentualnym prowokatorom.

\* \* \*

Wyjątkowość rewolty poznańskiej przejawia się m.in. w tym, że doszło w ramach tych wydarzeń do bezpośredniej konfrontacji ludzi ze służbą bezpieczeństwa. To z budynku wojewódzkiego urzędu bezpieczeństwa padły pierwsze strzały, to stąd polewano ludzi wodą, to w ten budynek rzucano kamieniami. Bezpośredni konflikt

z funkcjonariuszami UB stał się impulsem, który przeobraził masową demonstrację w powstanie (rewoltę). Aparat bezpieczeństwa PRL nie był przygotowany na tłumienie podobnego buntu. Nie istniały formacje przeznaczone do interwencji w takich wyjątkowych sytuacjach. Dopiero kilka miesięcy później, w grudniu 1956 r., powstanie ZOMO: Zmilitaryzowane Odwoływanie Milicji Obywatelskiej.

Pamiętajmy, że ówczesne władze w Polsce w dużej mierze tworzyli „wierzący komuniści”. Nie spodziewali się oni, że robotnicy i szerzej — społeczeństwo — może tak gwałtownie zmanifestować swój sprzeciw wobec kierownictwa partyjno-państwowego. Do momentu destalinizacji cały system policji politycznej nakierowany był najpierw na walkę ze zbrojnym podziemiem, a jednocześnie (i później) na trzymanie społeczeństwa w ideologicznych ryzach, przede wszystkim przez inwigilację, a w okresie stalinizmu przez masowe represje (np. obozy pracy). Teraz zabrakło bezpośrednich wrogów politycznych, a masowe represje ustały. Nie spodziewano się jednak, że zbuntować może się klasa robotnicza, którą władze teoretycznie reprezentowały. W związku z tym nie wypracowano skutecznych metod tłumienia buntu społecznego. Dlatego też w tłumieniu rewolty poznańskiej od razu zdecydowano się na użycie wojska. Miało to bardzo negatywne konsekwencje propagandowe.

Paradoksalnie więc powstanie ZOMO, które z czasem zyskało złowrogą reputację i stało się synonimem represyjności reżimu, zostało założone po to, by przy podobnych buntach ratować wizerunek władzy i do konfrontacji ze społeczeństwem rzucać siły milicyjne, a nie wojskowe. Można powiedzieć, że władze nie mogły w Poznaniu liczyć na policję polityczną i musiały uciec się do wykorzystania wojska, przez co — chcąc nie chcąc — same wpisały się w logikę powstańczą i ułatwiły skojarzenia walk z 1956 r. z okresem wojennym.

Wydarzenia poznańskie pokazują również przepaść, jaka od 1945 r. narosła między społeczeństwem, a aparatem represji i wojskiem. Dla walczących nie było wątpliwości, że urząd bezpieczeństwa i żołnierze są wrogami (kojarzonymi i z Niemcami, i z Rosjanami), z którymi należy walczyć. Po drugiej stronie barykady było podobnie: dowódca Śląskiego Okręgu Wojskowego generał Wsiewołod Iljicz Strażewski, którego czołgi uczestniczyły w pacyfikacji Poznania, chwalił się w raporcie dla Rokossowskiego, że do rozprawy z robotnikami wykorzystał doświadczenia zdobyte w walkach ulicznych z Niemcami w Stalingradzie.

Podział „my” — „oni” został przejrzyście zdefiniowany.

## Poznań '56, historia bez epilogu

Bronisława Stolarska

*Poznań 56* od początku, od premiery w 1996 roku, opierał się próbom interpretacji, rozczarowywał jako film rozrachunkowy, a jako próba upamiętnienia wydarzeń czerwcowych czy jako świadectwo — nie spełniał oczekiwań. Uniwersalizujące odczytania filmu, np. jako historii inicjacyjnej czy unaocznienia mechanizmów buntu i rewolucyjnego karnawału — pojawiły się dopiero ostatnio.<sup>1</sup>

A jednak film, mimo dystansu krytyki i widzowi, otrzymał kilka ważnych nagród. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni wyróżniony został Nagrodą Specjalną Jury, nagrodzono zdjęcia, scenografię, kostiumy, muzykę, dźwięk i role dziecięce, podkreślając w ten sposób jego walory artystyczne. Także „Don Kichot” — nagroda DKF-ów za rok 1996 — była wyrazem uznania miłośników sztuki filmowej.

Swoistą ambiwalencję w odbiorze filmu do pewnego stopnia tłumaczy jego geneza. *Poznań 56* powstał bowiem na zamówienie społeczne. Miał uświetnić uroczyste obchody 40. rocznicy wydarzeń poznańskiego Czerwca 1956 roku — pierwszego w powojennych dziejach Polski tak potężnego buntu przeciw komunistycznej władzy.

Patronem społecznej inicjatywy był Zarząd Regionu NSZZ „Solidarność” w Poznaniu. W tym celu powołano fundację „Poznań 56” i z propozycją realizacji filmu zwrócono się pierwotnie do Andrzeja Wajdy, a gdy ten odmówił — do Filipa Bajona.

Wybór ten był nieprzypadkowy. Bajon, urodzony w Poznaniu świadek czerwcowych wydarzeń, był już wówczas wybitnym przedstawicielem pokolenia twórców debiutujących w latach 70. i autorem dwu filmów związanych z historią Wielkopolski — *Wizji lokalnej 1901*, filmu o strajkach szkolnych we Wrześni i *Limuzyny Daimler Benz*, którego akcja dzieje się w Poznaniu, tuż przed wybuchem wojny w 1939 r. Wraz z *Poznaniem 56* filmy te tworzą wielkopolską trylogię.

Film o wydarzeniach 1956 roku w Poznaniu, jest wg słów reżysera, także filmem o nim:

---

<sup>1</sup> N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie*, Łódź 2014.



„— No, to też o mnie, o moim dojrzewaniu przez wydarzenia historyczne, które jak się działo, to nikt nie wiedział, że jest to wydarzenie historyczne.

— Miałeś 9 lat wtedy.

— Miałem 9 lat. To była duża przygoda [...]”<sup>2</sup>.

W rozmowie tej odsłania Bajon nie tylko osobisty charakter swego zaangażowania, ale składa też ważną deklarację artystyczną:

„Wajda byłby outsiderem w Poznaniu. Jemu Rynek Jeżycki z niczym się nie kojarzy, a mnie się kojarzy. Jemu Kochanowskiego się kojarzy z prasy, a mnie z tego, co widziałem. [...] Podmiot liryczny powstaje z pewnego poetyckiego przeżycia rzeczywistości (podkreślenie B.S.). [...] Jeśli nie masz tego przeżycia, pozostaje ci tylko technika. I umiejętność reżyserowania filmu”<sup>3</sup>.

A rekonstruując drogę, która prowadziła do *Poznania 56*, wspomina:

„Wypadki czerwcowe mocno we mnie siedziały i wiedziałem, że to jest rzecz, którą chciałbym kiedyś opisać. I w 1980 roku, jak już była „Solidarność”, ja się do tego przygotowywałem. Zbierałem materiały. Wiedziałem, że trzeba o tym zrobić film. To wiedziałem. Bo w osiemdziesiątym roku byłby to inny film, on inaczej powinien wyglądać niż w 1996”<sup>4</sup>.

Wówczas, w 1980/81 roku na realizację filmu nie starczyło czasu, na przeszkodzie stanął wprowadzony w grudniu 1981 stan wojenny.

Premierę filmu *Szczuny* (roboczy tytuł *Poznania 56*) zaplanowano na 28 czerwca 1996. Miała odbyć się w trakcie VIII Zjazdu Delegatów Krajowych NSZZ „Solidarność”, w dniu poświęconym rocznicowym obchodom poznańskiego Czerwca. W tych uroczystościach i w premierze filmu uczestniczyć miał solidarnościowy prezydent Lech Wałęsa. I w tym przypadku historia pokrzyżowała plany. Realizacja filmu, m.in. z powodów finansowych, opóźniła się, a w 1996 roku prezydentem Polski był już, zaprzysiężony w grudniu 1995 roku, Aleksander Kwaśniewski.

28 VI 1996 roku w rocznicę poznańskiego Czerwca, uczestnicy VIII KZD wydali następujące oświadczenie:

„Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność” składa hołd pamięci Ofiar poznańskiego Czerwca 1956 roku i chyli czoła przed uczestnikami tamtego protestu. Czterdzieści lat temu robotnicy Poznania jako pierwsi w PRL podnieśli hasło »Za Prawo, Wolność i Chleb«, przeciwstawiając się reżimowi komunistycznemu.

---

<sup>2</sup> W. Braniecki, *Szczuny*, Poznań 1998, s. 133.

<sup>3</sup> W. Braniecki, op. cit., s. 123–124.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 136.

Z miejsca tamtych wydarzeń, z Poznania, Krajowy Zjazd Delegatów przestrzega przed skutkami powrotu do władzy ludzi starego systemu, aby ofiara tamtych dni nie była daremna”<sup>5</sup>.

Ostatecznie *Poznań 56* premierę miał na festiwalu w Gdyni w 1996.

### **Dzień, który przeszedł do historii**

Film *Poznań 56* przedstawia wydarzenia, jakie miały miejsce w Poznaniu 28 VI 1956 roku. Tę swoistą „kronikę jednego dnia” uzupełnia Epilog — epizod z 28 XI 1956 roku, który domyka wątki fabularne. Całość wydarzeń (tych z 28 czerwca i 28 listopada 1956 roku) pozostaje jednak niedomknięta.

Prolog, który jest zapisem identyfikacji zdjęć z czerwca 1956 roku, jest zarazem ostatnim z wydarzeń, o których opowiada film. Przedstawione zostało ono w sposób eliptyczny — ani czas, ani miejsce identyfikacji (?), wywiadu (?) nie są unaocznione. Spoza kadru słyszymy jedynie głos dorosłego mężczyzny, który na zdjęciach rozpoznaje m.in. siebie, wówczas nastoletniego chłopaka, a na ekranie pojawia się montażowy ciąg ożywionych fotografii. Mężczyzna kolejno komentuje zdjęcia:

- To jestem ja — tak wtedy wyglądałem. Świetnie pamiętam ten dzień.
- To mój ojciec. Był oficerem Urzędu Bezpieczeństwa. Nie wiem jak się wtedy zachował. Nie mówił.
- To Piotrek. Mój kolega z klasy. Tego dnia zaprzyjaźnił się ze mną. Nie lubił mnie przedtem.
- To ojciec Piotrka. Był przywódcą strajku. Nigdy potem z nim się nie spotkałem.
- To Zenek. On wiedział, o co chodzi. Nie miał nigdy wątpliwości. — Pamiętam to. To był wyjątkowy dzień. 28 czerwca. Potem w moim życiu nic się już nie zdarzyło.

Podobnych rozmów musiał Bajon przeprowadzić wiele. Wspomina, że szukając w 1995 roku filmowych materiałów dokumentujących wydarzenia czerwcowe, znalazł bardzo dużo zdjęć (zrobionych przez agentów UB, mieszkańców miasta i gości Międzynarodowych Targów). Nie udało mu się jednak dotrzeć do dokumentacji filmowej.

Prolog przynosi domniemanie dokumentalnej formy (czarno-białe zdjęcia wywiadu), ale już w pierwszej sekwencji filmu okaże się, że opowieść o czerwcowych wydarzeniach, choć oparta na relacjach świadków, jest jednocześnie ukształtowana wg reguł wyobraźni (fikcji fabularnej), a odwołuje się do zbiorowej pamięci, ewokuje znaczenia, które wykraczają poza granice czasowe wydarzeń z 28 czerwca 1956 roku.

---

<sup>5</sup> Dokumenty VIII KZD NSZZ „Solidarność”, Poznań 1996; [www.wszechnica.solidarnosc.org.pl](http://www.wszechnica.solidarnosc.org.pl)

Filmowi Bajona jako kronice jednego dnia, najbliższej do poetyki *cinéma vérité*, do filmów dokumentalnych, w których wszechobecna — a czasem także „ukryta” — kamera rejestruje i „chwytą na gorąco zjawiska życia codziennego”. Jak wskazuje nazwa, stawką *cinéma vérité* miała być prawda. W istocie jednak nowe metody realizacji przede wszystkim umożliwiły wzbogacenie wiedzy socjologicznej i psychologicznej na temat społecznych zachowań człowieka.

Dokumentalny wzór, po który sięgnął Bajon, umożliwia przedstawienie z wielu punktów widzenia jednocześnie przebiegu historycznych wydarzeń i perypetii fikcyjnych bohaterów. Natomiast narrację w *Poznaniu 56* inicjują wypowiedziane w Prologu słowa: „— Pamiętam to...”. To one, jak zakłęcie, staną się źródłem poetyckiej aury, która ujawnia się natychmiast (jeszcze w prologu), w ożywionych obrazach, będących ewokacją pamięci Darka. Katalizatorem przypomnienia są, zrobione tego dnia, prawdopodobnie przez jakiegoś ubeka, z d j ę c i a — p o z - n a ń s k i e m a g d a l e n k i .

### **„To był wyjątkowy dzień”**

28 VI 1956 to dzień, który przeszedł do historii. Ten proces unaoczniał film. Każdy temat, każdy wątek jest w nim ważny, każdy dźwięk, każdy przedmiot coś znaczy. Wszystko bowiem naznaczone jest wyjątkowością p r z e j ś c i a .

Narracja wpisana jest w żelazne ramy czasu ekranowego i linearny porządek kroniki wydarzeń, o których miejscu i czasie informują napisy. Zegar historii rusza w *Poznaniu 56* o godz. 8.00 i zatrzymuje się o godz. 21.00. To czasowe ograniczenie relacji historycznej jest decyzją autora — jak wszystkie decyzje w tym filmie — znacząca. Godzina 8.00 — to przecież początek lekcji w szkole, a o 21.00 szczuny powinny spać. Taki jest zwykły porządek dnia. Nawet, jeśli jest to ostatni dzień przed wakacjami. Wydarzenia czerwca 1956 r. zniszczą t e n ł a d . Temat „naruszenia ładu” pojawia się w filmie wraz z postacią Piotrka.

W pierwszym ujęciu, zza ramy kadru wchodzi w jego przestrzeń (jak zza kulis na scenę teatru) chłopiec z tornistrem. To Piotrek.

Idzie skupiony na utrzymaniu równowagi koła od roweru, które „prowadzi” przed sobą na specjalnym drucie. W pewnym momencie uwalnia je. Koło, jak pod mostem, przejeżdża między rozstawionymi nogami młodego mężczyzny. To Zenek, który spontanicznie włącza się w zabawę. Uwolnione koło i Piotrek zbliżają się do bramy szkolnego dziedzińca, na którym gromadka dzieci przekrzykuje się, wymachując rękoma — wyglądają jak ptaki zbierające się przed odlotem. Od gromadki odrywa się chłopak (to Darek), biegnie do Piotrka. Spotykają się w bramie. Koło, o którym Piotrek

już zapomniał, przewraca się. Darek coś tłumaczy, gestykuluje, ale nie słyszymy jego słów. Obaj chłopcy dołączają do grupy. Rozlega się dzwonek — godzina 8.00. Dzieci wchodzą do szkoły.

W bramie porzucone koło — pierwszy niepokojący znak tego, co się właśnie zaczęło i co rozegra się w kolejnych epizodach: milczącego buntu klasy i „wylotu” ze szkoły chmary wrzeszczących dzieciaków. A zarazem znak przejścia ze sfery dzieciństwa (zabawy) w sferę radykalnej wyjątkowości tego, czego szczuny doświadczą w tym dniu.

Ład i bunt — to słowa-klucze pierwszej sekwencji i zapowiedź tematu filmu. Przedstawione w niej wydarzenia rozgrywają się między godziną 8.00 a 9.00. Narracja, która zagarnia wielość punktów widzenia, różne miejsca akcji i czasy trwania poszczególnych epizodów, wprowadza też najważniejszych bohaterów fikcyjnej opowieści — Piotrka, Darka, Zenka, Zosię, Stacha; a także matkę Piotrka, matkę Darka i dwóch ubeków.

### **Spojrzenie kamery, spojrzenie dziecka, miejsce widza**

Za narracyjną strategią Bajona stoi, jak się wydaje, intencja, której dał wyraz Ingarden w postulacie: „obudzenia na nowo wrażliwości i na to, co w doświadczeniu jest bezpośrednio naocznie dane i do pełnego uświadomienia sobie, co i jak właściwie jest dane”<sup>6</sup>.

W tym celu szczególne miejsce i rolę wyznacza Bajon widzowi, który podąża nie tylko za bohaterami, śledząc ich perypetie i rozpoznając ich „spojrzenie”, ale także za spojrzeniem kamery.

Spojrzenie kamery, machinalnie rejestruje wszystkie szczegóły, także te, na które nikt z uczestników wydarzeń nie zwraca uwagi lub, jak szczuny, nie rozumie ich sensu. Kamera t y l k o r e j e s t r u j e, ale widz powinien zauważyć i rozpoznać np. historię przywołaną przez portrety komunistycznych przywódców: w klasie portrety Cyrankiewicza i Rokossowskiego, zasłużonych w pacyfikacji Poznania 1956 r.; w mieszkaniu ubeckim — portret Stalina; na placu miasteczka pod Poznaniem portret Lenina.

Powinien też dostrzec, na bocznej ścianie, z tyłu klasy, portret Mickiewicza, a w kącie piwnicy rodziców Darka — obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem.

To co rejestruje towarzysząca szczunom kamera, często jest dla nich tylko „dziwne”, jak np. dla Darka ów dźwięk maszyny do pisania, który „przykryty” został

---

<sup>6</sup> R. Ingarden, *Z badań nad filozofią współczesną* [za:] A. Zalewski, *Film i nie tylko: kognitywizm, emocje, realisty show*, Kraków 2003, s. 27.

odgłosem strzału rozbijającego szybę i upadku na podwórko doniczki z kwiatem, natomiast dla widza to znak, że w mieście zaczęła się walka.

Nie zdziwi chłopców masowy exodus mieszkańców ubeckiego osiedla, jak również nie zobaczą nic groźnego w tym, że ze skrzyni wyciągniętej z piwnicy przez dwóch ubeków, wysypie się broń. Natomiast widzowi daje to do myślenia o strachu i być może świadomości winy części mieszkańców Poznania.

Inny przykład, w tym wypadku identyfikacja spojrzenia kamery z punktem widzenia Darka podczas zdobywania posterunku milicji. „Spojrzenie” to więcej widzowi mówi o inteligencji i brawurze szczuna niż jakiegokolwiek słowa. W rozwinięciu tej sceny pojawia się utożsamienie spojrzenia kamery i spojrzenia widza. Sens tego chwytu ujawnia się w momencie, gdy widzimy, jak młody milicjant ukradkiem szuka pistoletu i — nim cokolwiek się stanie — już w i e m y, że nie zawaha się strzelić do chłopca. W tym momencie po prostu mu się nie udało. Uda się któremuś z jego kolegów. Tak w czerwcu 1956 roku w Poznaniu zginął Romek Strzałkowski. Ktoś się nie zawahał.

Bezpośrednią przyczyną strajku i popierającej strajkujących manifestacji 28 czerwca było złamanie przez władzę umów podpisanych 27 czerwca. Tłum, napływając z całego Poznania, wypełnił Plac Zamkowy. Jego uczestnicy przynieśli tu, każdy swój rachunek krzywd i odmowę dalszego posłuszeństwa. W tym tłumie są też ci, i jest ich wielu, którzy służą najbardziej wówczas znienawidzonemu organowi władzy, jakim jest Urząd Bezpieczeństwa. Kamera mimochodem odnotowuje ich pracę: błyskają flesze aparatów fotograficznych.

Informacja o aresztowaniu delegatów, która być może była ubecką prowokacją, staje się katalizatorem p r z e m i a n y manifestacji w powstanie. A Staszek — przywódca strajku — nie może już powstrzymać tego procesu. Kamera na zbliżeniu pokazuje jego nienaturalnie pobladłą twarz i zapatrzenie w coś, co go przeraża. W ten sposób na granicy p r z e m i a n y pojawia się aura metafizycznej tajemnicy, która naznacza postać Staszka tragicznością — on, który zna prawdę (jest delegatem i nie jest przecież aresztowany) nie potrafi ustrzec innych przed konsekwencjami kłamstwa prowokatora. Zenek, który wcześniej przyglądał się z boku wydarzeniom, np. przed szkołą; patrzący z bramy na gromadzących się na ulicach ludzi; wśród robotników przed zakładami Cegielskiego) wraz z p r z e m i a n ą okaże się kimś, kto zna reguły powstańczej walki i zdaje się wracać do doświadczeń swej przeszłości AK-owskiej (?), partyzanckiej (?).

Wydarzenia z jego udziałem — rozbrojenie żołnierzy przed zoo, a przede wszystkim sekwencja wypadu na prowincję, zdobycie broni w komisariacie, posiłek w knajpie, zasadzka milicyjna, pierwsi ranni, pierwsza śmierć — rozwijają się według

dobrze znanych fabuł, także tych propagandowych o leśnych bandach, tyle że wypełnione są nową energią i nadzieją. Kumulują się one w symbolicznym rzuceniu więziennych kluczy ku niebu i okrzyku ś w i ę t o . Święto odzyskiwanej wolności, w każdym razie odzyskiwania poczucia wolności. Tak ten spontaniczny odruch Zenka pozwala odczytywać reżyser, przez jego postać nawiązując do tradycji romantycznej, wprost do *Dziadów* Mickiewicza, z ich pochyleniem się nad cierpieniem narodu, zaraźliwą ideą buntu i metafizyczną perspektywą. Charakterystyczne elementy formy tego dramatu: wielkie sceny, wielkie monologi, mające charakter improwizacji i cudowność, uobecniają się w filmie.

Większość wielkich scen *Poznania 56* należy właśnie do Zenka. Oprócz wspomnianych, kolejne: wejście do radia, palenie ubeckich dokumentów i donosów, wyzwanie zabójcy Piotrka i scena w szpitalu. We wszystkich tych scenach eksponowana jest waga wypowiedzianych słów.

Z *Dziadów* wyrasta też wielki monolog matki Piotrka — wyszeptana w chwili kolejnego zagrożenia opowieść kobiety. Przed chwilą nakarmiła czołgistę (czołgi jego kompanii są już na ulicy i ostrzeliwują domy) i rozpoczyna opowieść o trudach swego życia, ciągle zaczynanego od nowa, i o nadziei, która pozwala przetrwać kolejne ciosy losu. Ten monolog, wyraz niewysłowionych cierpień i upartej wiary, jest wstrząsający tym bardziej, że widz wie już o tym, o czym nie wie jeszcze zgromadzona w domu rodzina ani Stach, który właśnie wrócił do domu i niezauważony przez nikogo wysłuchuje słów żony. Oni wszyscy nie wiedzą jeszcze, że ich miłość i nadzieja, ich synek i wnuk, ich Piotrek, został zabity. Bajon w sposób niezwykle wykorzystał w tej scenie stosowaną od początku filmu strategię różnicowanego zakresu poinformowania postaci filmowych i widza.

Matka Piotrka — jeszcze jedna pani Rollinsonowa, kolejna matka, która będzie opłakiwać swego jedynego syna, ofiarę zła uosobionego w historii. Ale nie starcza wyobraźni, by mierzyć się z rzeczywistością jej rozpacz, dość zobaczyć (w Epilogu) milczącego, złamanego Stacha.

A przecież w rozgrywającej się na „scenie” filmu Bajona walce o ł a d o p a r t y n a s p r a w i e d l i w o ś c i i w o l n o ś c i , bohaterstwo Stacha, Zenka i Darka nie ma szans i sensu bez oparcia w ładzie miłości, pielęgnowanym przez matki i przedstawionym w równoległym wątku: wątku matki Piotrka, matki Darka, Zosi i jej nienarodzonego jeszcze dziecka.

### **Ład świata**

Informacja o zagrożeniu ładu pojawia się w filmie w sposób, może nawet niezauważalny dla widza, choć ostentacyjny. W konwencji kroniki następuje zmiana. Po 12.20 (zajścia

przed Urzędem Bezpieczeństwa, wejście do akcji czołgów) aż od 21.00 (szpital Ranszei, do którego przywożą rannych) zdjęte są z ekranu informujące o czasie i miejscu historycznych wydarzeń.

Sekwencje wszechogarniającego chaosu bezpośrednio poprzedza refrenowa scena, której bohaterowie, intelektualiści zamknięci w wagonie pociągu zatrzymanego na stacji w Poznaniu, komentują wydarzenia, choć ich „horyzont poinformowania” jest zerowy, aż do momentu, gdy pisząc odezwę, staną się świadkami linczu na peronie. To najdrastyczniejszy obraz w *Poznaniu 56*, a dla intelektualistów *pars pro toto* sytuacji w mieście.

Od tego momentu zmienia się strategia Bajona. Nie chodzi już o to, jak unaocnić chaos, którego obliczem jest anonimowa i wszechobecna śmierć, ale jak w tej sytuacji wywieść z niego nadzieję. Pierwszym aktem przeciwstawienia się chaosowi będzie pokazanie śmierci, która ma twarz konkretnego człowieka. Zobaczymy zatem śmierć ubeka (z teczką), której świadkiem jest Darek, śmierć czołgisty, której świadkiem jest Stach i śmierć Piotrka, która nie miała świadków. Każda z tych śmierci nie tylko dostarcza historycznych informacji na temat śmierci w Poznaniu 28 czerwca 1956, ale na historycznej scenie filmu konfrontuje zarówno jej bohaterów, jak i widza ze sprawami ostatecznymi, ewokując pytania o winę, karę i przebaczenie; o instancje o tym decydujące, a także o zło, które tkwi w ustawianym przez ludzi ładzie. Wszystkie te pytania, które stawiają bohaterowie *Poznania 56* (Stach i Zenek) i przed którymi stawia ich doświadczenie śmierci (Darek), a także klęska, nie znajdują jednoznacznych odpowiedzi. Tyle że w kolejnych scenach tej sekwencji wszystko się ujawni: dobro i zło; ofiary i kaci; prawda i kłamstwo.

Epilog nie przyniesie ostatecznych odpowiedzi i rozwiązań. Nie jest bowiem pocieszeniem, że życie toczy się dalej, że Stach wrócił do pracy, Zosia urodzi dziecko, Zenek wyszedł z więzienia, a Darek okazał się dzielnym szczunem. Wszystkie pytania, które wzniesił bunt, pozostały w mocy. Nawet jeden z dwóch ubeków, mały bies, dalej kręci się w tłumie. Nie została także wypełniona misja Darka. Darek, świadek śmierci ubeka z teczką (tego wyjątkowego dnia rano chłopcy na jego prośbę poszli do jego matki, by powiedzieć, że syn nie wróci na obiad), stał się depozytariuszem jego ostatnich słów: „Mamo, przeproś swojego Boga, jak chciałaś”.

Piotrek wytłumaczy mu, co należy zrobić, by przeprosić Boga i zaprowadzi go do kościoła, w którym Darek, syn oficera UB, znalazł się po raz pierwszy. Idąc za radą Piotrka, podchodzi do ołtarza, może zbyt gwałtownie, co widocznie nie jest niemiłe Bogu, skoro widzimy „cudowne” wyniesienie Darka, tak wysokie, że znajduje się twarzą w twarz z Madonną trzymającą na kolanach zwłoki Chrystusa. To Pieta, a właściwie miłosierdzie — jak czytamy w *Słowniku mitów i tradycji kultury*.

Przeżony Darek widzi tylko, że Bóg umarł i leży tak „jak ten w bramie”. Kogo zatem przeprosić?! Ucieka z kościoła. Razem zobaczymy chłopców już tylko w scenie czuwania Darka przy zmarłym Piotрку.

W refleksji nad ładem świata, którą ewokuje film Bajona, obraz Madonny z Dzieciątkiem wystawiony przez rodziców Darka do piwnicy i Pieta w poznańskim kościele, dopełniają wątki matek i związany z nimi temat ładu miłości, przydając mu sakralnego, eschatologicznego wymiaru. A twarz uwięzionego, skatowanego Stacha, po której spływają krople krwi, staje się ikoną ofiary i cierpienia.

Uczynienie przez społeczność Poznania, w sposób spontaniczny, symbolem wydarzeń poznańskich śmierci dziecka, Romka Strzałkowskiego, jest jednocześnie formą zdefiniowania największej winy, jaką jest uderzenie w podstawę ładu świata — w ład miłości.

A pytania, które zadają bohaterowie filmu, ich spory i niespełniona misja Darka, pozostają depozytem marzeń o ładzie świata, gwarantującym wolność i sprawiedliwość.

#### Bibliografia

- E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przeszłość. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003.
- N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie*, Łódź 2014.
- W. Braniewski, *Szczun*, Poznań 1998, s. 133.



## **Antyrocznicowe, antykombatanckie, antymartyrologiczne, antypolityczne i antyrozhachunkowe spojrzenie Filipa Bajona na poznański Czerwiec 1956 roku**

Arkadiusz Walczak

**Adresat zajęć:** uczniowie i uczennice szkoły ponadgimnazjalnej.

**Rodzaj zajęć:** historia i społeczeństwo, etyka, godzina do dyspozycji wychowawcy, koło historyczne, koło filmoznawcze.

**Cel ogólny zajęć:** Doskonalenie umiejętności analizy i interpretacji dzieła filmowego jako formy dyskursu o najnowszej historii Polski.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- wyjaśnia rolę tonacji monochromatycznej, w której utrzymany jest film;
- formułuje tezy o paradokmentalnym charakterze filmu;
- wiąże strukturę filmowej opowieści z przesłaniem filmu;
- uzasadnia, dlaczego filmu *Poznań 56* nie można uznać za typowy film historyczny.

**Metody pracy:** rozmowa nauczająca, praca w grupach, dyskusja.

**Formy pracy:** praca indywidualna i grupowa.

**Środki i materiały dydaktyczne:** film *Poznań 56*, reż. Filip Bajon.

**Materiał pomocniczy:** załącznik z analizą działań bohaterów, fotos przedstawiający Zbigniewa Cybulskiego w roli Maćka Chełmickiego.

**Słowa kluczowe:** poznański Czerwiec, Czerwiec '56, odwilż październikowa, polska szkoła filmowa.

**Czas:** 2 godziny lekcyjne + projekcja filmu.

**Bibliografia:** T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015 ▪

A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1996 ▪ P. Witek, *Polskie kino historyczne jako kino „post-narodowej pamięci historycznej”* ▪ „Poznań 56” Filipa Bajona i „Rewers” Borysa Lankosza, „Sensus Historiae”, vol. XVII (2014/4), ss.175–192.

## PRZEBIEG ZAJĘĆ

1. Nauczycieli informuje uczniów, że film *Poznań 56* często w materiałach prasowych określany jest jako historyczny, opowiada bowiem, przez pryzmat losów dziecięcych bohaterów, o strajku i demonstracjach w Poznaniu, które miały miejsce w 1956 r. Wydarzenie to funkcjonuje w historiografii oraz publicystyce pod różnymi nazwami: powstanie poznańskie, wypadki poznańskie, wypadki czerwcowe, poznański Czerwiec lub po prostu Czerwiec '56. Pokazywany i nagrodzony na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w 1996 roku, film Filipa Bajona był szeroko komentowany jako dzieło kontrowersyjne. Kontrowersje i spory wokół *Poznania 56* dotyczyły: dziecięcej perspektywy narracyjnej, zgodności z faktami, montażu, stylu pracy kamery, a przede wszystkim — rocznicowego kontekstu filmu. Filip Bajon zaproponował bowiem nowy sposób opowiadania o najnowszej historii Polski. Doniosłe i tragiczne dzieje poznańskiego powstania ukazał w sposób, jak sam mówił: „antyrocznicowy, antykomatancki, antimartyrologiczny, antypolityczny i antyrocznicowy”<sup>1</sup>. Gdy w Poznaniu wybuchły rozruchy, Filip Bajon miał dziewięć lat, wspominał: „To wszystko działo się w mojej dzielnicy. Nagle na ulicach i podwórkach, na których bawiliśmy się w wojnę, zaczęła się wojna naprawdę. Pojawił się czołg, na dachu stał karabin maszynowy, wokół pełno łusek...”<sup>2</sup>.

2. Nie jest to jednak film biograficzny. Reżyser analizuje w filmie wydarzenia, które w okresie Polski „ludowej” były przemilczane. Z drugiej strony, film przedstawia wizję tzw. wypadków poznańskich, która wykracza poza zakorzenioną w polskiej tradycji romantycznej heroiczno-martyrologiczną wykładnię historii. Nauczyciel prosi, by uczniowie podali tytuły polskich filmów, zrealizowanych po 1989 roku, które w ten nurt wpisują się lub go kwestionują.

3. Głównymi bohaterami *Poznania 56* są dwaj chłopcy w wieku 10–12 lat. To z ich perspektywy widz śledzi rozwój wydarzeń, ale nie są to jedyni bohaterowie tego filmu. W filmie Bajona nie ma akcji w klasycznym rozumieniu tego słowa. Poszczególne sceny nie tworzą przyczynowo-skutkowego ciągu. Panuje chaos, dezorientacja, widzimy, jak rewolucyjny mechanizm porywa poszczególnych bohaterów, zmusza do określonego działania, które będzie miało wpływ na ich dalsze życie. Bajon w swoim filmie nie opowiada jednej historii. Bo nie ma jednej historii, są subiektywne odczucia i indywidualne emocje.

4. Zadaniem uczniów będzie analiza działań bohaterów, ich emocji i odczuć, a także konsekwencji dokonanych wyborów. Nauczyciel dzieli uczniów na dziewięć dwu-,

---

<sup>1</sup> Cytat za <http://liberte.pl>.

<sup>2</sup> Ibidem.

trzyosobowych zespołów i rozdaje karty pracy (ZAŁĄCZNIK NR 1). Zaprasza na projekcję filmu Filipa Bajona.

5. Uczniowie prezentują efekty swojej pracy. W dyskusji i podsumowaniu warto podkreślić:

- film przypomina serię luźno związanych ze sobą obrazów, ukazujących historyczny świat przedstawiony jako konglomerat epizodów, czegoś w rodzaju „klisz pamięci” poszczególnych bohaterów, którzy patrzą bardzo indywidualnie na to, co się dzieje wokół nich;
- ekranowa opowieść ukazuje świat przedstawiony z perspektywy Darka, który wraz ze swoim kolegą Piotrkiem jest kimś w rodzaju przewodnika po rozgrywających się w Poznaniu wydarzeniach. Tym samym, wydarzenia tzw. wielkiej historii są prezentowane przez pryzmat dziecięcego doświadczenia, co uzasadnia zamęt i chaos obecny w filmowym świecie, gdyż w taki sposób mogli postrzegać wydarzenia poznańskie dwaj bohaterowie, traktujący je jako swoistą zabawę;
- w filmie Bajona nie mamy do czynienia tylko z dziecięcą percepcją wydarzeń poznańskich. W przedstawianej na ekranie historii pojawia się również punkt widzenia dorosłych: przedstawiciele aparatu władzy, robotników, przedstawiciele inteligencji — nauczycieli, lekarzy, wreszcie profesorów. Mamy zatem w filmie trzy perspektywy: uczestników wydarzeń, świadków zaangażowanych i świadków — biernych obserwatorów;
- w filmie nie ma bohaterów romantycznych. Są zwykli ludzie, którzy próbują odnaleźć się w tych dramatycznych czasach. Ani Stach, ani Zenek nie przypominają romantycznych bohaterów. Stach rozpoczyna bunt, ale pozbawiony charyzmy i determinacji, nie potrafi nim pokierować; dla Zenka cała ta sytuacja jest swoistą przygodą i sprawdzianem życiowej twardości ducha;
- nie ma wśród bohaterów jednoznacznego podziału na swoich i obcych. Ewentualne linie wyznaczające granice pomiędzy swoim i obcym przebiegają w różnych kierunkach i przecinają się w rozmaitych miejscach. Co prawda robotnicy, pracownicy UB, strażnicy więzienni i żołnierze należą do obozów reprezentujących odmienne racje, ale dzielące ich różnice nie definiują i nie określają postaw poszczególnych postaci, wszyscy są w jakiś sposób ofiarami systemu, w którym muszą żyć. Dobitnie pokazuje to scena linczu na dworcu kolejowym;
- w ujęciu reżysera bunt robotniczy skazany był na porażkę i zakończył się klęską;
- film jest czarno-biały, reżyser chciał bowiem uwypuklić efekt ekranowego realizmu i podkreślić wiarygodność ukazywanej przez siebie historii. Polskie filmy fabularne i dokumentalne w latach 50. XX w. były realizowane na taśmie czarno-białej;

- film zrealizowany został w konwencji paradokumentalno-reporterskiej (poza-diegetyczne napisy informujące o miejscu i czasie wydarzeń, kamera ukazująca dziejące się przed nią wydarzenia z boku, z punktu widzenia osoby niezaangażowanej w świat przedstawiony);

- historia jest tylko pretekstem dla reżysera do zbudowania opowieści o zwykłych ludziach, ich dylematach i uczuciach w czasach przełomu, stąd podporządkowanie narracji historii (scena rozstrzelania czołgisty nie miała w rzeczywistości miejsca).

6. Nauczyciel prosi uczniów o interpretację ostatniej sceny filmu, napisy informują nas, że dzieje się to 28 XI 1956 roku, Zenek spaceruje z Darkiem po ulicach Poznania, ma ciemne okulary, spogląda w okno, gdzie widzi Zofię, która jest w ciąży. W ostatnim ujęciu tej sceny oglądamy zwróconego twarzą do kamery Darka, którego oczy również zasłaniają ciemne okulary. Nauczyciel prezentuje uczniom fotos Zbigniewa Cybulskiego, czyli filmowego Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy. Prosi uczniów o informacje na temat tej postaci, pyta o znaczenie filmu Wajdy, podkreśla przynależność tego dzieła do kanonu kina rozrachunkowo-krytycznego, polemizującego z romantyczno-martyrologiczną wykładnią polskiej historii.

7. Nauczyciel prosi uczniów o wyszukanie w internecie informacji na temat polskiej szkoły filmowej oraz tzw. odwilży październikowej. Jakie tematy poruszali twórcy polskiej szkoły filmowej, jakie znaczenie ich twórczość miała dla rozwoju polskiego kina i polskiej kultury? Skąd pochodzi nazwa: „odwilż”, czym przejawiała się odwilż październikowa i jakie miała skutki dla życia politycznego, społecznego i kulturalnego epoki PRL.

8. Nauczyciel pyta uczniów o interpretację zakończenia filmu Filipa Bajona. Co symbolizują ciemne okulary Darka? Dlaczego reżyser zastosował taki zabieg?

9. Na zakończenie zajęć nauczyciel umieszcza na środku sali kartkę z tezą: *Poznań 56* to film, który mnie poruszył i skłonił do refleksji. W czterech kątach sali umieszcza kartki z napisami: zdecydowanie się zgadzam, zgadzam się, nie zgadzam się, zdecydowanie się nie zgadzam. Prosi, by uczniowie stanęli w tym kącie i przy tej odpowiedzi, która jest im najbliższa. Przedstawiciele grup prosi o uzasadnienie wyboru. Na zakończenie informuje, że jeśli ktoś — słysząc argumenty koleżanek i kolegów — chciałby zmienić miejsce, to teraz jest taka możliwość.

ZAŁĄCZNIK NR 1

Analiza działań bohaterów

Grupa nr 1 — PIOTREK

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 2 — DAREK

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 3 — ZENEK

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 4 — STACH, ojciec Piotrka

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 5 — oficer SB, ojciec Darka

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 6 — matka Piotrka

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 7 — Zofia, nauczycielka

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 8 — czołgista

Co widzi? .....

Co słyszy? .....

Co myśli? .....

Co robi? .....

Grupa nr 9 — profesorowie zamknięci w wagonie kolejowym

Co widzą? .....

Co słyszą? .....

Co myślą? .....

Co robią? .....

# ***Fotograf***

## **Waldemara Krzystka**

### **(2014)**

---

**112 Tło historyczne: „Mała Moskwa” w Legnicy**

Patryk Pleskot

---

**117 Analiza filmu: Ucieczka kozła ofiarnego**

Anna Kołodziejczak

---

**125 Scenariusz zajęć: „Mój dom murem podzielony”  
— sojusznik, sublokator czy okupant?, czyli o obecności  
wojsk Armii Radzieckiej na terytorium Polski w latach  
1945–1992 na przykładzie obrazu Legnicy  
w filmie Waldemara Krzystka *Fotograf***

Hanna Kaźmierczak

## „Mała Moskwa” w Legnicy

Patryk Pleskot

Dokonany przez Waldemara Krzystka wybór Legnicy jako miejsca narodzin tytułowego seryjnego mordercy (obdarzonego nadzwyczajnymi wręcz zdolnościami imitacyjnymi) jest na pewno ciekawym zabiegiem narracyjnym, ale też trafnym wyborem historycznym. Legnica, jako jedno z najważniejszych centrów armii sowieckiej w okresie PRL, stanowi bowiem nie tylko ważny punkt na mapie geopolitycznej Europy doby zimnej wojny, ale też ciekawy przypadek socjologiczny.

W przedzielonej po II wojnie światowej żelazną kurtyną Europie komunistyczna Polska stanowiła bardzo ważny element strategicznych planów Moskwy. Kraj ten był niezbędnym elementem układanki, jaką tworzyły państwa Układu Warszawskiego (powstałego ostatecznie w 1955 r.). Polska była pomostem między ZSRS a NRD — zachodnią flanką układu. Dysponowała ponadto drugą po Związku Sowieckim armią. Z punktu widzenia geopolityki i w perspektywie wojskowej nie było tu miejsca na niezależność i swobodę, której Polacy mogli w pewnym, ograniczonym zakresie doświadczyć na innych polach, takich jak kultura czy nauka.

Podstawowym instrumentem wojskowej kontroli nad państwami Układu Warszawskiego było lokowanie przez Moskwę sowieckich jednostek na terenie części krajów członkowskich. Najwięcej żołnierzy stacjonowało w NRD, Polska jednak — chociażby z uwagi na swoje rozmiary — i tutaj zajmowała szczególne miejsce. Tuż po wojnie w nowych granicach Polski znalazło się około pół miliona sowieckich wojsk, które *de facto* funkcjonowały na zasadzie armii okupacyjnej. Po ustabilizowaniu się sytuacji politycznej i wyeliminowaniu przeciwników komunizmu ich liczba spadła. W 1953 r. było to ok. 70 tys., a w dobie transformacji ustrojowej — ok. 60 tys. (do czego należy jednak doliczyć ok. 40 tys. pracowników cywilnych i członków rodzin oficerów). Ostatnie oddziały sowieckie opuściły terytorium III RP dopiero w końcu 1993 r. (a biorąc pod uwagę oddziały pomocnicze — nawet w 1994 r.). Sześć lat później Polska przystąpiła do NATO.

Sowieccy żołnierze stacjonowali w kilkudziesięciu lokalizacjach w różnych częściach Polski (głównie zachodniej). Zajmowali ponad 4 tys. budynków i 60 tys.



hektarów poligonów leśnych. Rosjanie z reguły nie ruszali się ze swych koszar. Do wyjątków należały organizowane cyklicznie ćwiczenia i manewry (nierzadko razem z „ludowym” Wojskiem Polskim). W dobie „odwilży”, w październiku 1956 r., doszło do zupełnie wyjątkowej i niepowtarzalnej sytuacji: jednostki sowieckie ruszyły w stronę Warszawy gotowe na zbrojną interwencję. Tylko dzięki temu, że Władysławowi Gomułce udało się przekonać Nikitę Chruszczowa, by ten namaścił go na I sekretarza PZPR, nie doszło do ataku. O ile zatem w okresie „Solidarności” Polska uniknęła ataku ze strony Rosji, tak w październiku 1956 r. taka interwencja praktycznie już się zaczęła.

Najważniejszym ośrodkiem wojsk sowieckich w PRL była Legnica — stary piastowski gród, przez długie lata podporządkowany Prusom, a w 1945 r. przyznany Polsce. Tuż po wojnie znalazło się tam tylko 24 tysiące ludzi, ale u schyłku PRL — już 100 tysięcy. Jeszcze w trakcie trwania wojny Legnica, ze względu na swoje strategiczne położenie w pobliżu Czechosłowacji i wschodnich Niemiec (czyli późniejszego NRD), została upatrzona przez sowieckie dowództwo na dogodny punkt strategiczny. Zaczęto ją nawet nazywać „małą Moskwą”. Taki jest zresztą tytuł innego filmu Krzystka z 2008 r., w jeszcze większym stopniu poświęconego legnickiemu garnizonowi.

Szybko w mieście wydzielono, ogrodzono i zabezpieczono dużą połać ziemi, tzw. kwadrat, zajmujący ok. jednej trzeciej powierzchni miasta — teren dawnej dzielnicy willowej. Rosjanie przejęli około 400 budynków. Bezceremonialnie, w okupacyjnym wręcz stylu wysiedlono ludność, która miała nieszczęście osiedlić się w tym „kwadracie”. Ludzi zmuszano do koczowania pod gołym niebem, a w Polskę poszła nieprawdziwa (na szczęście) pogłoska o masakrze ludności polskiej dokonanej przez Sowieców.

Wkrótce na tym terenie, pilnie strzeżonym przed polskimi mieszkańcami, wybudowano m.in. trzy hotele, dwie szkoły, kilka klubów oficerskich i kilka szpitali, przewidzianych na ewentualność III wojny światowej. Żołnierze i oficerowie korzystali z własnych restauracji, kina, sklepów, a nawet poczty, straży pożarnej, węzła radiowego i telewizyjnego. Samolot codziennie przywoził prasę i pocztę, a specjalne pociągi dostarczały najróżniejsze towary. Jeden dworzec pasażerski przeznaczony był tylko dla Rosjan. Nazywał się Legnica-Moskwa. Powstało prawdziwe miasto w mieście, zamknięty mikroświat, odgradzona twierdza, do której wstępu nie miał (bez odpowiedniego pozwolenia) ani I sekretarz partii, ani premier, ani głównodowodzący wojsk polskich. Była to nie tyle mała Moskwa, co mała Rosja w głębi polskiego terytorium. W 1946 r. legnickie władze miejskie szacowały, że w mieście żyło niecałe 17 tys. Polaków, 13 tys. Niemców (ich liczba potem znacznie spadła) i ponad 60 tys. Rosjan.

Mówiąc w pewnym uproszczeniu, w okresie zimnej wojny armia sowiecka na południowo-zachodniej flance Układu Warszawskiego dzieliła się na kilka formacji: Grupę Wojsk Sowieckich w Niemczech / Zachodnią Grupę Wojsk (w NRD), Centralną Grupę Wojsk (na terenie Węgier, a po 1968 r. i Czechosłowacji), Południową Grupę Wojsk (na terenie Bułgarii, Rumunii do 1955 r. i Węgier do 1956 r.), a także Północną Grupę Wojsk. Ta ostatnia operowała w Polsce, a jej dowództwo — po początkowych tymczasowych lokalizacjach — umieszczono właśnie w Legnicy. Na kilkudziesiąt lat „mała Moskwa” stała się jednym z najważniejszych centrów układu. Jej znaczenie jeszcze wzrosło w 1984 r., kiedy to w Legnicy (jak się okazało, ledwie na kilka lat) umieszczono centrum Zachodniego Kierunku Strategicznego całego Układu Warszawskiego.

Mimo środków bezpieczeństwa, mikroświat oficerów i żołnierzy sowieckich w Legnicy nie był całkowicie odizolowany od polskiego otoczenia. Siłą rzeczy, mimo daleko posuniętej samowystarczalności, kontakty z Polakami były niezbędnym elementem funkcjonowania tej placówki, chociażby od strony aprowizacyjnej (której całkowicie nie dało się zapewnić siłami sowieckimi). Przebywanie dużej liczby młodych mężczyzn w otoczeniu, które uznawali za obce, rodziło problemy natury obyczajowej i kryminalnej. Dla wielu był to pierwszy w życiu wyjazd poza Rosję. Do dziś nie są znane statystyki dotyczące gwałtów, kradzieży, bijatyk, wypadków itp. spowodowanych obecnością żołnierzy — zarówno wewnątrz „kwadratu”, jak i w całej Legnicy. Rosjanie z oczywistych względów o tym nie mówili, a i komunistyczne władze PRL nie były zainteresowane zauważaniem takich incydentów (tę postawę dobrze symbolizuje postać polskiego oficera Baumana z filmu). Wiadomo, że sowieccy żołnierze nagminnie wymykali się z koszar i dopuszczali się przestępstw.

W wyjątkowych sytuacjach nie dawało się ukryć skandali. Niejednokrotnie dochodziło do ucieczek żołnierzy. Zdesperowani dezercerzy strzelali do ścigających ich kolegów, byli nieobliczalni. W wymianie ognia cierpieli niekiedy i cywile. Jedna z takich historii pokazana jest w filmie. Do najtragiczniejszych wydarzeń zaliczyć można zastrzelenie przez dezercera trzech osób (w tym milicjantów) w 1968 r. Wiele nieszczęść powodowały też ćwiczenia: zdarzało się, że używany w nich sprzęt ciężki tratował pola i lasy, dochodziło do pożarów, a samoloty przelatwały tuż na dachami domów, wywołując panikę.

Z rzadka obecność Rosjan okazywała się pomocna. Jeszcze za Gomułki sowieccy strażacy uratowali wieżę płonącego kościoła św. Jana, a w 1977 r. amfibie z garnizonu pomogły ewakuować polski szpital w czasie powodzi. Legniczanie dobrze wspominają też rosyjskich lekarzy okulistów. Dla niektórych mieszkańców obecność Rosjan była jednak okazją do nielegalnego zarobku i handlu. Głośny swego czasu był

wręcz szekspirowki romans córki sowieckiego oficera i polskiego sierżanta, opisany przez Krzystka w filmie „Mała Moskwa”. Wzmożenie kontaktów między polskim a rosyjskim światem dotyczy szczególnie lat 80., kiedy dyscyplina wyraźnie zelżała i nawet oficjalne kontakty z miejscową ludnością stały się częstsze. W zamian za jedzenie i dolary żołnierze odsprzedawali benzynę, trudno dostępny w kryzysowej PRL sprzęt (transformatory, kable, materiały budowlane), a na początku lat 90. można było od nich nawet kupić — przy odrobinie wysiłku — sprawnego kałasznikowa.

\* \* \*

W *Fotografie* Waldemara Krzystka można znaleźć odniesienia do innych faktów historycznych, często w zestawieniu ze współczesnością. Główny bohater został, jeszcze jako dziecko, zamknięty w szpitalu psychiatrycznym. Nie zdiagnozowano jednak u niego konkretnej choroby psychicznej — i matka, i legnicka jednostka pozbywały się po prostu problemu. Manewr ten stosowały również władze sowieckiej Rosji w walce z opozycją polityczną. Po epoce stalinizmu zrezygnowano co prawda z masowego terroru, ale neutralizowano wybranych „wrogów” przez zamykanie ich w „psychuszkach” (co zresztą wykorzystywano już wcześniej, ale tylko jako element masowego terroru państwowego). Usłudni lekarze stwierdzali zazwyczaj u takich politycznych pacjentów „schizofrenię bezobjawową”. Przy takiej definicji „choroby”, można ją było znaleźć u każdego. Więźniowie — bo tak należałoby ich nazwać — byli torturowani zabiegami i lekami psychotropowymi, rzekomo koniecznymi do „wyleczenia”. Po latach takiej „terapii” rzeczywiście tracili zmysły. Sowieckie władze zamykały opozycjonistów w „psychuszkach” jeszcze w latach 80.

Na styku historii ze współczesnością można umiejscowić dwa inne wątki. W pewnym momencie w fabule pojawia się wątek podsłuchiwania polskich placówek dyplomatycznych przez rosyjskie służby. To też można uznać za dziedzictwo minionej epoki. Sowieci ufali swoim sojusznikom jedynie w ograniczonym stopniu. Nie liczyli wyłącznie na pomoc ze strony lokalnych służb bezpieczeństwa. Werbowali również własnych tajnych współpracowników (nierzadko właśnie wewnątrz kadr PRL-owskich służb, PZPR czy wojska), którzy byli lojalni tylko wobec Moskwy. Na terenie PRL funkcjonowały rezydentury KGB. Również polska ambasada w Moskwie i inne placówki dyplomatyczne podlegały nie tylko oficjalnej, ale i niejawniej ochronie i inwigilacji. Trudno przypuszczać, by po rozpadzie ZSRS władze Rosji całkowicie zrezygnowały z tej formy uprawiania polityki.

Wspomniany już polski oficer Bauman, grany przez Tomasza Kota, nawiązał do innego ciekawego zagadnienia: niszczenia kompromitujących akt po komunistycznych służbach (w tym przypadku wojskowych) w dobie transformacji ustrojowej i upadku komunizmu. Wątek ten pojawia się zresztą w znacznie większym stopniu w filmie

*Psy* Władysława Pasikowskiego. Nie ma wątpliwości, że w przejściowym okresie narodzin III RP funkcjonariusze zarówno cywilnych, jak i wojskowych służb na dużą (choć trudną do precyzyjnego określenia) skalę niszczyli dokumenty, które mogły być w nowej rzeczywistości niewygodne. Jak się wydaje, materiały nie tylko niszczone, ale również „prywatyzowano”. Proceder ten implikuje niestety duże luki w historycznej wiedzy o funkcjonowaniu poszczególnych struktur komunistycznego aparatu represji. Kluczowe materiały, dotyczące życia „małej Moskwy”, są zapewne przechowywane w Moskwie i długo jeszcze nie zostaną udostępnione badaczom.

## Uciezka kozła ofiarnego

Anna Kołodziejczak

### Kilka uwag na temat recepcji filmu

Trudno powiedzieć, że *Fotograf* Waldemara Krzystka przeszedł zupełnie bez echa przez polskie ekrany, jednak nie stał się wielkim kinowym hitem. Film miał swoją premierę 9 stycznia 2015 r. i w polskim box office znalazł się poza czołową dziesiątką. Na 70 ekranach obejrzało go 9934 widzów<sup>1</sup>. Dla porównania, najlepiej sprzedający się film weekendu<sup>2</sup> obejrzało 126 565 osób.

Film mógł przyciągać widzów osobą reżysera — autora *W zawieszeniu* (1986), *Ostatniego promu* (1989), *Zwolnionych z życia* (1992), późniejszej *Małej Moskwy* (2008) czy popularnych seriali telewizyjnych *Czasu honoru* (2008–2013) lub *Anny German. Tajemnicy białego anioła* (2012–2013). Dobre *publicity* winny *Fotografowi* zapewnić wyróżnienia otrzymane na festiwalu w Gdyni (2014), gdzie film uzyskał nominację do Złotych Lwów, a odtwórczyni roli drugoplanowej, Elena Babenko, otrzymała najwyższy laur konkursowy.

Rodzima krytyka nie typowała *Fotografa* na wydarzenie chociażby tygodnia, opisywała film jako sprawnie zrealizowany przykład kina gatunków, zwracano także uwagę na problematykę filmu, która dotyczy istoty „rosyjskiej duszy” czy historycznie uwarunkowanych relacji polsko-rosyjskich, niekoniecznie przyjacielskich. Jak pokazuje box office, nie są to jednak obecnie tematy modne i przyciągające do kin tłumy widzów. Być może pokolenia Polaków, które pamiętają lata przed przełomem 1989 r., nie chcą do nich jeszcze wracać, a z kolei problemy te są obce ludziom młodym, których oczy wpatrzone są raczej w zachód niż we wschód Europy. Dość, że mimo gatunkowej obudowy thrillera czy filmu kryminalnego, który opowiada o międzynarodowym śledztwie, dotyczącym nieuchwytnego mordercy grasującego w Moskwie, a następnie w Legnicy, mimo świetnego tempa narracji, ciekawych rozwiązań inscenizacyjnych, film nie trafił w swój czas.

---

<sup>1</sup> Dane Stowarzyszenia Filmowców Polskich, <http://www.sfp.org.pl>

<sup>2</sup> *Uprowadzona 3*, reż. Olivier Megaton.

Zapewne to dopiero początek „życia” i oddziaływania tego filmu. Społeczna i kulturowa recepcja *Fotografa* ma na razie<sup>3</sup> krótką historię. Jego odbiór będzie się zmieniał, dopełniał — także poprzez inne filmy autora poruszające ten sam temat. Z perspektywy *Fotografa* inaczej można odczytywać *Małą Moskwę*, melodramat, którego akcja rozgrywa się także w Legnicy, a na przeszkodzie romansowi polskiego oficera i żony rosyjskiego pilota stają uwarunkowania polityczne i podziały wynikające z relacji okupant–okupowany. W pierwszym legnickim filmie Krzystka można nawet dopatrywać się dziś śladów historii „żałozycielskiej” (wszak do „małej Moskwy” właśnie przybywają radzieccy żołnierze, aby tam się osiedlić), na fundamentach której autor buduje kolejnym filmem, *Fotografem*, swoistą legnicką epopeję. A może nawet więcej — mitologizuje; przekształca wydarzenia, postacie, zachowania w archetypy. Powołuje do życia świat (na pograniczu relacji dokumentalnej i realizmu magicznego), którego już nie ma, ale który pamięta z dzieciństwa. Próbuje odnaleźć specyficzną atmosferę i koloryt tamtych czasów, relacje między ludźmi i pomiędzy narodami, które w takiej formie już nie istnieją. Funkcjonują natomiast jako pokłosie tamtych stosunków — i w Legnicy, i w Rosji — w świadomości i pamięci bohaterów minionych wydarzeń oraz w postpamięci<sup>4</sup> ich dzieci, wnuków...

Krzystek, jak policyjny fotograf na miejscu zbrodni i jak Fotograf<sup>5</sup>, bohater filmu, zaznacza, wypunktowuje zjawiska, relacje, zdarzenia z tamtych czasów i każe nam, widzom, przyglądać się im. Rozstawia numerek 1. przy dezerterze, który popełnia samobójstwo na głównym placu miasta, 2. — przy polskim oficerze Baumanie, który jest ucieleśnieniem oportunistycznego dla tamtych czasów, 3. — przy pielęgniarsce szantażowanej przez srogą prokuratorkę, 4. — przy dziewczynie zgwałconej przez radzieckich żołnierzy, 5. — przy matce, zmuszonej wychowywać Kołę na *gieroja*, 6. — przy fałszowaniu dowodów przez wojskowych, 7. — przy wysyłaniu do „psychuszki” tych, którzy nie mieszczą się w systemie...

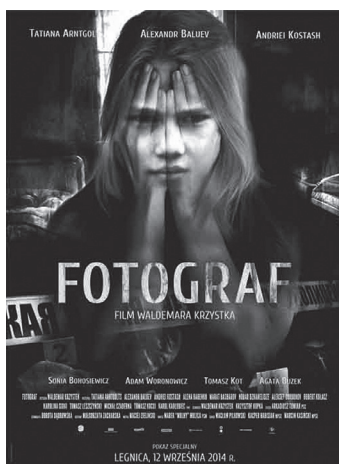
### **Fotografowanie jako metoda poszukiwania prawdy**

Analogiczną metodą, jaką zarządza swoim „dochodzeniem” Krzystek, prowadzi śledztwo bohaterka filmu — moskiewska policjantka Natasza Sinkina. Stojąc przed tablicą obwieszoną zdjęciami operacyjnymi, próbuje ułożyć z fragmentów całą historię i zrozumieć motywy postępowania mordercy. To dochodzenie doprowadzi ją wkrótce także do odkrycia prawdy o sobie samej.

<sup>3</sup> Tekst powstaje w czerwcu 2016 r.

<sup>4</sup> Termin „postpamięć” został zaproponowany przez Marianne Hirsch i opisuje tzw. pamięć odziedziczoną, pamięć drugiego pokolenia, czyli potomków generacji, która przeżyła zbiorową traumę. U autorki termin ten odnosi się przede wszystkim do ofiar Holocaustu.

<sup>5</sup> Tytułowy Fotograf przy zwłokach każdej ze swoich ofiar rozstawia tabliczki z numerkami, tak jak robią to policyjni technicy.



Sinkina jest pierwszą osobą, którą napotyka widz w świecie filmu *Fotograf*. Piękna blondynka od razu budzi sympatię i skłania do bezwarunkowej identyfikacji z tą postacią. Od tej chwili perspektywa widzenia rzeczywistości przez Nataszę staje się perspektywą widza. To co dobre w oczach Nataszy, nie budzi naszych zastrzeżeń. Jako widzowie dajemy się wciągnąć w grę z Systemem, którą dziewczyna podejmuje coraz bardziej świadomie w miarę rozwoju fabuły. Natasza prowadzi nas ku zrozumieniu sytuacji Koli Sokołowa, który jest ofiarą swoich czasów, ku akceptacji dla uwolnienia mordercy, w kierunku usprawiedliwienia fałszowania kolejnych dowodów i raportów. Jest naszą przewodniczką po rozmaitych zakamarkach Systemu. Jego znawczynią, doskonałym produktem, a jednocześnie skrupulatnym i surowym krytykiem.

Bez materiału zdjęciowego nie potrafi zrozumieć rzeczywistości, w której dorasta Kola Sokołow, tytułowy Fotograf. Chłopiec, wychowując się w rodzinie zastępcy dowódcy legnickiego garnizonu i prokuratorce wojskowej, wciąż styka się z materiałem dowodowym, dokumentującym różne zbrodnie i przestępstwa popełniane przez radzieckich żołnierzy, które są tuszowane przez jego rodziców. Okrutne, sugestywne fotografie — obrazy prawdy, wyrzucane przez Sokołowów, ich siedmioletni synek gromadzi i przechowuje w skrytce za słomianą ścienną matą. Są dla niego pośrednim dowodem na to, że nie jest żadnym owadem, ale synem Olgi. Te słowa, przewijające się jak leitmotyw przez cały film, po raz pierwszy wypowiada zrozpaczona matka podczas wizyty z synkiem u lekarza wojskowego. „To nie żaden owad, to mój syn” — krzyczy Olga własnym głosem w jednym z niewielu momentów prawdy, kiedy słyszy od lekarza o przykładach mimikry w świecie żywych istot. O zaawansowanym przystosowaniu ochronnym, które występuje zwłaszcza u owadów, a polega na upodabnianiu się istot

<sup>6</sup> Plakaty do filmu pochodzą z filmweb.pl i filmpl.pl

bezbronnych do zdolnych do obrony lub do otoczenia, aby nie odróżnić się od niego. A Kola jest bezbrony i osaczony: boi się ojca, boi się swojej niewiedzy o świecie, odrzucenia przez rodzinę, własnego niedostosowania — wrażliwości, potrzeby bliskości z drugim człowiekiem. Próbuje być twardy, jak chce tego matka i tak idealny, jak wymaga tego pozycja syna oficera Sokołowa. Ciągły strach i odrzucenie powodują, że delikatny i „śliczny jak aniołek” Kola nie może wydobyć własnego głosu. Łatwiej i bezpieczniej jest mówić to, co powiedzieli już inni. Wszyscy wokół tak funkcjonują, upodabniając się do siebie nawzajem. „To nie żaden owad, to mój syn” — powtarza Kola w różnych momentach swojego życia, jednocześnie próbując się przystosować za wszelką cenę i nie mogąc tego dokonać. Odczuwając obecność prawdy, istniejącej chociażby na zdjęciach. Te słowa — mówione własnym głosem przez matkę — mają także wartość jedynych słów wypowiedianych osobiście przez Kolę.

Do prawdy o sobie i swoim miejscu w Systemie podczas prowadzenia śledztwa dochodzi Sinkina. Fotograf działa w Moskwie od wielu lat. Tropi go specjalna grupa pod dowództwem majora Lebiadkina, ale pozostaje on nieuchwytny (nie stracił umiejętności mimikry). Jediną osobą, która widziała Fotografa i przeżyła, jest młoda policjantka Natasza Sinkina. Lebiadkin<sup>7</sup> — rasowy „pies” — natychmiast wykorzystuje zaistniałą sytuację. Dostrzega to, co odczuwa od pierwszych scen filmu widzi i co widzi nieco później sama Sinkina: wielkie podobieństwo pomiędzy Kolą Sokołowem a nią. Ten paralelizm nie sprowadza się jedynie do cech fizycznych, jest to także analogia losów i odczuwania swojej sytuacji w opresyjnej rzeczywistości.<sup>8</sup> Natasza staje się więc jednocześnie tropicielką i przynętą; w takiej roli obsadza ją Lebiadkin, a dziewczyna — coraz bardziej świadoma więzi łączącej ją z Kolą — w tę rolę się wciela.

W miarę postępowania śledztwa i rozumienia sytuacji, w jakiej znalazł się Kola i która spowodowała jego degenerację jako człowieka, Sinkina odczytuje symptomy własnego upadku. Zaczyna dostrzegać, że — tak jak wszyscy wokół — jest ofiarą Sytemu i jego nieodzownym elementem. Personą tak głęboko przez niego okaleczoną, że dotychczas nie była w stanie dostrzec źródła toczących ją demonów. Ich istnienie przypisywała nieudanemu życiu rodzinnemu, okolicznościom, czasom... Istniejący

---

<sup>7</sup> Na trop odczytania filmu poprzez literaturę Dostojewskiego *Fotograf* naprowadza widza bardzo wyraźnie. W scenie rozgrywającej się w mieszkaniu Nataszy z udziałem Lebiadkina, major zauważa czytaną przez dziewczynę powieść tego autora i uznaje ten fakt za oczywistość.

<sup>8</sup> Przykładem istnienia tego typu świadomości u Nataszy jest scena, w której dziewczyna buntuje się przeciwko zacieraniu dowodów związanych z popełnieniem przestępstwa przez oligarchę, ale decyduje się niemal od razu podpisać fałszywe dokumenty. Natasza zna System, wie, że jest skazana na funkcjonowanie w jego obrębie. Dostrzega bowiem własne deficyty (emocjonalne, moralne, światopoglądowe), które powstały pod działaniem tego Systemu. Od tego nie ma ucieczki, nie ma wolności wyborów. Oczyszczająca może być tylko śmierć; wydaje się, że Sinkina ją prowokuje.



stan — obserwowany we wszystkich przejawach otaczającej ją rzeczywistości — uważała za normę. Poprzez zobiektywizowanie spojrzenia, wgląd z zewnątrz, zrozumienie sytuacji analogicznej do jej, ale takiej, która przytrafiła się innemu człowiekowi (analiza czarno-białych zdjęć), Natasza zaczyna rozumieć, że wspólnie z Kolą zostali wyznaczeni do roli kozłów ofiarnych. Z jej i Koli mimowolnym udziałem realizuje się już scenariusz mający doprowadzić do poświęcenia jednostek, aby przywrócić zachwiany ład społeczny.

### **Ucieczka kozła ofiarnego**

*Fotograf* jest filmem zimnym i odpychającym. Pozostawiającym po sobie wrażenie obcowania ze Złem. Jego akcja rozgrywa się w dwóch płaszczyznach czasowo-przestrzennych: współcześnie w Moskwie, a następnie w Legnicy oraz w 1973 r. w Legnicy, gdzie stacjonują wojska radzieckie. Sceny rozgrywające się obecnie pokazane są w chłodnej kolorystyce przytłumionych niebieskością barw. W tych scenach, które mają miejsce w pomieszczeniach, zazwyczaj widoczne jest źródło światła. Okno, lampa, drzwi... Światło to jest rozproszone, bardzo jasne — mleczone, zamglone; wpada przez szpary pomiędzy roletami, prześwieca przez zasłony, widać je w oknach, które są na ostatnim planie w scenach w ciemnych archiwach i pokojach, wypęła z projektorów w salach kinowych. Pokazuje tylko fragment rzeczywistości i to często nieostro — resztę pozostawiając w półmroku.

W scenach retrospektywnych barwy są bardziej nasycone czerwienią, co od razu wyróżnia „kiedyś” od „teraz”. Opisana wyżej zasada definiowania diegezy poprzez światło pozostaje niezmienną. Są jeszcze w *Fotografie* fragmenty starych filmów, np. zapis badania lekarskiego Koli, które było rejestrowane, aby w razie potrzeby szantażować rodzinę Sokołowów, są także fotografie z minionych lat — neutralne, czarno-białe.

Waldemar Krzystek w jednym z wywiadów mówi: „Tam [w Rosji — dopowiedzenie A.K.] nigdy nie doszło do oceny przeszłości. Zło, demony, które były, nie zostały nazwane, a tym bardziej definitywnie rozliczone. Prawda to wielki problem współczesnych Rosjan i Rosji jako państwa”<sup>9</sup>. Do problematyki demonów toczących Rosję odsyłają wprost *Biesy* Dostojewskiego oraz niebezpośrednio koncepcja *mimesis* Rene Girarda<sup>10</sup>, zaprezentowana poprzez analizę przypowieści biblijnej o świniach, w które weszły złe duchy. Te dwa teksty łączy spostrzeżenie samego Girarda: „To właśnie od demonów z Gerezy Dostojewski zapożyczył nie tylko tytuł swojej powieści,

---

<sup>9</sup> <http://wpolityce.pl>

<sup>10</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, rozdział XIII, *Demony z Gerazy*, Łódź 1991.

*Biesy*, lecz także system relacji pomiędzy jej bohaterami oraz dynamikę otchłani, która pochłania ów system”<sup>11</sup>. Wiele wspólnego znajdziemy także pomiędzy wymienionymi utworami a *Fotografem* Krzystka.

Powieść Dostojewskiego rozpoczyna się dwoma cytatai, mottami utworu. Pierwszy z nich to fragment ballady Puszkina *Biesy*, drugi pochodzi z Ewangelii wg Świętego Łukasza<sup>12</sup> i traktuje o złych duchach, które — na wezwanie Jezusa — wyszły z człowieka, weszły w świnię, a następnie wraz z trzodą utonęły w jeziorze. Poprzez biblijną przypowieść i jej interpretację autorstwa Rene Girarda można próbować objaśniać zarówno samą konstrukcję świata przedstawionego *Fotografa*, jak i sytuację pary „sobowtórów” — głównych bohaterów.

Kiedy w przypowieści Jezus uwolnił opętanego spod działania demonów, gerazeńczycy, mieszkańcy miasta, gdzie miało miejsce zdarzenie, „zaczęli go prosić, aby odszedł z ich granic”<sup>13</sup>. Nie tylko nie wyrażali wdzięczności z powodu uzdrowienia „chorego”, ale jeszcze manifestowali swoją niechęć w stosunku do autora cudu. Zgodnie z interpretacją Girarda, było to spowodowane tym, że Jezus nie dopuścił do zaistnienia mechanizmów, które budują „wszystkie mitologiczne i religijne genezy naszej planety”<sup>14</sup>. Uwolnił od domniemanej winy kozła ofiarnego, którego społeczność — będąca w stanie kryzysu mimetycznego — przeznaczyła jednogłośnie na rzeź. Dla tej społeczności mord na niewinnej ofierze był jedynym znanym jej rozwiązaniem kryzysu społecznego, co miało przynieść danej grupie przywrócenie naruszonej harmonii i ładu, a kozła ofiarnego zamienić z czasem w sakralizowanego baranka-odkupiciela. Jak pisze Anna Urbańska: „Grupa społeczna (...) wszystko, co czyni, jest bezbłędne, bo jednomyślne. (...) *Mimesis* tłumy charakteryzująca się więc zanikiem różnic społecznych, upodobnieniem się jednych do drugich, opiera się na zasadzie *wszyscy przeciwko jednemu*. Jest to jedyna porządkująca tłum zasada. Kategoria ta określa zatem zasadniczy etap kryzysu mimetycznego, w którym punktem kulminacyjnym jest kolektywny mord na niewinnej ofierze. Jednomyślne wytypowanie ofiary przez wszystkich zwraca się przeciwko niej”<sup>15</sup>.

W teorii Girarda występują także układy bliźniacze, sprzężone pożądaniami tego samego obiektu. W filmie mogą to być Kola i Natasza, konkurenci do roli „kozłów ofiarnych”. W *Fotografie*, podobnie jak w biblijnej przypowieści, nie dochodzi do mordu „planowanego” przez dotknięte bezspornym kryzysem społeczeństwo. Zanegowanie

<sup>11</sup> Ibidem, ss. 263–264

<sup>12</sup> Rozdział VIII, 32–36.

<sup>13</sup> Mk 5, 17.

<sup>14</sup> R. Girard, op. cit. s. 241.

<sup>15</sup> A. Urbańska, *Koncepcja mimesis Rene Girarda*, „Etnografia Polska”, t. XLI: 1997, z. 1–2.

swojej roli przez Sinkinę, zaniechanie konkurencji z Kolą (co pokazuje kulminacyjna scena filmu — scena ponownego spotkania Nataszy i Koli w domu Baumana, gdzie zgodnie z oczekiwaniami Lebiadkina powinno dojść do uśmiercenia jednego z nich lub obojga), a nawet zjednoczenie bohaterów przeciwko reszcie grupy powoduje, że kryzys społeczny trwa. Jednostki przeznaczone na ofiarę dla „dobra” ogółu wtapiają się z powrotem w tłum, upodabniają do niego, nie pozwalają wyodrębnić się z niego. Nie są jednak „uleczone” jak ewangeliczny opętany. Noszą w sobie nadal te same społeczne biesy.

### **Thriller to tylko „wehikuł”**

W wielu wywiadach<sup>16</sup> Waldemar Krzystek mówi, że nadanie filmowi cech thrillera czy kryminału jest „wehikułem”, który umożliwia transport pożądaných treści. Bowiem formuła tego gatunku zakłada prowadzenie dochodzenia — zazwyczaj policyjnego śledztwa, którego efektem jest rozwiązanie zagadki kryminalnej, a więc odkrycie PRAWDY o okolicznościach pewnego zdarzenia/zbrodni. To właśnie reżyser wskazuje jako swój cel: przybliżenie się do prawdy (o tamtych czasach w Legnicy, o spuściznie tamtej epoki) i zdemaskowanie winowajcy. Dodatkowo w formułę kina kryminalnego<sup>17</sup> wpisane jest oskarżenie społeczeństwa, jako struktury opresyjnej wobec jednostki, o stworzenie warunków do zaistnienia zbrodni i degeneracji człowieka, który przestępstwa się dopuszcza. W procesie dochodzenia do prawdy w *Fotografie* Waldemara Krzystka równie ważne jest (choć z innych powodów) doprowadzenie do zdemaskowania seryjnego zabójcy w obrębie fabuły, co odkrycie, jaki model społeczeństwa wykształcił osobowość Koli Sokołowa i jemu podobnych w realnej rzeczywistości.

W jednej z ciekawszych recenzji filmu, autorstwa Jakuba Sochy, odnajdujemy: „W *Listach z Rosji* Markiz de Custine pisał: »Gdybyście towarzyszyli mi w tej podróży, odkrylibyście w głębi duszy ludu rosyjskiego nieuniknione spustoszenia, spowodowane przez arbitralną władzę posuniętą do najdalszych konsekwencji. Jest to przede wszystkim dzika obojętność na świętość przyrzeczeń, na prawdę uczuć, na sprawiedliwość czynów. Jest to również kłamstwo triumfujące we wszystkich działaniach i okolicznościach życia«. Książka francuskiego markiza, w której opisał on swoje wrażenia z podróży po Rosji Mikołaja I, choć wydana została w 1839 roku, chyba nie straciła na aktualności [wyróżnienie A.K.]. Przekonuje o tym nie tylko rosyjska polityka wobec Ukrainy, ale i dzisiejsze kino. *Lewiatan* Zwiagincewa

---

<sup>16</sup> Np.: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>17</sup> O czym pisze w wielu miejscach A. Helman, *Filmy kryminalne*, WAiF, 1972.

jest chyba najlepszym przykładem, ale i *Fotograf* Waldemara Krzystka potwierdza ponure diagnozy de Cusine'a"<sup>18</sup>.

Podobną myśl wypowiada Waldemar Krzystek w rozmowie z Jolantą Gajdą-Zadworną: „(...) nie zrobiłem filmu doraźnego, w związku z jakimiś wydarzeniami czy tzw. palącym problemem, z którym przyszło się nam zmierzyć. Nie doświadczyłem bowiem żadnego spektakularnego i nagłego przebudzenia z kaszpirowskiej hipnozy Rosją, nie spadły mi żadne łuski z oczu ani różowe okulary, bo... Rosjan dobrze znam od dawna. Mieszkałem obok nich przez 20 lat, kiedy jeszcze stacjonowali koło mojego domu w Legnicy. Dosłownie i w przenośni. Później rozpadł się Związek Radziecki, ogłosili *glasnost* i *perestrojkę*, ich żołnierze wyjechali z Polski, wydali zakazane książki *Sołżenicyna*, ale w ich charakterze nic się nie zmieniło [podkreślenie A.K.]. Drapacze chmur postawione w centrum Moskwy, nowoczesnie wyposażona siedziba nowej Łubianki czy świetnie ubrani ludzie poruszający się po mieście superdrogimi samochodami nie wpływają na istotę rzeczy. Tak, jak na razie, nie ma szans na transformację. (...) Na festiwalu literackim w Sopocie Władimir Sorokin powiedział, że trup Związku Radzieckiego cały czas u nich leżał, tylko odsunięty w kąt, przysypany trocinami. Teraz wstał, otrzepał się i znów stał się główną siłą. Siłą kształtującą oblicze Rosji [podkreślenie A.K.]”<sup>19</sup>.

#### Bibliografia

- R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1991.
- A. Urbańska, *Koncepcja mimesis Rene Girarda*, „Etnografia Polska”, t. XLI: 1997, z. 1–2.
- A. Helman, *Filmy kryminalne*, WAI F 1972.
- Ewangelia wg św. Łukasza, rozdział VIII.
- F. Dostojewski, *Biesy*, Warszawa 1984.
- A. Puszkina, *Biesy*, tłum. J. Tuwim, <https://poema.pl/>

---

<sup>18</sup> Miesięcznik „Kino”, wydanie internetowe, Jakub Socha, *Fotograf*; <http://kino.org.pl>

<sup>19</sup> Wywiad z Waldemarem Krzystkiem z 26 X 2014, <http://wpolityce.pl>

## **„Mój dom murem podzielony” — sojusznik, sublokator czy okupant?, czyli o obecności wojsk Armii Radzieckiej na terytorium Polski w latach 1945–1992 na przykładzie obrazu Legnicy w filmie Waldemara Krzystka *Fotograf***

Hanna Kaźmierczak

**Adresat zajęć:** uczniowie szkoły ponadgimnazjalnej.

**Rodzaj zajęć:** lekcja historii, lekcja wychowawcza, zajęcia pozalekcyjne.

**Cel ogólny zajęć:** Przybliżenie uczniom okoliczności związanych z pobytem Armii Radzieckiej na ziemiach polskich jako formy podporządkowania Polski nadrzędnej władzy ZSRR.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- zna czas stacjonowania wojsk radzieckich w Polsce;
- zna przykładowe miejsca rozlokowania wojsk radzieckich w Polsce;
- rozumie przyczyny obecności wojsk radzieckich w Polsce;
- potrafi wskazać na mapie przykładowe miejsca stacjonowania wojsk radzieckich w Polsce;
- potrafi wyjaśnić okoliczności stacjonowania wojsk radzieckich w Polsce;
- potrafi określić relacje pomiędzy żołnierzami radzieckimi i pozostałymi mieszkańcami Legnicy;
- rozumie, czym jest zagwarantowane w *Konstytucji RP* prawo do suwerenności.

**Metody pracy:** rozmowa nauczająca, dyskusja, pokaz, burza mózgów, elementy WebQuestu, elementy heureka.

**Formy pracy:** praca w parach, praca indywidualna, praca w grupie.

**Środki i materiały dydaktyczne:** rzutnik, laptop z dostępem do internetu, płyta DVD z filmem *Fotograf*, mapa historyczna omawianego okresu, płyta z nagraniem

piosenki *Arahja* zespołu Kult, duże arkusze papieru, mazaki, materiały ikonograficzne, teksty źródłowe.

**Słowa kluczowe:** Północna Grupa Wojsk Armii Radzieckiej (PGWAR), suwerenność, konferencja w Jałcie, zimna wojna, pierestrojka.

**Czas:** 2 godziny lekcyjne.

**Bibliografia:** *Armia Radziecka w Polsce 1957–1993. Dokumenty i materiały*, Warszawa 2002 ■ *Armia Radziecka w Polsce 1944–1956. Dokumenty i materiały*, Warszawa 2003 ■ K. Jaworska, *Organizacja życia polskiego w Legnicy po zakończeniu II wojny światowej* [w:] *Zeszyty Naukowe PWSZ im. Witelona w Legnicy*, Nr 19 (2) /2016, ss.51–72 ■ M.L. Krogulski, *Okupacja w imię sojuszu. Armia Radziecka w Polsce 1944–1956*, Warszawa 2000 ■ R. Kałużny, *Oficerowie Armii Radzieckiej w wojskach lądowych w Polsce 1945–1956* [w:] *Zeszyty Naukowe WSOWL*, Nr 2 (144) 2007 ■ B. Międzybrodzki, *Przestępstwa żołnierzy Armii Radzieckiej stacjonujących w Polsce w latach 1990–1993* [w:] red. B. Międzybrodzki i in., *Na z góry upatrzonych pozycjach*, Warszawa — Zabrze 2011, ss. 433–442 ■ J.L. Świącik, *Podwójnie strzeżeni. Armia Radziecka w Legnicy (1945–1993)*, Wrocław 2010 ■ R. Techman, *Armia radziecka w gospodarce morskiej Pomorza Zachodniego w latach 1945–1956*, Poznań 2003, ss. 19–73 ■ <http://www.poradzieckie.szprotawa.org.pl> ■ <http://wroclaw.wyborcza.pl> ■ <http://legnica.naszemiasto.pl>

## PRZEBIEG ZAJĘĆ

### Lekcja nr 1

1. Uczniowie słuchają piosenki *Arahja* zespołu Kult oraz odpowiadają na pytania:
  - Z jakimi wydarzeniami historycznymi, pojęciami historycznymi kojarzą Ci się słowa piosenki: „mój dom murem podzielony”?
  - Czym — pod względem historycznym — może być: „moje ciało murem podzielone” oraz „lewa i prawa strona”?

Możliwe odpowiedzi uczniów: mur berliński, pojałtański podział Europy, podział na komunistów i demokratów, żelazna kurtyna, zimna wojna.

2. Uczniowie, z pomocą nauczyciela, przypominają sobie sytuację polityczną w Europie po II wojnie światowej i rolę bloku komunistycznego dla losów Polski. Oglądają zdjęcie przedstawiające bramę do bazy wojsk sowieckich w Legnicy (ZAŁĄCZNIK NR 1) i nawiązują dyskusję dotyczącą obecności wojsk radzieckich w tym mieście.

Nauczyciel pyta: Dlaczego obce wojska miały swoją stałą siedzibę w Polsce? Z jakich powodów stacjonowały one głównie na zachodzie Polski?

Możliwe odpowiedzi uczniów: był to okres zimnej wojny, stałej konfrontacji pomiędzy Wschodem (ZSRR) a Zachodem (USA), Polska była państwem satelickim ZSRR, podobnie jak pozostałe kraje Europy Środkowo-Wschodniej.

3. Uczniowie ponownie odpowiadają na pytania z punktu 1. dotyczące wcześniej usłyszaną piosenki zespołu Kult, ale tym razem w nawiązaniu do fotografii z ZAŁĄCZNIKA NR 1.

4. Uczestnicy zajęć określają przyczyny i okoliczności stacjonowania wojsk PGWAR na polskich ziemiach zachodnich na podstawie wiedzy z lekcji wcześniejszych: m.in. z zajęć dotyczących pojałtańskiego porządku Europy, wyścigu zbrojeń oraz Europy podzielonej „żelazną kurtyną”.

Uczniowie analizują fragmenty tekstów źródłowych: Umowy między rządami PRL i ZSRR o statusie prawnym wojsk radzieckich czasowo stacjonujących w Polsce z 17 grudnia 1956 roku<sup>1</sup> (ZAŁĄCZNIK NR 2) oraz Wykazu baz Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej w Polsce według stanu z 1956 roku<sup>2</sup> (ZAŁĄCZNIK NR 3). Następnie odnajdują na mapie wybrane miejsca stacjonowania wojsk Armii Radzieckiej na ziemiach polskich.

5. Uczniowie dzieleni są losowo na 3 grupy, następnie wyszukują argumenty za uznaniem wojsk radzieckich stacjonujących w Polsce za:

- sojusznika,
- sublokatora,
- okupanta (ZAŁĄCZNIK NR 4).

Każda z grup dobiera materiał ikonograficzny spośród zdjęć przedstawiających Legnicę podczas pobytu wojsk PGWAR oraz wyszukanych przez siebie samodzielnie materiałów w internecie (WebQuest). Po upływie około 10 minut uczniowie z poszczególnych grup prezentują swoje argumenty.

## **PRACA DOMOWA**

Obejrzyj w domu film Waldemara Krzystka *Fotograf*, a podczas projekcji poszukaj odpowiedzi na następujące pytania:

1. Jakich przestępstw dokonywali żołnierze radzieccy w Legnicy? W jaki sposób karano sprawców?
2. Jak wyglądały relacje żołnierzy radzieckich z żołnierzami sojuszniczego Wojska Polskiego, a jak z innymi mieszkańcami Legnicy?

---

<sup>1</sup> J.L. Świącik, *Podwójnie strzeżeni. Armia Radziecka w Legnicy (1945–1993)*, Wrocław 2010, zał. 3.

<sup>2</sup> Ibidem, zał. 2.

3. Jak wyglądało życie żołnierzy Armii Radzieckiej w Legnicy (najwyższych rangą oraz szeregowych)? Gdzie i w jakich warunkach mieszkali? W jaki sposób przebiegały ich kariery zawodowe? Jak wyglądało ich życie rodzinne?

## Lekcja nr 2

1. Uczniowie zostają podzieleni na 3 grupy zadaniowe. W grupach dzielą się odpowiedziami na pytania z pracy domowej. Po około 10 minutach uczniowie prezentują odpowiedzi na poszczególne pytania, nawiązując do odpowiednich fragmentów filmu. Odpowiedzi te zapisują na arkuszu papieru np. formatu A1. Uczniowie ponownie zastanawiają się nad tematem lekcji zapisanym podczas wcześniejszych zajęć, podając argumenty dotyczące statusu żołnierzy sowieckich na terytorium polskim.

2. Uczniowie zastanawiają się nad pojęciem suwerenności. Czym jest suwerenność? Nauczyciel wspólnie z uczniami precyzuje pojęcie suwerenności, np.: wolne podejmowanie decyzji dotyczących danego państwa przez jego legalnie wyłonione władze, które mogą być ograniczane jedynie przez dobrowolnie podpisane przez nie traktaty i umowy międzynarodowe.

Następnie nawiązują — z pomocą nauczyciela — do zapisów w *Konstytucji III RP* dotyczących suwerenności państwa oraz swobód jego obywateli, które są w niej zagwarantowane i porównują je z zapisami *Konstytucji PRL* z 1952 roku. Starają się odpowiedzieć na pytania:

- Jaką suwerenność posiadała Polska w okresie stacjonowania wojsk Armii Radzieckiej w Polsce?
- Czy były respektowane swobody obywatelskie legniczan podczas pobytu wojsk radzieckich w Polsce?

3. Uczniowie zapoznają się z okolicznościami wyprowadzenia wojsk radzieckich z Polski w 1992 na podstawie wiedzy pozaźródłowej i podręczników<sup>3</sup>. Przypominają sobie (z lekcji poprzednich, w ramach utrwalenia wiadomości) takie hasła, jak: pierestrojka, porozumienie moskiewskie z grudnia 1990 roku. Uczniowie szukają odpowiedzi na pytania:

- Jak wyglądała Legnica i inne miejsca stacjonowania wojsk radzieckich po ich wyjściu? (zmiany środowiska i krajobrazu przyrodniczego, dewastacje, grabieże, wpływ obecności wojsk radzieckich na mentalność legniczan i inne), na podstawie

---

<sup>3</sup> D. Stola, *Historia wiek XX. Podręcznik. Szkoły ponadgimnazjalne. Zakres podstawowy*, Warszawa 2012, s. 240 i B. Burda, B. Halczak, R.M. Józefiak, A. Roszak, M. Szymczak, *Historia. Historia Najnowsza dla szkół ponadgimnazjalnych. Zakres podstawowy*, Gdynia 2012, s. 378.



wypowiedzi prezydenta Legnicy Tadeusza Krzakowskiego<sup>4</sup> (ZAŁĄCZNIK NR 5) oraz zachowanych zdjęć archiwalnych<sup>5</sup>.

- Jakie znaczenie miało dla Polski opuszczenie jej terytorium przez obce wojska?
4. Dodatkowe pytania wynikające z filmu:
- Dlaczego Kola nie mówił swoim głosem? Czego to mogłoby być symbolem?
  - Co oznacza słowo mimikra? Kogo czy czego mogło dotyczyć zjawisko mimikry: czy Legnica to „Mała Moskwa”? Czy ludność polska mogła mówić swoim głosem? Mimikra sposobem na życie w systemie komunistycznym.
5. Podsumowanie lekcji i ocena aktywności uczniów.

#### ZAŁĄCZNIK NR 1

Zdjęcie przedstawiające bramę wjazdową do bazy wojsk sowieckich w Legnicy<sup>6</sup>.



<sup>4</sup> Wypowiedź prezydenta Legnicy Tadeusza Krzakowskiego [w:] J.L. Świąc, *Podwójnie strzeżeni. Armia Radziecka w Legnicy (1945–1993)*, Wrocław 2010, ss. 6–7.

<sup>5</sup> <http://legnica.naszemiasto.pl>, <http://www.poradzieckie.szprotawa.org.pl>

<sup>6</sup> Nr 88 z portalu <http://legnica.naszemiasto.pl>

## ZAŁĄCZNIK NR 2

### **Umowa między rządami PRL i ZSRR o statusie prawnym wojsk radzieckich czasowo stacjonowanych w Polsce<sup>7</sup>**

#### Artykuł 9

Zagadnienia jurysdykcji, związane z pobytem wojsk radzieckich na terytorium Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, reguluje się w sposób następujący:

1. W sprawach o przestępstwa i wykroczenia, popełnione przez osoby wchodzące w skład wojsk radzieckich lub członków ich rodzin na terytorium Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, z reguły stosuje się prawo polskie i działają sądy polskie, prokuratura oraz inne polskie organy właściwe do ścigania przestępstw i wykroczeń.

W sprawach o przestępstwa popełnione przez radzieckich żołnierzy właściwa jest prokuratura wojskowa i sądownictwo wojskowe Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

2. Postanowienia ustępu I niniejszego artykułu nie stosuje się:

a) w przypadku popełnienia przez osoby wchodzące w skład wojsk radzieckich lub członków ich rodzin przestępstw lub wykroczeń tylko przeciwko Związkowi Radzieckiemu, a także przeciwko osobom wchodzącym w skład wojsk radzieckich lub członkom ich rodzin;

b) w przypadku popełnienia przez osoby wchodzące w skład wojsk radzieckich przestępstw lub wykroczeń przy wykonywaniu obowiązków służbowych.

W sprawach określonych w podpunktach a i b właściwe są sądy radzieckie oraz inne organy działające zgodnie z prawem radzieckim.

3. Właściwe organy polskie i radzieckie mogą wzajemnie zwracać się z prośbą o przekazanie lub przyjęcie jurysdykcji w stosunku do poszczególnych spraw przewidzianych w niniejszym artykule. Prośby takie będą rozpatrywane w duchu życzliwości (...).

## ZAŁĄCZNIK NR 3

### **Wykaz baz Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej w Polsce według stanu z 1956 roku<sup>8</sup>**

Zamieszczony poniżej wykaz baz PGW został sporządzony według stanu na rok 1991. Stan ten był najprawdopodobniej zgodny ze stanem z roku 1956 (garnizony podkreślone).

BAGICZ — woj. zachodniopomorskie (d. koszalińskie), pow. Kołobrzeg — garnizon; lotnisko operacyjne; baza paliw (13 tys. m<sup>3</sup>), bocznica kolejowa; powierzchnia 601,5 ha; obiekt poniemiecki, przed wycofaniem stacjonował tam 55. pułk śmigłowców.

<sup>7</sup> J.L. Świącik, op. cit., zał. 3.

<sup>8</sup> Ibidem, zał. 2.

BIAŁOGARD — woj. zachodniopomorskie (d. koszalińskie) — garnizon; lotnisko; przed wycofaniem PGW stacjonowały tam brygada desantowo-szturmowa i jednostka artylerii.

BOLESŁAW — woj. dolnośląskie (d. jeleniogórskie); muzeum Kutuzowa (użytkowane przez PGW); cmentarz żołnierzy AR i pomnik Wdzięczności.

BORNE-SULINOWO — woj. zachodniopomorskie (d. koszalińskie), ob. garnizon wojskowy; poligon; baza paliw (66,8 tys. m<sup>3</sup>); bocznic kolejowa; powierzchnia: 18 000 ha; b. poniemiecki poligon artyleryjski; stacjonowała tam dywizja zmechanizowana i brygada raket operacyjno-taktycznych, łącznie ok. 18 tys. żołnierzy.

BROCHOCIN — woj. dolnośląskie (d. wałbrzyskie), pow. Dzierżoniów, gm. Niemcza; lotnisko zapasowe.

BRZEG — woj. opolskie; lotnisko operacyjne; baza paliw (23,1 tys. m<sup>3</sup>); bocznic kolejowa; powierzchnia 600 ha; poniemieckie lotnisko; stacjonowały tam pułk lotnictwa myśliwskiego, pułk śmigłowców, jednostka rozpoznania radioelektronicznego.

BUKOWIEC — woj. lubuskie (d. gorzowskie), pow. Międzyrzecz, pododdział łączności.

BURZYKOWO (prawdopodobnie garnizon Kluczewo) — woj. zachodniopomorskie (d. szczecińskie), pow. Stargard Szczeciński; jednostka lotnicza.

CHOCIANÓW — woj. dolnośląskie (d. legnickie), pow. Polkowice; jednostka łączności.

CHOJNA — woj. zachodniopomorskie (d. szczecińskie), pow. Gryfino; bocznic kolejowa; lotnisko operacyjne; baza paliw (21,7 tys. m<sup>3</sup>); powierzchnia: 495 ha; poniemieckie lotnisko; stacjonował tam pułk lotnictwa myśliwskiego.

CZARNA TARNOWSKA — woj. podkarpackie (d. tarnowskie), pow. Dębica; jednostka łączności.

CZEREMCHA — woj. podlaskie (d. bialskie), pow. Hajnówka; pododdział łączności.

DĘBICA — woj. zachodniopomorskie (d. szczecińskie), pow. Stargard Szczeciński; lotnisko zapasowe.

DOBROWO — (prawdopodobnie garnizon Białogard) — woj. zachodniopomorskie (d. koszalińskie), pow. Białogard; w latach 80 jednostka specjalna (broń jądrowa).

DUNINÓW (garnizon Strachów) — woj. dolnośląskie (d. legnickie), pow. Polkowice, gm. Chocianów; magazyny amunicji; baza paliw (0,2 tys. m<sup>3</sup>); skład amunicji; bocznic kolejowa; powierzchnia 253 ha; poniemiecki magazyn amunicji; w latach 70 rozbudowano część mieszkaniową i techniczno-socjalną.

JANKOWA ŻAGAŃSKA (prawdopodobnie garnizon Świątoszów) — woj. lubuskie (d. zielonogórskie), pow. Żagań; samodzielna baza paliw (13 tys. m<sup>3</sup>); bocznic kolejowa; powierzchnia: 58 ha; b. poniemiecki magazyn paliw.

JAWOR — woj. dolnośląskie, batalion samochodowy.

KARCZMARKA (garnizon Strachów) — woj. dolnośląskie (d. legnickie), pow. Bolesławiec, gm. Gromadka; samodzielna baza paliw (41 tys. m<sup>3</sup>); bocznic kolejowa; powierzchnia: 178 ha.

KĘSZYCA — woj. lubuskie (d. gorzowskie); baza paliw (16,1 tys. m<sup>3</sup>); baza transportowa; magazyn; bocznicza kolejowa; powierzchnia: 119,4 ha; b. poniemiecki kompleks wojskowy.

KLUCZEWO — woj. zachodniopomorskie (d. szczecińskie), pow. Stargard Szczeciński; garnizon, lotnisko operacyjne; baza paliw (19 tys. m<sup>3</sup>); baza naprawcza pojazdów; stacja radiolokacyjna; powierzchnia: 1211 ha; poniemieckie lotnisko objęte przez PGW w 1948 r.; stacjonowały tam dywizja lotnicza i pułk lotnictwa myśliwskiego.

KRZYWA — woj. dolnośląskie, 20 km od Bolesławca; garnizon, lotnisko operacyjne; baza paliw (14,1 tys. m<sup>3</sup>); magazyn remontowy samochodów; bocznicza kolejowa; powierzchnia: 278 ha; b. poniemieckie lotnictwo, do 1952 r. użytkowane przez WP.

ŁĄDEK-ZDRÓJ — woj. dolnośląskie (d. wałbrzyskie), pow. Kłodzko; sanatorium wojskowe (baza sanatoryjna PGW); obiekt częściowo rozbudowany przez PGW.

LEGNICA — woj. dolnośląskie (d. legnickie); lotnisko operacyjne (228 ha); baza paliw (10,6 tys. m<sup>3</sup>); garnizon miejski; kompleks koszarowy; Sztab PGWAR; stacja radiolokacyjna; baza samochodowa; powierzchnia: ok.431 ha; b. poniemiecki kompleks mieszkalno-koszarowo-wojskowy; łącznie ponad 160 obszarów) różnej wielkości w różnych rejonach miasta; w latach 90 w mieście stacjonowała jednostka pancerna.

LUBIN — woj. dolnośląskie (d. legnickie); jednostka łączności.

LUBLINIEC — woj. śląskie, obiekt terenowy, użytkowanie gruntów.

ŁOWICZ — d. woj. skierniewickie; garnizon wojsk łączności; powierzchnia ponad 4 ha; b. koszary WP; stacjonował tam pułk lub brygada łączności.

MIŁOGOSTOWICE — woj. dolnośląskie, Zapasowe Stanowisko Dowodzenia.

NADARZYCE — woj. wielkopolskie, lotnisko zapasowe użytkowane wspólnie z WP.

NAMYŚLÓW — woj. opolskie, lotnisko zapasowe.

NOWA SÓL — woj. lubuskie (d. zielonogórskie); szpital PGW.

NOWOSOLNA — woj. łódzkie, pow. Łódź; jednostka łączności (podporządkowana brygadzie łączności w Rembertowie).

OLEŚNICA — woj. dolnośląskie (d. wrocławskie); garnizon PGW.

OŁAWA — woj. dolnośląskie (d. wrocławskie), garnizon, lotnisko zapasowe, pułk pontonowy.

PRZEMKÓW-TRZEBIENŃ (samodzielny garnizon lub garnizon Strachów) — woj. dolnośląskie (d. legnickie), pow. Polkowice; poligon lotniczy; bocznicza kolejowa.

RASZÓWKA — woj. dolnośląskie, gm. Lubin; samodzielna baza paliw (45 tys. m<sup>3</sup>); bocznicza kolejowa; powierzchnia: 57,3 ha; b. poniemiecka baza paliw, rozbudowana i zmodernizowana przez PGW.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Pełny wykaz baz dostępny na portalu EdukacjaFilmowa.pl z tym scenariuszem zajęć.

#### ZAŁĄCZNIK NR 4

Każda grupa otrzymuje załącznik na papierze formatu A1.

##### Grupa nr 1

Na otrzymanym arkuszu papieru wpiszcie argumenty za uznaniem wojsk radzieckich w Polsce za sojusznika.

.....  
.....

##### Grupa nr 2

Na otrzymanym arkuszu papieru wpiszcie argumenty za uznaniem wojsk radzieckich w Polsce za sublokatora.

.....  
.....

##### Grupa nr 3

Na otrzymanym arkuszu papieru wpiszcie argumenty za uznaniem wojsk radzieckich w Polsce za okupanta

.....  
.....

#### ZAŁĄCZNIK NR 5

Fragmety wypowiedzi prezydenta Legnicy Tadeusza Krzakowskiego

„Północna Grupa Wojsk Armii Radzieckiej, a po rozpadzie ZSRR — Armii Federacji Rosyjskiej, zajmowała niemal jedną trzecią część administracyjnej powierzchni miasta (ok. 17 km<sup>2</sup>). Przez długie dziesięciolecia podzielona murem Legnica miała ograniczoną suwerenność. Władze miasta nie mogły samodzielnie podejmować ani długoterminowych, ani bieżących decyzji związanych z rozwojem. Dotyczyło to większości inwestycji, tworzenia planów zagospodarowania przestrzennego, prowadzenia robót budowlanych i podziemnych, zwłaszcza w sąsiedztwie garnizonu, rozbudowy infrastruktury telekomunikacyjnej i transportowej, a nawet obsady niektórych stanowisk. Nic nie mogło się dzieć bez konsultacji i zgody dowództwa Północnej Grupy Wojsk AR. To najprawdopodobniej Rosjanie, żyjący w oddzielnym dwumetrowym murem pałacowym „kwadracie” i licznych koszarach, pierwsi nazwali Legnicę „Małą Moskwą” — może przez względy sentymentalne, a może z powodu zagwarantowanych im w Legnicy dobrych warunków życia i pełnienia służby. Był to dla nich Zachód, choć — jak mawiali w wielkomocarstwowym stylu — *Kurica nie ptica, Polska nie zagranica.*

Przed szesnastu laty — pół wieku po wojnie — miasto odzyskało suwerenność, prawo decydowania o sobie. Rozpoczął się realny proces scalenia w jeden komunalny organizm jego dwóch, żyjących w całkowicie odmiennych światach, części. Ten proces dziś jest już praktycznie zakończony. Zakończony sukcesem. Zagospodarowaliśmy, z bardzo nielicznymi wyjątkami, całe »pojarowskie« mienie będące w zasobach Gminy.

Zdecydowana większość z ponad 1200 różnych obiektów, przejętych od wojsk Federacji Rosyjskiej w 1993 roku przez Skarb Państwa, przekazana została Gminie Legnica. Było wśród nich 367 budynków mieszkalnych i 437 innych budowli. Znajdowały się w bardzo różnym stanie technicznym, najczęściej jednak były zdewastowane. Liczne grunty, w tym potężny teren lotniska, okazały się skażone produktami ropopochodnymi. Remonty, adaptacje do innych funkcji, stworzenie odpowiedniej infrastruktury, słowem: zagospodarowanie — wszystko to stanowiło ogromne wyzwanie dla Legnicy i jej mieszkańców. Wyzwanie techniczne, organizacyjne i finansowe o skali prawdziwie historycznej. Żadne miasto wcześniej nie miało podobnych doświadczeń, a więc legnicka praktyka była działaniem pionierskim. Zagospodarowanie mienia kosztowało ponad 70 milionów złotych<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Wypowiedź prezydenta Legnicy Tadeusza Krzakowskiego, op. cit., ss. 6–7.

# ***Krótki dzień pracy*** **Krzysztofa Kieślowskiego** **(1981/1996)**

- 
- 136** **Tło historyczne: Dzień z życia aparacza**  
Patryk Pleskot
- 
- 141** **Analiza filmu: Z punktu widzenia sekretarza KW**  
Robert Birkholc
- 
- 147** **Scenariusz zajęć: Siła strajku w Polsce Gierkowskiej  
na przykładzie filmu Krzysztofa Kieślowskiego  
*Krótki dzień pracy***  
Rafał Kaźmierczak

## Dzień z życia aparaczyka

Patryk Pleskot

Film *Krótki dzień pracy* Krzysztofa Kieślowskiego skupia się na opisie protestów z Czerwca 1976 r., widzianych oczami I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Radomiu (choć miasto to nie jest bezpośrednio wskazane w filmie). Warto zwrócić uwagę, że główny bohater jest bezimienny. Może to sugerować, że służy on opisowi bardziej uniwersalnej postawy, charakterystycznej dla całego środowiska, jakie reprezentuje. Prawdziwy radomski I sekretarz KW PZPR nazywał się Janusz Prokopiak.

Kolejny z tzw. polskich miesięcy, Czerwiec 1976 r., miał klasyczną genezę dla protestów społecznych w PRL. Można by przewrotnie powiedzieć, że idealnie pasowały one do koncepcji Marksa: oto w 1956 r. w Poznaniu, 1970 r. na Wybrzeżu, w 1976 r. w Radomiu, Ursusie i Płocku, od lipca 1980 r. w wielu miejscach kraju robotnicy zaprotestowali w walce o swoje prawa z powodu niskich zarobków, braku ochrony socjalnej, drastycznych podwyżek cen i niesprawiedliwych rekompensat. Problem był tylko jeden: robotnicy buntowali się w rzekomo socjalistycznej ojczyźnie proletariatu realizującej jakoby wytyczne marksizmu-leninizmu.

Czerwiec 1976 r. to również kolejny przejaw niewydolności komunistycznego systemu. W historii „ludowej” Polski z reguły po jednym kryzysie następowało kilka lat względnego spokoju, po czym — w wyniku niepopularnych decyzji ekonomicznych władz — następował nowy kryzys. W ten sposób Władysław Gomułka doszedł do władzy, a potem ją stracił. Podobnie stać się miało z jego następcą, Edwardem Gierkiem, choć jeszcze nie w 1976 r., tylko cztery lata później.

Gierek, chcąc uniknąć losu towarzysza „Wiesława”, od początku swych rządów zabiegał o podniesienie poziomu życia materialnego Polaków. Poprawiło się zaopatrzenie sklepów, przyspieszyła produkcja telewizorów i samochodów, pojawiła się coca-cola i ogromne inwestycje. Było to jednak możliwe nie poprzez reformy niewydolnego systemu, tylko dzięki zagranicznym kredytom. Inwestycje zaś, które w naiwnych zamierzeniach miały w przyszłości te kredyty spłacić, okazały się w dużej mierze przestarzałymi projektami z dziedziny przemysłu ciężkiego, realizowanymi w momencie, kiedy Zachód poszedł już znacznie dalej w stronę nowoczesności.



W efekcie Gierek głęboko zadłużył Polskę, przejadając albo wrzucając pożyczone pieniądze w błoto.

Po kilku latach Gierkowskiej „prosperity na kredyt” te wszystkie negatywne zjawiska zaczęły dawać się Polakom we znaki. Ekipa rządowa zrozumiała, że bez zrzucenia na społeczeństwo części kosztów krótkowzrocznej polityki gospodarczej, kraj stoczy się w stronę zapaści. Strategia ta godziła w rozbudzone wcześniej aspiracje społeczne. Ostatecznie 24 czerwca 1976 r. premier Piotr Jaroszewicz zapowiedział w sejmowym przemówieniu, pokazywanym w telewizji, drastyczną podwyżkę cen żywności — większą niż w grudniu 1970 r. Zapowiedział wzrost cen mięsa średnio o 69 proc., nabiału o 50 proc., a cukru o 100 proc. To właśnie wystąpienie Jaroszewicza oglądali towarzysze z Komitetu Wojewódzkiego w jednej z pierwszych scen filmu. W zamian premier obiecał zupełnie nieprzemyślany system rekompensat, według którego najbiedniejsi mieli otrzymać najmniej, a najbogatsi — najwięcej. Historyk Jerzy Eisler stwierdza w związku z tym, że „władze wykazały się niebywałą arogancją lub po prostu polityczną głupotą”.

Nie może dziwić, że nazajutrz rozpoczęły się strajki. Wkrótce objęły one łącznie ok. 55 tysięcy ludzi i 100 zakładów w różnych miejscach kraju. W większości były to tylko niewielkie ośrodki oporu. Do najbardziej aktywnych należeli za to robotnicy z Ursusa pod Warszawą, kilku zakładów w Płocku i Zakładów Metalowych im. gen. Waltera w Radomiu. Choć tym razem władze nie rzuciły na ulice wojska i nie strzelały do protestujących, nie obyło się bez brutalnych starć.

Szczególne trudna była sytuacja w Radomiu, który przypominał oblężoną twierdzę. Po godzinie 8.00, po krótkim wiecu przed zakładami im. Waltera, uformował się pochód złożony z około tysiąca osób. Niektórzy poruszali się przepełnionymi wózkami akumulatorowymi, machając biało-czerwonymi flagami. Obrazek ten stał się jednym z symboli Czerwca.

Przed godziną 10.00 już sześciotysięczny tłum zgromadził się przed gmachem Komitetu Wojewódzkiego PZPR. W filmie dość wiernie odtworzono negocjacje Janusza Prokopiaka z tłumem. Tuż po południu doszło do plądrowania gmachu.

Praktycznie od samego rana władze szykowały się do siłowej interwencji. Zmobilizowano miejscową SB, MO i ZOMO. Gdy tłum zbierał się przed gmachem KW, z jednostki w Gołędzinowie wyruszyła do Radomia kolumna ciężarówek z dodatkowym oddziałem ZOMO. Ściągnięto 7 armatek wodnych, wojskowymi samolotami transportowymi nadciągała grupa słuchaczy Wyższej Szkoły Oficerskiej MO ze Szczytna. Milicyjne posiłki nadciągały z Łodzi, Kielc i Lublina. Około 14.30 zgromadzone w ten sposób siły ruszyły do akcji, atakując protestujących. W ruch poszły pałki, granaty łzawiące, armatki wodne. Tłum częściowo uległ rozproszeniu, ale część

osób zaczęła wznosić barykady, obrzucać milicjantów kamieniami, a budynek KW — koktajlami Mołotowa. Podpalono pojazdy stojące na dziedzińcu budynku, potem inne (m.in. wóz strażacki). Zaproszono ogień w gmachu Urzędu Wojewódzkiego i w lokalnym Biurze Paszportów Komendy Wojewódzkiej MO. Jednocześnie w innych częściach miasta pojawili się prowokatorzy, tłukąc wystawy sklepowe.

Po kilku godzinach służbom porządkowym udało się opanować sytuację. Przez wiele kolejnych godzin Radom przypominał oblężoną twierdzę. Nad domami krążyły helikoptery, opustoszałe ulice patrolowały transportery, jednostki milicyjne polowały na ludzi i dokonywały brutalnych aresztowań. W odróżnieniu chociażby od Grudnia 1970 r. w pacyfikowaniu Radomia nie użyto sił wojskowych, a wyłącznie milicyjne. Nikt też nie zginął bezpośrednio w wyniku starć (choć dwaj protestujący ponieśli tego dnia śmierć w wyniku nieszczęśliwego wypadku). I tak doszło jednak do brutalnej rozprawy z robotnikami. W Płocku i Ursusie nie prowadzono regularnych walk ulicznych (choć warszawscy robotnicy zablokowali tory kolejowe na linii Poznań—Warszawa), ale i tu ZOMO zaatakowało wieczorem, kiedy manifestacje miały się już ku końcowi.

Trzeba przyznać, że ogrom radomskiej akcji milicyjnej nie został w filmie pokazany. Chodziło zapewne nie tylko o ograniczenia cenzury (mimo, że film powstał w „solidarnościowym” roku 1981, a cenzura zelżała, urząd cenzorski działał jednak dalej), ale pewnie i o niewielki budżet. W dziele Kieślowskiego, na zasadzie krótkich scenek z okresu po strajku, ukazano za to formy represji wobec strajkujących. Masowo ich zatrzymywano (ponad 600 osób w Radomiu, 170 w Płocku, kilkadziesiąt w Ursusie), a potem przepuszczano przez tzw. „ścieżki zdrowia”: ustawieni w szpaler milicjanci bili gumowymi pałkami przebiegających aresztowanych. Byli oni następnie skazywani i zwalniano ich z pracy.

To właśnie w obronie poszkodowanych w czasie protestów czerwcowych robotników powstał niedługo potem Komitet Obrony Robotników (KOR). Jego aktywność została ukazana w filmie poprzez postać młodego mężczyzny oferującego pomoc żonie jednego z uwięzionych strajkujących.

W sumie jednak można stwierdzić, że represjonowani robotnicy osiągnęli swoje: Gierek szybko wycofał się z zapowiedzianej podwyżki. Z punktu widzenia władz, była to chyba najgorsza z możliwych decyzji, bo niekonsekwentna: z jednej strony reżim pokazał swą brutalność i poprzez represje wobec strajkujących pogłębił przepaść między władzą a obywatelami — tak dobrze widoczną w filmie. Z drugiej, do brutalności dodał słabość — wycofanie się z wcześniejszej decyzji pokazało ludziom, że władze, pod naciskiem, można zmusić do ustępstw. Ten fatalny dla Gierka model kija i marchewki, w połączeniu z coraz głębszym kryzysem ekonomicznym (już

w sierpniu 1976 r. wprowadzono kartki na cukier) zaprocentuje w pełni latem 1980 r. narodzinami „Solidarności”. Dla wielu badaczy Czerwiec 1976 r. to moment, w którym rodzi się tak naprawdę demokratyczna opozycja w PRL.

\* \* \*

Pomimo silnego zanurzenia w kontekst historyczny, dzieło Kieślowskiego można odebrać — jak wspomniano na wstępie — jako uniwersalną opowieść o karierowiczu: w PRL chodziłoby o aparatczyka, który robi wszystko, by zdobyć władzę i się przy niej utrzymać. Już pierwsze ujęcia „ustawiają” tę postać i zmuszają widza do jej krytycznej oceny. Okazuje się, że kariera głównego bohatera przyspieszyła w 1968 r., na kanwie protestów z Marca. Bohater energicznie je potępia i w ten sposób zyskuje poparcie „góry”. Nie interesuje go tak naprawdę, co się wydarzyło, kto miał rację. Nie widać w nim dylematów moralnych. Jedyne, co napędza jego działanie, to wykorzystywanie bieżącej sytuacji do budowania swojej kariery. Okazuje się przy tym giętkim mówcą, potrafiącym wykorzystać ideologiczną nowomowę do swych celów.

Dokładnie to samo będzie później. Kolejna scena przenosi nas do 1975 r. W wyniku reformy administracyjnej, przeprowadzonej wtedy przez Gierka, aparatczyk zostaje jednym z 49 wojewódzkich sekretarzy PZPR, prowincjonalnym baronem. Celem reformy administracyjnej (zakładającym m.in. wprowadzenie 49 województw na bazie dotychczasowych 17) było stworzenie grona działaczy regionalnych, którzy awans zawdzięczali jedynie I sekretarzowi KC — byli więc oddani i lojalni. Jednocześnie rozdrobnienie administracyjne na szczeblu wojewódzkim stało się na tyle duże, by żaden z nich nie uzyskał zbyt mocnej pozycji. Przecież sam Gierek był wcześniej baronem całego Śląska jako katowicki I sekretarz i stworzył sobie tak silne zaplecze, że usunął samego Władysława Gomułkę. Postać grana przez Wacława Ulewicza idealnie wpasowała się w tę politykę. Trzeba jednak pamiętać, że I sekretarz KW jest lojalny tylko do tego momentu, w którym uzna to za opłacalne. W filmie, na podstawie jego wewnętrznych monologów, doskonale dostrzegamy nieustanne gierki, jakie toczy ze swoimi podwładnymi i przełożonymi oraz „kolegami” z zaprzyjaźnionych służb — głównie z MO. Jest nieufny w stosunku do otoczenia: w innych dostrzega to, czym sam się kieruje: oportunizmem, własnym interesem, bezwzględnością, chęcią wykorzystania słabości innych osób. Nie zmienia to faktu, że na zewnątrz potrafi być sympatyczny, nawet ujmujący. Opiekuje się wręcz jednym z podwładnych pobitych przez tłum — czyni to jednak po to, by zyskiwać lojalność i tym samym ugruntować swą pozycję. Demagogicznymi chwytami stara się (tylko częściowo udanie) neutralizować wrogość tłumy.

Podobnie jak w 1968 r., w proteście robotników nie interesują go wysuwane postulaty, problemy „klasy robotniczej”, życie zwykłych ludzi. Ma w głowie tylko

własne bezpieczeństwo, polityczne gierki i pomysły, w jaki sposób wykorzystać kryzys przynajmniej do uratowania swojej kariery. Między nim, lokalnym przywódcą „robotniczej” partii, a strajkującymi robotnikami jest przepaść. I to ją chce chyba szczególnie wyraźnie pokazać reżyser.

Pamiętajmy o specyficznej perspektywie opowiadania o „krótkim dniu pracy”. Rok 1981, jako czas teraźniejszy filmowej narracji, pozwala nie tylko na użycie owych scenek z represjami wobec strajkujących, ale też skomentowanie rzeczywistości teraźniejszej dla samego reżysera. Rok 1981 to przecież również moment kręcenia filmu. W tym kontekście jego przesłanie zyskuje wymiar pewnego rodzaju memento: ostrzeżenia przed brutalnością władz, ustępujących przed ofensywą „Solidarności”. Ofensywa może zrodzić kontrofensywę — zdaje się mówić reżyser. Nie może więc dziwić, że film nie został przez cenzurę dopuszczony do emisji, stał się jednym z tzw. półkowników. Do szerokiej dystrybucji trafił dopiero w 20. rocznicę Czerwca.

## Z punktu widzenia sekretarza KW

Robert Birkholc

W filmach Krzysztofa Kieślowskiego z lat 70. i 80. można znaleźć wiele wątków bardzo interesujących z historycznego punktu widzenia. Strajki robotnicze, napięcia wewnątrz partii czy marazm stanu wojennego to tylko niektóre zjawiska przedstawiane w dokumentach oraz fabułach reżysera *Bez końca*. Kieślowski nigdy nie był jednak zainteresowany historią w czystej postaci. Nie katalogował wydarzeń, lecz opisywał stan świadomości Polaków, nie kreował wizji dziejów, ale dawał wyraz doświadczeniom grup społecznych oraz jednostek. Reżyser pozostał w dużym stopniu wierny tej zasadzie także w swoim najbardziej „faktograficznym” filmie fabularnym. *Krótki dzień pracy* z 1981 roku to rekonstrukcja kilku godzin strajku w Radomiu, który odbył się w czerwcu 1976 roku, ukazana z punktu widzenia I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego. Opowieść o dramatycznych wydarzeniach radomskich miała telewizyjną premierę dopiero w drugiej połowie lat 90.: najpierw rozpowszechniania zabroniła cenzura, a później, po 1990 roku, sam Kieślowski. Reżyser uważał, że przegranych komunistów nie należy „kopać po kostkach”<sup>1</sup>, poza tym widział w filmie wiele warsztatowych niedociągnięć. Zastrzeżenia w stosunku do *Krótkiego dnia pracy* wydają się jednak mocno przesadzone. Dzięki przyjęciu nieoczekiwanej perspektywy oraz uczciwości w podejściu do tematu, Kieślowskiemu udało się stworzyć jeden z ciekawszych filmów gatunku.

### Chleba i wolności

Opisując w swoich dziełach polską rzeczywistość, Kieślowski wielokrotnie ujawniał bolesny rozdźwięk między sztandarowymi hasłami partii a ponurą peerelowską codziennością. Choć państwo socjalistyczne kierowało się rzekomo interesem ludzi pracy, rzeczywisty wpływ klasy robotniczej na funkcjonowanie „demokracji” ludowej był znikomy. Kieślowski pokazywał życie upokorzonych i rozczarowanych: petentów, stojących w kolejce do okienka (*Urząd*), ideowca, który czuje się oszukany po 1956 roku (*Murarz*) czy realnych, a nie mitycznych, robotników (*Robotnicy 1971: Nic*

---

<sup>1</sup> K. Kieślowski, *O sobie*, oprac. D. Stok, Kraków 1999, s. 93.

o nas bez nas). Nie dziwi fakt, że reżyser zapragnął sportretować również wydarzenia Czerwca 1976. Strajki i protesty w Radomiu były erupcją społecznego niezadowolenia, wynikały z poczucia beznadziei oraz wściekłości, jaka ogarnęła „klasę pracującą” w latach 70.

*Krótki dzień pracy* został oparty na reportażu Hanny Krall *Widok z okna na I piętrze*. Narratorem krótkiego, niespełna dziesięciostronicowego tekstu, jest I sekretarz Komitetu Wojewódzkiego w Radomiu, opowiadający o tym, co robił 25 VI 1976 r.<sup>2</sup> Pierwowzorem głównego bohatera był Janusz Prokopiak, sekretarz KW, z którym autorka przeprowadziła wcześniej rozmowę. Kiesłowski i Krall napisali na podstawie reportażu rozbudowany scenariusz<sup>3</sup>, który Prokopiak uznał po latach za kłamliwy i „pełen nienawiści”<sup>4</sup>. Były sekretarz KW mógł mieć zastrzeżenia, co do kreacji głównego bohatera, jednak przedstawiony później przez polityka przebieg pierwszych godzin strajku nie odbiega na poziomie faktograficznym znacząco od wizji Krall i Kiesłowskiego.

Bezpośrednią przyczyną wybuchu strajków w Radomiu była zapowiedź drastycznej podwyżki cen, ogłoszona 24 VI 1976 r. w sejmie przez premiera Piotra Jaroszewicza. W jednej z pierwszych scen *Krótkiego dnia pracy* pracownicy Komitetu Wojewódzkiego oglądają telewizyjną transmisję osławionego wystąpienia. Członkowie partii milczą, ale zdają sobie sprawę z obłudy rządu — kiedy Jaroszewicz mówi o kraju, który „pięknieje”, na twarzy jednego z zebranych pojawia się niekontrolowany grymas. Następnego dnia, 25 VI rano, pracownicy Zakładów Metalowych odmawiają pracy i rozpoczynają akcję protestacyjną, do której dołączają wkrótce także inne zakłady. Po pewnym czasie strajkujący przychodzą pod budynek Komitetu Wojewódzkiego, aby wymóc na władzy cofnięcie podwyżki cen. Kiesłowski ukazuje groteskowy dysonans pomiędzy propagandowymi hasłami a atmosferą społeczną. Domagając się „chleba i wolności”, protestujący zrzucają z budynku czerwoną flagę i demolują baner z napisem „Program Partii Programem Narodu”, którego treść jest absurdalna w kontekście sytuacji w kraju. Przyznając rację robotnikom, reżyser nie tworzy jednak politycznego plakatu. Wyjątkowość *Krótkiego dnia pracy* polega na tym, że oglądamy strajk nie z punktu widzenia robotników, ale sekretarza KW, znajdującego się w gmachu obłożonego Komitetu.

<sup>2</sup> Zob. H. Krall, *Widok z okna na pierwszym piętrze* [w:] *też*, *Trudności ze wstawaniem*, Warszawa 1990, ss. 43–52.

<sup>3</sup> K. Kiesłowski, H. Krall, *Widok z okna na pierwszym piętrze: scenariusz filmu TV*, „Dialog” 1981, nr 7, ss. 5–21.

<sup>4</sup> J. Prokopiak, *Radomski Czerwiec '76: wspomnienia partyjnego sekretarza*, Warszawa 2001, s. 191. Były sekretarz KW kieruje te zarzuty głównie do Hanny Krall, uważając, że to pisarka jest odpowiedzialna za przeinaczanie faktów. O Kiesłowskim, który w autobiografii przyznał się do błędów popełnionych w filmie, Prokopiak wyraża się z uznaniem.

### Samotność człowieka władzy

Pisząc o filmach dokumentalnych Kieślowskiego, Mikołaj Jazdon zauważył, że reżyser z czasem zaczął coraz częściej opowiadać o ludziach w pewien sposób uwikłanych w relację z władzą<sup>5</sup>. Twórca *Przypadku* wspomina w autobiografii, że miał nawet w planach sfilmowanie rozmów z Władysławem Gomułką, Józefem Cyrankiewiczem i Mieczysławem Moczarem, ponieważ chciał uwiecznić stan świadomości największych dygnitarzy w państwie<sup>6</sup>. Sekretarz KW w *Krótkim dniu pracy* — inaczej niż bohaterowie *Życiorysu* czy *Nie wiem* — został przedstawiony nie tyle jako ideowiec, co konformista. Z krótkiej retrospekcji można wywnioskować, że mężczyzna otworzył sobie drogę do kariery w marcu 1968 roku, kiedy to, używając pretensjonalnej nowomowy, zapoznał „towarzyszy” z treścią antysemitkiej broszury *Oko w oko z polityką* i jednoznacznie potępił studenckie rozruchy. Kieślowski nie utożsamia się z bohaterem, ale jednocześnie próbuje przedstawić dramatyzm sytuacji, w jakiej mężczyzna znalazł się w Czerwcu 1976.

Sekretarz zostaje w dniu strajku praktycznie sam, ponieważ duża część pracowników Komitetu albo w ogóle nie przychodzi do pracy, albo szybko opuszcza budynek. Mężczyzna nie ma kompetencji, by samodzielnie podejmować kluczowe decyzje — może jedynie czekać na informacje z Warszawy i obserwować rozwój sytuacji. Tytuł tekstu Krall — *Widok z okna na pierwszym piętrze* — jest symboliczny, ponieważ określa relację pomiędzy znajdującym się „na górze” sekretarzem, a kłębiącymi się wokół budynku robotnikami. Nie chodzi jednak wyłącznie o metaforę hierarchii społecznej oraz oddzielenie przedstawiciela socjalistycznej władzy od ludzi pracy. Usytuowane na przecięciu dwóch różnych przestrzeni, pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, okno to także symbol wahań bohatera, który nie jest pewien, po czyjej stronie powinien stanąć. Czy sekretarz powinien pozostać lojalny wobec nieuczciwej władzy, czy też zjednoczyć się z lokalną społecznością? Mężczyzna nie może ufać cynicznym przełożonym, ale jednocześnie ma świadomość, że, jako reprezentant władzy, jest zniechęcony przez robotników.

Kieślowski zmienił co prawda tytuł tekstu Krall, ale na różne sposoby wykorzystuje motyw okna. W jednej z najważniejszych scen filmu, kiedy sekretarz stoi przy parapecie, słyszymy jego monolog wewnętrzny: „A może... O cholera, to ryzykowne! A może zejść na dół i powiedzieć: »Tak jest, macie rację« i razem z klasą robotniczą zażądać zmian w kierownictwie?”. Co znamienne, bohater chwilę potem otwiera okno, co można uznać za symboliczny wyraz chęci zmniejszenia dystansu

<sup>5</sup> M. Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002, ss. 99–100.

<sup>6</sup> K. Kieślowski, op. cit., s. 164.

między sekretarzem a robotnikami. Ostatecznie mężczyzna nie będzie jednak miał odwagi, by dołączyć do protestu. Kiedy bohater widzi swoje odbicie w szybie, ściąga krawat, który mógłby stać się niebezpiecznym narzędziem w rękach rozwścieczonych robotników. W późniejszych scenach atmosfera znacznie gęstnieje, strajkujący wejść do gmachu komitetu i jeden z mężczyzn zagrozi sekretarzowi wyrzuceniem przez okno, które odtąd będzie już wiązało się nie tyle z wahaniem, ile ze strachem głównego bohatera.

Trudno powiedzieć, czy decyzja sekretarza o jak najdłuższym pozostaniu w gmachu Komitetu jest w jakimś stopniu spowodowana poczuciem odpowiedzialności za dramatyczną sytuację. Wydaje się, że główną przyczyną jest raczej czysta kalkulacja: mężczyzna boi się, że ucieczka mogłaby stać się pretekstem do zwolnienia go ze stanowiska. Niezależnie od charakteru motywacji bohatera, jego sytuacja jest beznadziejna. Kieślowski przedstawia ją z empatią i nie znęca się nad sekretarzem. Reżyser stosuje całe spectrum środków narracyjnych, by przybliżyć widzom subiektywną perspektywę człowieka, który został zdany wyłącznie na siebie. W jednym z ujęć bohater siedzi przy biurku, trzymając „tubę propagandową” — megafon, a w tle widzimy godło PRL: orła bez korony. Poprzez kompozycję kadru, Kieślowski utożsamia sekretarza z emblematami panującej władzy. Bohater czuje się jednak wyalienowany w tej przestrzeni: symbole komunistyczne są martwe, a biurowe akcesoria jedynie przytłaczają sekretarza. Na pierwszym planie kadru znajdują się dwa aparaty telefoniczne, wyolbrzymione dzięki zastosowaniu odpowiednich obiektywów kamery. Groteskowo powiększone telefony to symbol nie tyle komunikacji, ile jej braku — decydenci z Warszawy nie przekazują sekretarzowi żadnych informacji, które mogłyby zażegnać kryzys. Sposób przedstawienia klaustrofobicznej i alienującej przestrzeni socjalistycznego molocha może przywołać na myśl *Tańczącego jastrzębia* Grzegorza Królikiewicza.

Przeciwstawiając sekretarza rozwścieczonej masie ludzi, Kieślowski kieruje współczucie widza ku osaczonej jednostce. Półsubiektywna kamera pokazuje osamotnionego mężczyznę w dusznym gabinecie i towarzyszy bohaterowi, kiedy ten przeciska się przez wygrażający pięściami tłum. Kadry są ciasne i klaustrofobiczne, a grozę potęguje dodatkowo ekspresywna muzyka Jana Kantego Pawluśkiewicza. Dzięki subiektywizacji przekazu widzowie, pałający niechęcią do głównego bohatera, zaczynają mimowolnie identyfikować się z nim na poziomie czysto emocjonalnym. Jak pisała Maria Kornatowska w recenzji filmu: „Domeną tłumy jest chaos i destrukcja. Sympatie reżysera kierują się zawsze w stronę jednostek, nawet jeśli są nimi sekretarze partii, czynownicy piątej kategorii”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> M. Kornatowska, *Krótki dzień pracy: wypadanie z ról*, „Film” 1996, nr 5, s. 117.



### Podwójna perspektywa

Kieślowski nie idealizuje bohatera i nie utożsamia się całkowicie z jego punktem widzenia. Na perspektywę sekretarza zostaje nałożona inna, zewnętrzna świadomość. Postaci robotników kilkakrotnie zastygają w stopklatkach i pojawiają się futurospekcje, przedstawiające okrutne represje po strajku. Kieślowski pokazuje między innymi, jak wyglądały osławione „ścieżki zdrowia”: ustawieni w długi szpaler milicjanci pałują przebiegających w środku więźniów. Na końcu filmu pojawiają się ponadto archiwalne zdjęcia z wymuszonych przez partię wieców, na których obywatele musieli publicznie skrytykować strajkujących. Przegrana robotników nie będzie jednak całkowita: Kieślowski umieszcza w filmie futurospekcję, z której dowiadujemy się o podpisaniu porozumień sierpniowych. Nie bez znaczenia jest także kłamra narracyjna — film rozpoczyna się w 1980 roku, kiedy sekretarz musi na wniosek „Solidarności” tłumaczyć się w telewizji ze swojego zachowania podczas feralnych wydarzeń. Historia przyzna w końcu rację strajkującym robotnikom.

Realizując *Krótki dzień pracy*, Kieślowski był w bardzo trudnym położeniu. Sympatyzował ze strajkującymi robotnikami, ale jednocześnie pragnął pokazać sytuację człowieka znajdującego się „po drugiej stronie”. Ten zaskakujący punkt widzenia występuje także w reportażu Krall, jednak reżyser wzmocnił identyfikację z sekretarzem KW, stosując dodatkowe zabiegi audiowizualne. Twórca *Krótkiego dnia pracy* doszedł najwyraźniej do wniosku, że nie tylko rzeczywistość „szarych obywateli” Polski Ludowej, lecz także ludzi władzy to „świat nieprzedstawiony”, który domaga się rzetelnego opisu. Kieślowski może nie lubić ani nie popierać bohatera, ale opowiada o jego głęboko ludzkich odczuciach: osamotnieniu, poczuciu alienacji oraz gorzkiej świadomości zakłamania władzy.

Co ciekawe, sam reżyser nie był zadowolony z rezultatu i uważał, że sekretarz został przedstawiony w zbyt czarnym świetle<sup>8</sup>. Ta ocena wydaje się jednak nie do końca uzasadniona: *Krótki dzień pracy* to film uczciwy, nawet jeśli twórcy pozwalają sobie na pewne psychologiczno-społeczne uogólnienia. Spojrzenie Kieślowskiego na sekretarza KW jest podwójne, zarazem krytyczne, jak i empatyczne. Wydaje się, że jest to ważna wskazówka dla twórców kina historycznego: wartościowe dzieła powinny opierać się nie na resentymencie, ale na solidnym, wieloperspektywnym opisie sytuacji i wydarzeń, także tych najbardziej dramatycznych.

---

<sup>8</sup> K. Kieślowski, op. cit., s. 90.

## Bibliografia

- M. Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002.
- K. Kieślowski, *O sobie*, oprac. D. Stok, Kraków 1999.
- H. Krall, *Widok z okna na pierwszym piętrze [w:] tejże, Trudności ze wstawianiem*, Warszawa 1990, ss. 43–52.

## **Siła strajku w Polsce Gierkowskiej na przykładzie filmu Krzysztofa Kieślowskiego pt. *Krótki dzień pracy***

Rafał Kaźmierczak

**Adresat zajęć:** uczniowie szkoły ponadgimnazjalnej, klasa I.

**Rodzaj zajęć:** lekcja historii.

**Cele ogólne:** Ukazanie uczniom systemu polityczno-gospodarczego, narzuconego Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej przez Związek Sowiecki w latach 1944–1945 i przedstawienie założeń gospodarki centralnie zarządzanej oraz ich wpływu na poziom życia i nastroje społeczne.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- zna daty: 1944, 1945, 1956, 1968, 1970, 1976, 1980;
- zna postacie: Józef Stalin, Nikita Chruszczow, Leonid Breżniew, Richard Nixon, Gerald Ford, Władysław Gomułka, Edward Gierek, Piotr Jaroszewicz;
- zna pojęcia: świat dwubiegunowy, gospodarka rynkowa, gospodarka centralnie zarządzana, „socjalizm konsumpcyjny”, komitet centralny, sekretarz, PZPR, PGR, „masówki”, nowomowa, „nomenklatura”, propaganda, aktyw partyjny, strajk, „ścieżki zdrowia”, porozumienia sierpniowe;
- potrafi określić czas i miejsce akcji omawianych wydarzeń;
- rozumie przyczyny kryzysu gospodarczego, który spowodował odejście ekipy rządowej Władysława Gomułki w grudniu 1970 roku;
- wie, w jakim celu i dlaczego kolejny I sekretarz KC Edward Gierek zaciągnął pożyczki z Zachodu (głównie z USA) oraz potrafi omówić przyczyny takiej decyzji;
- rozumie, dlaczego początkowe sukcesy ekonomiczne, oparte na pożyczkach z Zachodu, przeistoczyły się w poważny kryzys gospodarczy, polityczny i społeczny w PRL-u;

- zna mechanizm, zgodnie z którym lokalny protest przeistacza się w ogólnonarodowy bunt przeciwko niewydolnemu systemowi gospodarczemu i nieudolnym władzom;
- potrafi wskazać, na konkretnych przykładach, państwa, które obecnie mają podobne problemy;
- dostrzega różnice między gospodarką centralnie zarządzaną a wolnorynkową;
- widzi silne powiązania gospodarki z systemami politycznymi;
- dostrzega utopijność socjalistycznych założeń gospodarczych i ich zgubny wpływ na narody i państwa;
- wie, z jakich powodów doszło do znacznej dysproporcji w poziomie życia między Wschodem a Zachodem Europy pod koniec XX wieku.

**Metody pracy:** pogadanka, elementy wykładu, praca z podręcznikiem, filmem i mapą.

**Formy pracy:** zbiorowa, jednolita lub praca w grupach.

**Środki i materiały dydaktyczne:** tablica multimedialna, wyżej podany film, reprinty plakatów z lat 70. XX wieku, podręcznik, mapa Polski i Europy po II wojnie światowej.

**Czas:** 2 godziny lekcyjne, w ramach których wykorzystane będą kluczowe fragmenty filmu.

**Bibliografia:** W. Bernacki, H. Głębocki, M. Korcuć, F. Musiał, J. Szarek, Z. Zblewski, *Komunizm w Polsce. Zdrada, Zbrodnia, Zakłamanie, Zniewolenie*, Kraków 2005, ss. 306–308 ▪ A. Dziurok, M. Gałęzowski, Ł. Kamiński, F. Musiał, *Od Niepodległości do Niepodległości. Historia Polski 1918–1989*, Warszawa 2010, ss. 378–384 ▪ W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1945–1980*, Warszawa 2003, ss. 698–710 ▪ R. Service, *Towarzysze. Komunizm od początków do upadku. Historia zbrodniczej ideologii*, Kraków 2008, ss. 468, 473–474, 522 ▪ A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, ss. 407–416.

## PRZEBIEG ZAJĘĆ

### Lekcja nr 1

Wskazane jest, aby uczniowie obejrżeli wcześniej omawiany film i zapoznali się z sylwetką reżysera. Nauczyciel może zlecić to w formie pracy domowej, zadając pytania kierunkujące, np.: Kto jest reżyserem filmu? Jakie znasz inne filmy tego twórcy? Jakie filmy Kieślowskiego przyniosły mu największe międzynarodowe sukcesy? Z jakich powodów został nakręcony ten film? W jakim okresie historycznym powstał? Jakie czynniki doprowadziły do strajku? Jaka jest postawa głównego bohatera filmu wobec rozgrywających się wydarzeń? Z kim identyfikuje się widz?

1. W ramach rekapitulacji wtórnej nauczyciel odwołuje się do wcześniej nabytej wiedzy uczniów, która dotyczy kryzysów gospodarczych, społecznych i politycznych z lat 1956, 1968 i 1970. Uczniowie powinni postarać się wychwycić wspólne elementy tych kryzysowych wydarzeń (ograniczone swobody obywatelskie, zupełne uzależnienie Polski od ZSRS, permanentne niedobory towarów spowodowane niewydolnym systemem gospodarki nakazowo-rozdzielczej, niskie płace, problemy mieszkaniowe, brak perspektyw dla ludzi młodych itp.). Czas trwania to około 10 min.

2. W kolejnej części zajęć nauczyciel przedstawia zwięźle informacje o twórcy filmu *Krótki dzień pracy*, o trudnej do przecenienia roli, jaką odegrali w życiu społecznym i kulturalnym narodu Krzysztof Kieślowski i inni reżyserzy, tworzący filmy zaliczane do nurtu kina moralnego niepokoju. Czas trwania około 5–7 min.

3. Nauczyciel przybliży okoliczności objęcia funkcji I sekretarza przez Edwarda Gierka. Na podstawie podręcznika uczniowie zbierają ogólne informacje o tej postaci — krótki rys biograficzny. Następnie, w nawiązaniu do wcześniejszych lekcji, odpowiadają na pytania dotyczące odsunięcia od władzy Władysława Gomułki: Z jakich powodów Władysław Gomułka został odsunięty od władzy? Z jakimi wydarzeniami było to związane? Czas trwania około 5–7 min.

4. Nauczyciel kieruje do uczniów pytania związane z planem zaciągnięcia wysokich pożyczek od państw zachodnich przez nową ekipę rządową: W jakim celu to uczyniono? Na co przeznaczono wielomilionowe środki finansowe? Czy przyniosły one oczekiwane rezultaty i na jak długo? Jeśli nie, to co było tego przyczyną?

Możliwe odpowiedzi uczniów: wielomilionowe pożyczki zaciągnięte od krajów zachodnich zostały wpompowane w maszynę gospodarki centralnie zarządzanej, w głównej mierze w przemysł ciężki, w tym militarny, na potrzeby ZSRS — z pominięciem pozostałych sektorów, co doprowadziło w kilka lat później do stagnacji gospodarczej i kryzysu. Tak się dzieje, gdy gospodarka państwa pomija potrzeby rynku, a bazuje na planach i dekretach. Czas trwania około 15 min.

## **PRACA DOMOWA**

Po obejrzeniu i przeanalizowaniu fragmentu filmu K. Kieślowskiego *Krótki dzień pracy* (od 6' do 10'24"), odpowiedz w kilku zdaniach na pytania:

1. Z jakich powodów doszło do protestu robotników?
2. Dlaczego tej grupy społecznej obawiała się władza?
3. Co można powiedzieć o poziomie życia naszych rodaków w omawianym czasie?

## Lekcja nr 2

1. Przypomnienie przez uczniów, z pomocą nauczyciela, głównych wątków z lekcji poprzedniej.
2. Uczniowie, wspierani przez nauczyciela, poszukują przyczyn konfliktu pomiędzy robotniczą grupą społeczną a władzą ludową na podstawie wykonanej przez uczniów pracy domowej (można podzielić uczniów na trzy grupy, w ramach których będą mogli porównać swoje odpowiedzi na postawione pytania), czas trwania około 7 min.
3. Odwołując się do materiału filmowego, nauczyciel prosi uczniów o analizę nastrojów panujących w radomskim Komitecie wojewódzkim. Uczestnicy zajęć starają się wyjaśnić przyczyny zaniepokojenia władz. Dobrze jest zwrócić uwagę uczniów na: liczebność załóg w ówczesnych zakładach przemysłowych w Polsce na przykładzie Radomia, specyfikę ich produkcji, znaczenie pewnych sektorów gospodarki w ramach ówczesnego systemu gospodarczo-politycznego Polski. Pomocna może być — obok mapy historycznej — mapa geograficzna przedstawiająca strukturę przestrzenną przemysłu w Polsce w latach 70. i 80. XX wieku. Czas trwania około 7 min.
4. Uczniowie oglądają fragment filmu ukazujący początek strajku (od 14'30" do 24'30") i starają się go zinterpretować. Nauczyciel kieruje uwagę uczniów na rosnącą dynamikę akcji („z ciszy do eksplozji”), zakłopotanie lokalnej władzy, które przeradza się w coraz większy strach, zbiurokratyzowane próby przeciwdziałania strajkowi, które są przykładem niewydolnego funkcjonowania aparatu władzy całego państwa. Czas trwania około 12 min.
5. Uczniowie oglądają kolejny fragment filmu (od 25'40" do 36'30") i starają się dokonać analizy zachowania tłumu, który trudno jest określić. Dobrze jest omówić z uczniami charakter głównego bohatera, jego przemyślenia i rozterki wewnętrzne (stara się zrozumieć strajkujących, w przeciwieństwie do większości biurokratów decyduje się nawiązać konstruktywny dialog z manifestantami, ale nie może być po obu stronach jednocześnie). Czas trwania około 12 min.
6. Nauczyciel zwraca uczniom uwagę na symbole znajdujące się w radomskim biurówcu, hasło widniejące na transparencie ulicznym i specyficzny styl zwracania się do siebie działaczy komunistycznych, będący tzw. nowomową charakterystyczną dla tej ideologii i środowiska (nomenklatury partyjnej), które ją tworzyło. Czas trwania około 5 min.

## **PRACA DOMOWA**

Nauczyciel dzieli klasę na trzy grupy, każdej z nich przydziela inny zestaw zadań do wykonania:

1. Na podstawie fragmentu filmu (od 40' do 51') opisz determinację zbuntowanych ludzi. Jakie kierują argumenty w stronę władzy? Co można powiedzieć o ich zachowaniu i formie wypowiedzi? Co byś zrobił/zrobiła na miejscu głównego bohatera?
2. Na podstawie fragmentu filmu (od 51' do 63') spróbuj rozstrzygnąć, kim jest osoba, która odwiedziła naszego bohatera. Co spotkało demonstrantów po stłumieniu strajku siłą przez władzę ludową? O jakich porozumieniach sierpniowych jest mowa w tym fragmencie?
3. Na podstawie fragmentu filmu (od 63' do 73') postaraj się wyjaśnić, dlaczego i w jaki sposób główny bohater opuścił gmach komitetu wojewódzkiego? Kim byli ludzie tzw. „aktywu” i co się z nimi stało? W jaki sposób władza ludowa ustosunkowała się do wydarzeń czerwcowych już po stłumieniu strajków?

Zadanie dodatkowe do każdego z trzech zestawów: W jakim czasie K. Kieślowski stworzył ten film? Jaki był wtedy jego wydźwięk? Co można powiedzieć o tym filmie teraz, z odległej perspektywy czasowej?





# ***Solidarność, Solidarność...*** **(2005)**

---

**154 Tło historyczne: Fenomen „Solidarności”**

Patryk Pleskot

---

**159 Analiza filmu: Krajobraz po roku 1980**

Paweł Biliński

---

**166 Scenariusz zajęć: Siła symboli**  
**— historyczne i społeczne konteksty symboli Sierpnia '80**

Arkadiusz Walczak

## Fenomen „Solidarności”

Patryk Pleskot

Trudno w jednej analizie zająć się tak znaczną mnogością wątków, jakie zostały poruszone w dziesięciu etiudach składających się na rocznicowy film *Solidarność, Solidarność...* W związku z tym skupimy się na próbie odpowiedzi, czym tak naprawdę był ruch „Solidarności”, który narodził się gdzieś w połowie sierpnia 1980 r. Bo to pytanie zadali sobie chyba wszyscy reżyserzy zaangażowani w projekt.

Można wyróżnić co najmniej kilka cech, które zmuszają do spojrzenia na „Solidarność” inaczej niż na inne formy niezależnych inicjatyw społeczno-politycznych, podejmowanych w okresie PRL. Po pierwsze — powszechność. Kryzysy polityczne w „ludowej” Polsce do 1980 r. miały — przy wszystkich zastrzeżeniach — ograniczony geograficznie charakter. Rewolta poznańska z 1956 r., jak sama nazwa wskazuje, ograniczyła się w zasadzie do Poznania. Marzec 1968 r., choć nie był wyłącznie buntem studentów, trudno nazwać powszechnym protestem. Ogniska zapalne tliły się w różnych miejscach Polski, ale były raczej zjawiskami izolowanymi. Podobnie Grudzień 1970 r.: zapłonęło wtedy Wybrzeże, poza tym istniały pewne punkty zapalne w głębi kraju, ale tylko punkty. Czerwiec 1976 r. kojarzy się z Płockiem, Ursusem i Radomiem. I choć w całym kraju doliczono się około 100 „przerw w pracy” (czyli strajków), nadal nie sposób mówić o powszechnym ruchu.

Kiedy w lipcu 1980 r., po podwyżce cen, przez Polskę zaczęła przelewać się kolejna fala strajków, nic nie zapowiadało, że zburzą one dotychczasowy schemat. Władze starały się dosyć skutecznie izolować strajkujące zakłady. Ich liczba jednak rosła. W połowie sierpnia doliczono się łącznie około 200 zakładów pracy i 80 000 pracowników, którzy „przerwali pracę”. 14 sierpnia rozpoczął się strajk w potężnej Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Dwa dni później stoczniowy Komitet Strajkowy osiągnął porozumienie z dyrekcją. Wydawało się, że — tak jak gdzie indziej — kryzys zostanie wyizolowany i zażegnany. Wtedy jednak część strajkujących (były to głównie kobiety: m.in. Alina Pieńkowska i Anna Walentynowicz) opowiedziała się za kontynuowaniem strajku w imię solidarności z mniejszymi zakładami, które nie miały tak mocnej pozycji, by skutecznie negocjować z władzami. Na tej podstawie 16 sierpnia

powstał Międzyzakładowy Komitet Strajkowy na czele z bezrobotnym wówczas Lechem Wałęsą. Niedługo potem podobne decyzje podjęli strajkujący stoczniowcy ze Szczecina. Tak oto rodziła się „Solidarność”. Przekroczono swego rodzaju punkt krytyczny strajków, które wzbily się na pułap zjawiska ogólnopolskiego, z czasem też koordynowanego. To była przełomowa nowość.

Po drugie — rozmiary. Rozmiary były ściśle związane z powszechnością. Po podpisaniu tzw. porozumień sierpniowych (w istocie serię czterech porozumień zrealizowano między 30 sierpnia a 11 września 1980 r.) narodził się ruch, przez który do grudnia 1981 r. przewinęło się aż 9,5 mln. obywateli Polski. To niemal ponad jedna czwarta jej populacji, włącznie z dziećmi i starcami! Tak liczna mobilizacja nie zdarzyła się nigdy wcześniej i nigdy później w całej historii Polski. Oczywiście poziom zaangażowania poszczególnych osób był bardzo zróżnicowany, niemniej warto zwrócić uwagę na fakt, że „Solidarność” wtargnęła również do bastionów komunistycznej władzy. Spowodowała głęboki kryzys w PZPR, z którego partia nie wydobyla się praktycznie aż do swojego rozwiązania w styczniu 1990 r. Dość powiedzieć, że około 1/3 członków PZPR przystąpiła do „Solidarności”. Co więcej, pomysł tworzenia niezależnych związków zawodowych narodził się nawet w szeregach Milicji Obywatelskiej, a więc wewnątrz aparatu represji komunistycznej dyktatury.

Po trzecie — „Solidarność” to nie tylko związek zawodowy, ale i ruch polityczny. Postulat tworzenia niezależnych związków zawodowych w państwie demokratycznym nie wydaje się niczym dziwnym. Trzeba jednak pamiętać, że w systemie monopolu partyjno-państwowego, jakim była PRL, było to hasło odbierane wybitnie politycznie — zarówno przez komunistyczne władze, jak i przez negocjujących z nimi robotników. Co ciekawe, z listy słynnych „21 postulatów”, sformułowanych 17 sierpnia w Gdańsku (i dzisiaj zaliczających się do dziedzictwa kulturowego UNESCO) to właśnie te polityczne hasła zostały przynajmniej częściowo zrealizowane: przede wszystkim prawo do strajków, prawo do tworzenia niezależnych związków zawodowych, ograniczenie cenzury. Postulaty ściśle związkowe i socjalne, zgłaszane przez „Solidarność”, nie zostały praktycznie spełnione do dziś i budzą pewne zakłopotanie. Jak bowiem ocenić realność chociażby pomysłów obniżenia emerytury do 55 lat dla mężczyzn i 50 dla kobiet czy trzyletnich, płatnych urlopów macierzyńskich?

Po czwarte — „Solidarność” to nie tylko związek zawodowy i ruch polityczny, ale też — może głównie — fenomen społeczny. Już sama liczba 9,5 mln. członków dobitnie o tym świadczy. Pod szyldem „Solidarności” mogli znaleźć się zarówno prości robotnicy, jak i wybitni intelektualiści. Ruch ten przyciągał i Kościół, i laicką lewicę. Można tu było dostrzec konserwatystów i wręcz radykalnych, choć niekomunistycznych działaczy lewicy. Pluralizm ideowy i swego rodzaju „ekumenizm” „Solidarności”

był czymś niezwykłym — tym bardziej, że zaistniał w kraju „demokracji ludowej”. Dostrzegano to na Zachodzie. Z jednej strony, „Solidarność” przyciągała aktywistów i polityków zachodniej lewicy, a także działaczy związkowych, często sympatyzujących z socjalizmem, a nawet marksizmem: oto polscy robotnicy walczyli przecież o swoje prawa i wysuwali socjalne żądania. Z drugiej strony, „Solidarność” była atrakcyjna dla środowisk prawicowych i antykomunistycznych: ci sami robotnicy rzucili przecież rękawicę reżimowi komunistycznemu, a przy tym deklarowali swoje przywiązanie do Kościoła, papieża i tradycji. Taka mieszanina elementów prawicowych i lewicowych była czymś unikalnym na skalę światową. Unikalnym i niepowtarzalnym.

W niektórych etiudach filmu *Solidarność, Solidarność...* pojawia się refleksja na temat dziedzictwa „Solidarności”. Co stało się z ówczesnym poczuciem jedności, wspólnej walki, braterstwa i poczucia misji? Jak ocenić fakt, że obecnie największe ugrupowania polityczne, toczące ze sobą twardą, bezlitosną walkę o władzę, wywodzą się z tej samej, solidarnościowej tradycji? Moim zdaniem to zupełnie naturalny proces. Póki istniał jeden sztyl i jeden przeciwnik — komunistyczna władza — udawało się wspólnie działać pod znakiem „Solidarności”. Gdy przyszła demokracja, wolność słowa i zgromadzeń, wszystkie odcienie ideowe i nurty, składające się na ten fenomen społeczny, usamodzielniały się i poszły swoimi drogami. To wręcz pożądany proces pluralizacji życia politycznego (jakość tego życia to zupełnie inny problem).

Co więcej, należy też unikać mitu jedności ruchu solidarnościowego w latach 1980–1981. To również okres zacieklej dyskusji, trudnych kompromisów, burzliwych dyskusji dotyczących strategii działań, rywalizacji o wpływy i władzę. Nic w tym zresztą zdrożnego. Centralizacja ruchu i skupienie zasadniczych zrębów władzy w rękach Lecha Wałęsy sprawiała zresztą, że różnice zdań nie doprowadzały do rozpadu związku.

Podpisanie porozumień sierpniowych rozpoczęło 16-miesięczny okres tzw. karnawału „Solidarności”, brutalnie przerwany wprowadzeniem stanu wojennego. Dzisiaj historycy wolą jednak nie używać zbyt swobodnie tego terminu. To prawda: narodziny „Solidarności” przyniosły bezprecedensowy powiew wolności i swobody w dusznym klimacie komunistycznej Polski. Zelżała cenzura, ludzie czerpali radość z możliwości niezależnej mobilizacji. Ale przecież był to zarazem okres nieustannych niepokoju: ustawicznego, głębokiego kryzysu gospodarczego, marszów głodowych matek z małymi dziećmi, ciągłych pogroźek ze strony władz, a przede wszystkim — ze strony Moskwy. „Wejda, czy nie wejda” — to pytanie, odnoszące się do możliwej interwencji wojsk Układu Warszawskiego, zadawano sobie w każdym chyba domu. Trudno je uznać za radosne i „karnawałowe”.

W tym siłą rzeczy pobieżnym przeglądzie cech charakterystycznych dla fenomenu „Solidarności” warto wspomnieć o jeszcze jednym wątku: strategii działań — zarówno od strony władz, jak i od strony opozycji. Podpisanie porozumień sierpniowych było nie tylko przełomowym wydarzeniem w historii polskich protestów przeciw komunistycznej władzy, ale też w strategii działania tej ostatniej. Do tej pory każdy protest społeczny, choćby robotniczy, był mniej lub bardziej brutalnie tłumiony siłą. Do Poznania i na Wybrzeże wysłano czołgi, a w 1968 i 1976 r. puszczono w ruch milicyjne pałki czy armatki wodne. W sierpniu 1980 r. też rozważano taką możliwość (zachowały się szczegółowe plany natychmiastowego, siłowego rozprawienia się ze strajkującymi robotnikami). Jednak tym razem — po raz pierwszy w historii „ludowej” Polski — wybrano drogę negocjacji i porozumienia.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić jedno: z punktu widzenia władz był to tylko manewr taktyczny. Chodziło o zyskanie na czasie i przygotowanie przemyślanej strategii rozprawienia się z dużą częścią społeczeństwa, która utożsamiała się z niezależnym ruchem związkowym. Gwałtowny rozwój „Solidarności” opóźniał realizację tych planów, ale bynajmniej ich nie przekreślał. Już od jesieni 1980 r. zaczęto przygotowania do jakiegoś rodzaju stanu wyjątkowego. Naciski „bratnich krajów”, w tym sowieckiej Rosji, domagające się rozprawienia z „kontrrewolucją”, to stały punkt szesnastu miesięcy legalnego funkcjonowania „Solidarności”. Ostateczne uderzenie 13 grudnia 1981 r. było tylko uwięzieniem wielomiesięcznych przygotowań.

O ile ustępstwa władzy miały krótkotrwały charakter, o tyle taktyka działań „Solidarności” może być postrzegana jako niezwykle ważny przejaw historycznej ewolucji postaw narodu polskiego. Liderzy związku mieli na czym się uczyć. Wiedzieli, że za każdym razem, kiedy robotnicy (i nie tylko) w porywie chwili wyruszali na ulice, kończyło się to zawsze brutalnymi interwencjami wojska i milicji. Wiedzieli również, że zbyt radykalizm będzie miał fatalne w skutkach konsekwencje: tak stało się jesienią 1956 r. na Węgrzech i latem 1968 r. w Czechosłowacji, gdzie wolnościowe ruchy zostały stłumione sowieckimi czołgami. Te doświadczenia wpłynęły na wypracowanie specyficznej strategii. Po pierwsze, gdańscy stoczniowcy (a w ślad za nimi inni) zamknęli się wewnątrz zakładu i nie zamierzali wychodzić na zewnątrz. Pod drugie, starali się formułować swe żądania w ten sposób, by nie dać władzy pretekstu do twierdzenia, że oto „Solidarność” podważa ustrój komunistyczny w Polsce. Jadwiga Staniszkis niezwykle trafnie nazwała tę strategię „samoograniczającą się rewolucją”.

W ten sposób, umiejętnie balansując między wolnościowym, „romantycznym” zrywem a dobrze rozumianą „pozytywistyczną” ostrożnością, „Solidarność” zerwała w pewnej mierze z długą tradycją powstań narodowych, mierzenia sił na zamiary i szlachetnych klęsk, których najbardziej współczesnym i tragicznym finałem stało się

powstanie warszawskie. „Solidarność” starała się działać zaskakująco pragmatycznie i osiągała na tym polu realne sukcesy.

Na koniec warto zdać sobie sprawę, że z perspektywy światowej „Solidarność” — obok Jana Pawła II czy Chopina — to jeden z nielicznych znaków rozpoznawczych Polski na świecie. Specyficzne logo (mówiąc współczesnym językiem) i twarz Lecha Wałęsy to nieraz wszystko, co przeciętnie wykształcony obywatel świata może wiedzieć o naszym kraju. Warto ten „znak firmowy” pielęgnować i promować za granicą. Nie może to jednak oznaczać niepodejmowania trudnej nieraz dyskusji nad różnymi, nieraz bardzo zawiłymi drogami, którymi poruszali się solidarnościowi liderzy, działacze, zwykli członkowie. Mamy prawo do różnych ocen solidarnościowego dziedzictwa. Tworzenie z „Solidarności” niepodlegającego dyskusji mitu może wyrządzić więcej szkód niż pożytku.

## Krajobraz po roku 1980

Paweł Biliński

Powstała w 2005 roku *Solidarność, Solidarność...* jest dziełem wyjątkowym z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze: jest to film nowelowy<sup>1</sup>, składający się z trzynastu krótkometrażówek, których autorzy podchodzą do poruszanej tematyki w mniej lub bardziej odmienny sposób. Nie jest to praktyka dla polskiego kina nowa. Tego rodzaju dzieła powstawały w Polsce już niejednokrotnie: w latach 50. XX w. wyprodukowano *Trzy starty* (z trzema nowelami różnych autorów), w kolejnej dekadzie zrealizowano choćby *Spóźnionych przechodniów* (pięć segmentów przygotowanych przez pięciu reżyserów), zaś w połowie lat 70. powstały groteskowe *Obrazki z życia* (na które złożyło się dziewięć krótkometrażówek). Również w obecnym stuleciu widzowie mogli oglądać rezultaty podobnych przedsięwzięć — *Odę do radości* i *Nowy świat* — i w obu przypadkach swoje debiuty kinowe młodzi filmowcy przedstawiali w ramach jednego pełnometrażowego dzieła. Na tle powyższych *Solidarność, Solidarność...* z pewnością wyróżnia się liczbą zawartych miniatur — dotychczas w polskim kinie nie powstał film, na który złożyłyby się tak wiele krótkometrażowych filmów.

Po drugie: opisywana produkcja została zrealizowana przez filmowców reprezentujących różne pokolenia — w niespełna dwugodzinnym filmie swoje nowele przedstawiają zarówno Andrzej Wajda (rocznik 1926 — najstarszy), jak i będąca u progu kariery Małgorzata Szumowska (rocznik 1973 — najmłodsza wśród reżyserów). Oddanie głosu tak licznej grupie miało w zamierzeniu stworzyć szansę opisu tematu z różnorodnych perspektyw — wszak dla każdego z filmowców „Solidarność” może konotować odmienne skojarzenia. Audiowizualne wypowiedzi autorów mają więc szansę wzajemnie się uzupełniać. Taka optyka, choć zawsze wiąże się z ryzykiem utraty spójności dzieła, w kontekście *Solidarności, Solidarności...* zadziałała na korzyść jego polifoniczności.

---

<sup>1</sup> Według encyklopedycznej definicji, za film nowelowy uznajemy „utwór fabularny, złożony z dwóch lub więcej części mieszczących się w ramie kompozycyjnej całości, posiadających wspólną tematykę, podobny wątek lub należących do jednego gatunku. Całość może być dziełem jednego reżysera (...) lub kilku, tworzących wspólnie całą strukturę epizodyczną”. Zob. Olga Katafiasz, *Nowelowy film* [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, przy współ. Adama Garbicza, Kraków 2003, s. 684.

Wreszcie, co wynika z poprzednich punktów, opisywany film jest pod względem poetyki niejednorodny: nowele różnią się od siebie w zakresie stylistyki, mimo wspólnej płaszczyzny tematycznej. W *Solidarności, Solidarności...* dostrzeżemy utwory fikcjonalne, dokumenty, zarejestrowaną dyskusję, film częściowo animowany czy też krótkometrażówkę nakręconą w formie teledysku. Ta formalna rozpiętość pozwoliła realizatorom spojrzeć na Solidarnościowe dziedzictwo w rozmaity sposób — poprzez odwołanie do prywatnych wspomnień, odniesienia do oficjalnych narracji lub przedstawianie mniej znanych wątków z najnowszej historii Polski. Każdy z filmów wyróżnia się więc autorskim podejściem do problematyki<sup>2</sup>.

### Od faktów do fikcji

*Solidarność, Solidarność...* otwiera film utrzymany w konwencji komediowej: autotematyczny żart w reżyserii Juliusza Machulskiego. Przewrotnie zatytułowane *Sushi* to krótka fabuła o trójce ludzi przygotowujących się do filmowego przedsięwzięcia o „Solidarności”. W trakcie spotkania u producenta bohaterowie zastanawiają się, jak wiele dla nich znaczą wydarzenia z roku 1980 i czy rzeczywiście wpłynęły one na życie Polaków. Luźno sformułowane myśli (*vide* słowa: „Wyobraźcie sobie, jak wyglądałoby nasze spotkanie, gdyby nie ta cała rozpierducha z »Solidarnością«”) zostają zestawione ze scenami ukazującymi alternatywne losy przedstawionych postaci (w innych okolicznościach, jak zaznaczają, rozmawialiby o rocznicowym filmie o bitwie pod Lenino), a zabawna metafora („Papież to ręka, Reagan to zawleczka, ale to Wałęsa był granatem”) służy za lapidarny opis historii. Kiedy jednak zostaje postawione fundamentalne pytanie o to, co nam dała „Solidarność”, nagle w drzwiach biura producenta pojawia się Japończyk, który przywiózł zamówione wcześniej sushi. Wymowne milczenie zaskoczonych sytuacją bohaterów pełni tu rolę odpowiedzi, która dobrze odzwierciedla poglądy reżysera. Sushi staje się symbolem ponadnarodowych kontaktów — pomostem łączącym dwa różne światy.

Inaczej do dziedzictwa „Solidarności” podchodzi Jacek Bromski. W noweli *I wie pan, co?* prezentuje spotkanie dwóch mężczyzn: Romana, wycofanego przedsiębiorcy, dawniej więźnia politycznego, oraz prezesa banku, który w czasach PRL-u — jeszcze jako działacz partii — aresztował Romana. Mimo zmiany systemu politycznego to oprawca nadal jest „górz”. Wprowadzenie do dzieła cynicznej („Wyście walczyli o demokrację, a ja was wsadziłem za kratki”), wystawiającej niską notę społeczeństwu („nasz naród

<sup>2</sup> Autorska odrębność poszczególnych filmów podkreślona zostaje poprzez plansze, jakie wyświetlają się pomiędzy dziełami. Wówczas widzimy jedynie imię i nazwisko reżysera segmentu umieszczone na czarnym tle. Tytuły filmów, z jednym wyjątkiem (*vide* początek *Krótkiej historii jednej tablicy*), widz poznaje dopiero w momencie odczytywania napisów końcowych.



do demokracji nie dorósł”) postaci u władzy, miało w zamierzeniu służyć za wymowną (acz mało odkrywczą) konstatację, że nie zawsze demokracja bywa sprawiedliwa<sup>3</sup>.

Odmiennej nastroj dominuje w dziele Piotra Trzaskalskiego. Jego *Długopis* to przewrotna, oparta na faktach<sup>4</sup> historia mężczyzny, który uparcie wierzy w powodzenie sprzedaży mozolnie konstruowanych, przydużych długopisów. Mimo nagabywania ze strony małżonki i zwiększających się długów, bohater nie rezygnuje z nieprzynoszącego zysku zajęcia. Nieoczekiwany zwrot nastąpi w momencie, gdy protagoniści zobaczą w telewizji Lecha Wałęsę — podpisującego porozumienia sierpniowe właśnie wspomnianym długopisem. To ikoniczne wydarzenie, jak się miało okazać, przypadkowo stanie się najlepszą reklamą kulejącego dotychczas biznesu.

Innym filmowym przedmiotem zmieniającym sytuację bohaterów jest tytułowa torba (z noweli Andrzeja Jakimowskiego), którą kradną w pociągu złodzieje niespodziewający się, że znajdą w niej ulotki odbite na powielaczu. Kiedy ofiara ich przestępstwa zostaje aresztowana, skłania to jednego ze złodziei do dokończenia „misji” i rozrucenia podebranych przezeń materiałów „Solidarności” na jednym z trójmiejskich peronów.

Z wymową *Długopisu* i *Torby* — filmami traktującymi o nadziei — koresponduje przekaz z noweli Filipa Bajona. Podobnie jak w przypadku obrazu Jakimowskiego, akcja *Benzyny* również rozgrywa się w pociągu jadącym na Pomorze. W jednym z przedziałów znajdują się Filip i Tomek. Pierwszy z wymienionych wiezie ze sobą jedynie kanister benzyny, co drugi mylnie interpretuje jako zamiar dokonania samospalenia (Tomek dochodzi do tego wniosku, widząc, że Filip czyta *Małą apokalipsę* Tadeusza Konwickiego, której bohater ma popełnić samobójstwo w ten sposób). Po dłuższej dyskusji Filip decyduje się wyrzucić za okno wieziony kanister, mimo że — jak się później okaże — rzeczywiście wiozł paliwo dla swojej żony, która utknęła w Gdańsku. Z kolei Tomek przekonany jest, że odwiódł człowieka od samobójstwa. Obaj więc dają sobie nadzieję, choć trudno uznać gest Filipa za szlachetny.

Nowela Bajona tym się różni od czterech wcześniej opisywanych tu filmów, że jej fabuła została zainspirowana wydarzeniami z życia reżysera<sup>5</sup>. Odwoływanie się do prywatnych doświadczeń to jeden z dominujących w *Solidarności*, *Solidarności...* sposobów opowiadania o przeżyciach związanych z wydarzeniami roku 1980. Co więcej; niepodobna opisywać niektórych z filmów bez zwrócenia uwagi na ich warstwę autobiograficzną.

<sup>3</sup> Por. wypowiedź Jacka Bromskiego na łamach artykułu: P. Śmiałowski, „Solidarność” — 25 lat po, „Kino” 2005, nr 7–8, s. 21.

<sup>4</sup> <http://www.polskatimes.pl>

<sup>5</sup> Zob. P. Śmiałowski, op. cit.

### Kino osobiste

Odniesienia do osobistych doświadczeń uwypuklone zostają w *Wielkim wozie* Jana Jakuba Kolskiego, którego akcja rozgrywa się w alpejskiej jaskini we Włoszech, gdzie w sierpniu 1980 roku przebywa trzech mężczyzn. Przysłuchują się oni nagranej na magnetofonie radiowej relacji, z której wynika, że — jak sami słyszą — nieznanym im elektryk „Lech Waleza” podpisał ważne „porozumienia sierpniowe”. Bohaterowie zaczynają zastanawiać się nad przyszłą Polską — krajem, do którego wrócą i który będzie inną ojczyzną, niż wtedy, gdy ją opuścili. Krótka dyskusja przeradza się w kłótnię o imponderabilia — każdy z mężczyzn myśli o odmiennych wartościach: dla jednego istotne będą „podwyżka”, „szynka w sklepie” i zakup auta, dla drugiego zaś odkłamanie historii, „prawdziwe wiadomości w gazetach” i „koniec z milicją”. Ostatecznie godzą się, dochodząc do wniosku, że „w tej jaskini (...) są jak Polska — tak samo mądrzy, tak samo głupi”.

W finale noweli Kolski umieszcza ujęcia, w jakich pojawiają się mężczyźni, którzy rzeczywiście w sierpniu 1980 roku znaleźli się w sytuacji podobnej do tej z filmu. Jednym z nich był reżyser. Autobiograficzny kontekst *Wielkiego wozu* zostaje więc przywołany dopiero pod koniec — przez resztę dzieła widz nie domyśla się, że opisane są tu rozmowy autentycznych postaci. Tego typu wątpliwości nie pojawiają się w przypadku odbioru *Czołgów* i *Człowieka z nadziei* — nowel wyreżyserowanych kolejno przez Krzysztofa Zanussiego oraz Andrzeja Wajdę. Pojawiający się na ekranie autorzy wracają do sytuacji i dzieł sprzed lat: Zanussi wspomina realizację biograficznego filmu o Janie Pawle II (mowa o *Z dalekiego kraju*), zaś Wajda wraz z Krystyną Jandą, Jerzym Radziwiłowiczem i Lechem Wałęsą dyskutują w kinie o konsekwencjach wydarzeń z 1980 roku oraz nagrodzonym Złotą Palmą filmie *Człowiek z żelaza* (w którym Janda i Radziwiłowicz grali główne role). Pod względem poetyki nowela Wajdy niewiele wykracza ponad zarejestrowaną i zmontowaną rozmowę. Formalnie ciekawsze są *Czołgi*: połączenie dokumentu zawierającego ujęcia z planu dzieła realizowanego na początku lat 80., monologu Zanussiego o produkcji *Z dalekiego kraju* oraz inscenizowanych w formie paradokumentu scen, w których reżyser próbuje odtworzyć anegdotyczną sytuację nieporozumienia, jakie nastąpiło w wyniku kręcenia sekwencji z tytułowymi czołgami na rynku w Krakowie.

Za swego rodzaju esej autobiograficzny można uznać krótki metraż wieńczący *Solidarność, Solidarność...* — *Ojca* Małgorzaty Szumowskiej. Reżyserka kreśli intymny portret rodziciela: postać z jej perspektywy zagadkową, zamkniętą w sobie, ale też zaangażowaną w sprawy kraju. Intymny charakter filmu podkreślony zostaje poprzez narrację z offu — prowadzoną przez *porte-parole* autorki. Bohaterka przygląda się

wydarzeniom roku 1980 takim, jakimi je widziała, gdy miała 7 lat. Nie poprzestaje na tym — opowiada o swoim dorastaniu w Polsce lat 80., opisując rodzące się problemy dojrzwania (pierwszy papieros, „pierwsza prawie prawdziwa miłość”) na tle wielkiej historii przemian kraju (stan wojenny, wolne wybory), w których, dzięki ojcu, uczestniczyła jako obserwator. Choć tytułowy protagonista jest tu nazywany jedynie „ojcem”, to można go utożsamić z Maciejem Szumowskim, który był szefem kampanii wyborczej „Solidarności” w 1989 roku. Z filmu dowiadujemy się również, że stosunek Szumowskiego do sytuacji Polski po wyborach był niejednoznaczny. Przywołując z pamięci własne rozterki, narratorka zaznacza: „Nie rozumiałam, dlaczego on coraz częściej bywa smutny, zamiast cieszyć się wywalczoną wolnością”. Film wieńczy ujęcie odchodzącego ojca — człowieka, którego autorka najpewniej nie potrafiła „rozgryźć”<sup>6</sup>.

Otwarty finał etiudy jest jednocześnie ostatnią sekwencją nowelowego filmu, co nabiera dodatkowych znaczeń. Szumowska, jako reprezentantka pokolenia ludzi urodzonych w latach 70., spogląda na dokonania „Solidarności” nieco inaczej, aniżeli jej starsi koledzy: zamiast emocjonalnego zaangażowania czy przedstawienia swojego zdania na temat osiągnięć „Solidarności”, wybiera zdystansowaną refleksję. Dlatego też w jej dziele jest więcej otwartych pytań, aniżeli upraszczających odpowiedzi.

### Między rodzajami

Jako że każdy z realizatorów rocznicowego projektu mógł opowiedzieć o „Solidarności” w sposób najpełniej wyrażający jego stosunek do wydarzeń sprzed 25 lat, w filmie znalazły się, oprócz utworów fikcjonalnych, dzieła reprezentujące inne rodzaje kina<sup>7</sup>.

W tym kontekście najbardziej zaskakującą częścią jest film Ryszarda Bugajskiego, którego wymownie zatytułowana nowela *Co się stało z naszą Solidarnością?* utrzymana jest w poetyce wideoklipu. Akcja dzieła rozgrywa się na dworcu, gdzie pasażerowie oczekują przyjazdu spóźniającego się pociągu o nazwie „Solidarność”. Quasi-fabularny komponent pozostaje nierozzerwalnie powiązany ze śpiewanym przez Grzegorza Markowskiego (oraz raperów: Bzyka i Guzika) utworem o ostatnich 40 latach Polski: jej porażkach, sukcesach, kłopotach, rosnących nadziejach oraz rozczarowaniach. Choć pod względem pomysłu dzieło Bugajskiego wyróżnia się na tle całego filmu, to treściowo wideoklip wyczerpuje poruszaną problematykę na poziomie eksplicytnie zadającego pytanie tytułu.

<sup>6</sup> Maciej Szumowski zmarł na początku 2004 roku, więc taka prezentacja ojca przez reżyserkę mogła korespondować z jej odczuciami po jego śmierci.

<sup>7</sup> Doceniając rodzajowe i gatunkowe zróżnicowanie w obrębie całego filmu, z perspektywy czasu można żałować, że w *Solidarności*, *Solidarności...* nie znalazła się choćby jedna animacja. Z pewnością krótkometrażowe dzieło Rybczyńskiego, *Dumały* lub innego polskiego animatora mogłoby stanowić interesujące uzupełnienie całego filmu — niekoniecznie jedynie pod względem formalnym.

W podobnie pesymistycznym tonie wypowiada się na temat dziedzictwa „Solidarności” Feliks Falk. Jego *Krótką historią jednej tablicy* jest dziełem o symbolicznej drodze, jaką „przebyła” biała tablica z logiem „Solidarności”. Użyta przez realizatorów technika kolażu (wiele ujęć jest tu animowanych) pozwoliła nadać produkcji umownego charakteru: każda scena jest synekdochą dłuższego okresu (np. kiedy na ekranie pojawiają się czołgi, widz kojarzy to z momentem wprowadzenia stanu wojennego itp.). Pięciominutowa etiuda kończy się gorzkim akcentem: tytułowa tablica zagradza lokatorom przejście w mieszkaniu, więc zapada decyzja, by wystawić ją na aukcji jako historyczny eksponat. Po licytacji zostaje sprzedana za 1000 złotych, po czym ląduje na zamkniętym strychu. Zwieńczenie „losu” tablicy jest więc autorskim komentarzem twórcy diagnozującego historię „Solidarności”.

W innym tonie wypowiada się Jerzy Domaradzki, który w *Tablicach* skorzystał z poetyki filmu oświatowego (mającego momentami charakter audiowizualnej propagandy<sup>8</sup>). Opowieść o słynnych tablicach z 21 postulatami została przedstawiona kolejno w formie dzieła fikcjonalnego (aktorzy odtwarzają sytuację zapisywania postulatów), paradokumentalnego (postacie odczytują treść niektórych postulatów w kierunku kamery), wreszcie dokumentu uzupełnionego o archiwalia (tu komentarza udzielają autentyczni działacze spisujący w 1980 roku postulaty: Maciej Grzywaczewski i Arkadiusz Rybicki). Mimo swoistej rodzajowej kompilacji, narracja *Tablic* podporządkowana jest płaszczyźnie edukacyjnej, podkreślonej zresztą w finale, gdy widz ogląda młodzież wysłuchującą wykładu kustoszki wystawy „Drogi do wolności”.

Na antypodach tak przedstawionej lekcji historii znajduje się wizja Stocznii w jednej z lepszych nowel filmu: *Krajobrazie* Roberta Glińskiego. Obraz autora *Cześć, Tereska* to dzieło wyciszone, niemal kontemplacyjne. Posługując się minimalistyczną narracją, Gliński prezentuje Stocznnię Gdańską — przestrzeń, w której 25 lat temu rozgrywały się znaczące dla Polski wydarzenia. Dziś, gdy po terenach przechadzają się turyści z Japonii, Stocznia jest opuszczona, wyniszczona. Reżyser przygląda się tytułowemu krajobrazowi tak, by historycznonaukowy komentarz był zbędny. Pod względem wymowy jest to również dzieło najbardziej wieloznaczne — nie możemy być pewni, czy w większym stopniu Glińskiemu zależy na złożeniu osobliwego hołdu Stocznii, czy raczej obserwuje zardzewiałą maszynię ze smutkiem i nostalgią<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Zob. więcej na ten temat: K. Klejsa, *Pamięć i paralaksa. Notatki o filmie nowelowym „Solidarność... Solidarność...”* [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia — ideologia — polityka*, pod red. K. Klejsy i E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2008 s. 267.

<sup>9</sup> Warto zaznaczyć, że wraz z upływem czasu film Glińskiego zyskuje na aktualności. Los Stocznii wciąż rozpala na Pomorzu dyskusje, których pokłosiem są różnego rodzaju wypowiedzi artystów. W tym kontekście trzeba wyróżnić wystawę Michała Szlaga, którego fotografie zostały również zebrane w albumie *Stocznia Szlaga* (Gdańsk 2013).

Tej ambiwalencji brakuje w całej produkcji. Nie licząc kilku filmów — na czele ze wspomnianym *Krajobrazem* czy *Ojcem* — *Solidarność, Solidarność...* zbyt często przypomina koturnową lekcję historii w audiowizualnej formie<sup>10</sup>. Niemniej, mimo rocznicowego charakteru całego filmu, trzeba zaznaczyć, że jest to dzieło, dzięki swej „wielogłosowości”, dość zróżnicowane pod względem stylistyki, do tego wymykające się jednoznacznej gatunkowo-rodzajowej klasyfikacji. Powyższy szkic z pewnością nie wyczerpuje analizy tej płaszczyzny filmu. Dlatego warto do niego wracać nie tylko przy okazji kolejnych rocznic Sierpnia 1980 roku.

#### Bibliografia

- K. Klejsa, *Pamięć i paralaksa. Notatki o filmie nowelowym „Solidarność... Solidarność...”* [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia — ideologia — polityka*, pod red. K. Klejsy i E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2008.
- O. Katafiasz, *Nowelowy film* [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, przy współ. A. Garbicza, Kraków 2003, s. 684.
- P. Śmiałowski, „*Solidarność*” — 25 lat po, „Kino” 2005, nr 7–8.

---

<sup>10</sup> K. Klejsa, *op. cit.*

## Siła symboli — historyczne i społeczne konteksty symboli Sierpnia '80

Arkadiusz Walczak

**Adresat zajęć:** uczniowie szkoły ponadgimnazjalnej.

**Rodzaj zajęć:** historia, historia i społeczeństwo, wiedza o społeczeństwie, etyka, godzina do dyspozycji wychowawcy, koło historyczne, koło filmoznawcze.

**Cel ogólny zajęć:** Refleksja na temat roli i znaczenia symboli dla pamięci indywidualnej i zbiorowej.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- wyjaśnia, jakie funkcje pełnią symbole w pamięci indywidualnej i zbiorowej;
- charakteryzuje bezpośrednio i pośrednio konsekwencje wydarzeń Sierpnia '80;
- doskonalą umiejętność analizy i interpretacji filmu.

**Metody pracy:** rozmowa nauczająca, praca z tekstem źródłowym.

**Formy pracy:** praca indywidualna i grupowa.

**Środki i materiały dydaktyczne:** film *Solidarność, Solidarność...*, nowele: *Tablice*, reż. Jerzy Domaradzki oraz *Długopis*, reż. Piotr Trzaskalski, 21 postulatów Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego w Gdańsku z 17 sierpnia 1980, artykuł prasowy: *Sierpień '80. Długopis Wałęsy — obiekt pożądania*.

**Słowa kluczowe:** Sierpień '80, 21 postulatów, symbole, Solidarność.

**Czas:** 2 godziny lekcyjne + projekcja 2 nowel.

**Bibliografia:** K. Klejsa, *Paralaktyczne przesunięcie. „Obraz — ruch” i „obraz — czas”* [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia — Ideologia — Polityka*, pod red. K. Klejsy i E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2008 ▪ W. Giełżyński, L. Stefański, *Gdańsk — Sierpień '80*, Warszawa 1981.

## PRZEBIEG ZAJĘĆ

1. Nauczyciel informuje uczniów, że tematem zajęć będą symbole związane z najnowszą historią Polski. Zapisuje słowo SYMBOL na tablicy i prosi, by uczniowie podawali skojarzenia związane z tym terminem, notuje je, nie komentuje wypowiedzi uczniów. Po zakończeniu tej fazy ćwiczenia, wspólnie z uczniami analizuje zapisy, grupa wspólnie ustala definicję słowa symbol. Nauczyciel prosi jednego z uczniów o odczytanie definicji słownikowej (np. ze słownika języka polskiego).
2. Uczniowie dobierają się w zespoły dwu-, trzyosobowe. Ich zadaniem jest wypisanie jak największej liczby symboli, które kojarzą im się z historią Polski po 1945 r. Symbole są znakami umownymi, występują w formie wizualnej, pełnią funkcję zastępczą wobec pewnego pojęcia, stanu rzeczy, przedmiotu i przywodzą ów przedmiot na myśl. Prezentacja poszczególnych grup, na tablicy zapisywane są propozycje uczniów. W omówieniu warto podkreślić, które z symboli pojawiały się najczęściej i dlaczego właśnie te.
3. Nauczyciel przedstawia cele zajęć. Wspólnej refleksji i analizie poddane zostaną dwa symbole najnowszej historii Polski: tablice, na których zapisano 21 postulatów strajkowych z 1980 roku oraz długopis, którym Lech Wałęsa podpisywał porozumienie zawarte przez Komisję Rządową i Międzyzakładowy Komitet Strajkowy w dniu 31 VIII 1980 roku w Stoczni Gdańskiej.
4. Nauczyciel, poprzez rozmowę nauczającą, omawia genezę oraz przebieg lipcowo-sierpniowej fali strajków w 1980 roku. Podkreśla, że 18 sierpnia postulaty protestujących, uzgodnione dzień wcześniej przez Andrzeja Gwiazdę oraz Bogdana Lisa, ostatecznie zredagowane przez Bogdana Borusewicza, postanowiono podać do publicznej wiadomości. Środki masowego przekazu nie wchodziły w grę, postanowiono więc spisać je na sklejkach, używanych w stoczni przez traserów i umieścić nad bramą główną stoczni. Koncepcję zrealizowali sami pomysłodawcy: pierwszą tablicę zapisał Arkadiusz Rybicki, a drugą Maciej Grzywaczewski.
5. Nauczyciel rozdaje uczniom tekst zawierający 21 postulatów (ZAŁĄCZNIK NR 1) i prosi, by w trakcie projekcji noweli pt. *Tablice* w reżyserii Jerzego Domaradzkiego, zanotowali, które postulaty zostają w tym filmie przywołane.
6. Po projekcji zaprasza uczniów do dyskusji: Dlaczego Służbie Bezpieczeństwa tak bardzo zależało na zniszczeniu tablic, skoro postulaty tam zapisane były już dobrze znane? Jaka motywacja kierowała pracownikiem Muzeum Morskiego w Gdyni, który wykonał kopie tablic, a oryginały przez kilka lat ukrywał? Dlaczego ponownie pojawiły się w muzeum dopiero w 1996 roku? Międzynarodowy Komitet Doradczy Programu UNESCO *Pamięć Świata* podczas konferencji programowej, która odbyła się w Gdańsku w dniach 28–31 sierpnia 2003 r., uznał tablice z postulatami

sierpniowymi za jeden z najważniejszych dokumentów XX wieku. Decyzją sekretarza generalnego UNESCO z 16 października 2003 r. tablice, wraz z solidarnościowymi archiwaliami przechowywanymi w warszawskim Ośrodku „Karta”, zostały wpisane na Światową Listę Dziedzictwa Kulturowego UNESCO *Pamięć Świata*. Jakie mogło być uzasadnienie dla tej decyzji?

7. Uczniowie wskazują, które z postulatów zostały przywołane w filmie Domaradzkiego? Dlaczego właśnie te, jakie mają znaczenie dzisiaj? Czy, zdaniem uczniów, są postulaty, których w filmie się nie cytuje, a które mają ciągle aktualny wydźwięk? Jeśli tak, to dlaczego?

8. W drugiej części zajęć nauczyciel zapowiada projekcję noweli *Długopis* w reżyserii Piotra Trzaskalskiego, która opowiada o innym symbolu tamtych czasów.

9. Po zakończeniu projekcji, nauczyciel pyta uczniów o wrażenia, zachęca do dyskusji: Co sprawiło, że banalny z pozoru przedmiot stał się ważnym symbolem, co symbolizował w sierpniu 1980 roku, a co symbolizuje dzisiaj?

10. Uczniowie dobierają się w pary, ich zadaniem jest lektura artykułu prasowego opisującego dzieje firmy Ludwika Górki, producenta długopisu (ZAŁĄCZNIK NR 2) oraz wskazanie tych elementów z historii bohatera, które zostały zmienione przez reżysera. Zadaniem uczniów jest analiza zakończenia filmu, napisy informują, że Ludwik Górka zawiesił działalność gospodarczą, ze wspomnień jego syna wynika, że było inaczej. Dlaczego reżyser zdecydował się na taki zabieg?

11. W podsumowaniu nauczyciel inicjuje dyskusję: Czy te dwa symbole można ze sobą połączyć, określić ich wagę, wskazać, który z nich miał/ma większe znaczenie, jest istotniejszy dla pamięci zbiorowej polskiego społeczeństwa?

12. Zainteresowanych uczniów warto zachęcić do obejrzenia noweli filmowej *Krótką historia jednej tablicy* w reżyserii Feliksa Falka, która zamieszczona jest w tomie nr 7 pt. *Siła symbolu*, pierwszej serii Filmoteki Szkolnej.

## PRACA DOMOWA

Napisz esej zainspirowany wypowiedzią Marshalla Bermana: „Ludzie, którzy stworzyli *Solidarność* w roku 1980, znaleźli się w sytuacji, która ironicznie przypominała tę, w jakiej byli Lenin i Trocki w 1917. Wiedzieli, podobnie jak mienszewicy, że ich kraj nie jest gotowy na rewolucję. Wiedzieli jednak, że jeśli nie wymuszają jakiegoś ruchu teraz, Rosja cofnie się w rozwoju. Liderzy obu ruchów zrobili to, co do nich należało. Obie rewolucje załamały się od środka. Jednakże to, że w ogóle zaistniały, określiło dwa wspaniałe momenty dwudziestowiecznej historii. Pamiętajcie, jak w *Casablance* Bogart mówi do Ingrid Bergman: Zawsze będziemy mieć Paryż? Otóż wy zawsze



będziecie mieli Gdańsk. To co udało się wam wtedy zrobić, zainspirowało cały świat, więc my zawsze będziemy mieć Gdańsk i jego stocznię razem z nami, dzięki wam”<sup>1</sup>.

## ZAŁĄCZNIK NR 1

21 postulatów Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego w Gdańsku z 17 sierpnia 1980 r.<sup>2</sup>

1. Akceptacja niezależnych od partii i pracodawców wolnych związków zawod. wynikająca z ratyfikowanej przez PRL konwencji nr 87 Międzynarodowej Organizacji Pracy.
2. Zagwarantowanie prawa do strajku oraz bezpieczeństwa strajkujących oraz osobom wspomagającym.
3. Przestrzegać zagwarantowaną w Konstytucji PRL wolność słowa, druku i publikacji, a tym samym nie represjonować niezależnych wydawnictw oraz udostępnić środki masowego przekazu dla wszystkich wyznań.
4. Przywrócić do poprzednich praw:
  - a) ludzi zwolnionych w 1970 i 1976 r.,
  - b) studentów wydalonych z uczelni za przekonania.Zwolnić więźniów politycznych: E. Zadrożyńskiego, J. Kozłowskiego, M. Kozłowskiego.
5. Podać w środkach przekazu informację o utworzeniu się MKS-u i opublikować jego żądania.
6. Podjąć realne działania w celu wyprowadzenia kraju z sytuacji kryzysowej poprzez: podawanie publicznej pełnej inform. o sytuacji społ.-gosp., umożliwienie wszystkim uczestniczenia w dyskusji nad programem reform.
7. Wypłacić wszystkim strajkującym wynagrodzenie za okres strajku jak za urlop wypoczynkowy z funduszu Centralnej Rady Związków Zawodowych.
8. Podnieść zasadnicze uposażenie każdego pracownika o 2000 zł na miesiąc jako rekompensatę dotychczasowego wzrostu cen.
9. Zagwarantować automatyczny wzrost płac równoległe do wzrostu cen i spadku wartości pieniądza.
10. Realizować pełne zaopatrzenie rynku wewnętrznego w artykuły żywnościowe, a eksportować tylko i wyłącznie nadwyżki.
11. Wprowadzić na mięso i jego przetwory kartki-bony żywnościowe (do czasu opanowania sytuacji na rynku).

<sup>1</sup> Cytat za K. Klejsa, *Paralaktyczne przesunięcie. „Obraz — ruch” i „obraz — czas”* [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia — Ideologia — Polityka*, pod red. K. Klejsy i E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2008, s. 260.

<sup>2</sup> W. Giełżyński, L. Stefański, *Gdańsk — Sierpień '80*, Warszawa 1981, ss. 58–60.

12. Znieść ceny komercyjne oraz sprzedaż za dewizy w tzw. eksporcie wewnętrznym.
13. Wprowadzić zasady doboru kadry kierowniczej na zasadach kwalifikacji, a nie przynależności partyjnej, oraz znieść przywileje MO, SB, aparatu partyjnego poprzez:
  - zrównanie zasiłków rodzinnych,
  - zlikwidowanie specjalnej sprzedaży itp.
14. Wprowadzić emerytury po przepracowaniu 35 lat, jednocześnie skracając wiek emerytalny kobiet do 50 lat, mężczyzn do 55 lat.
15. Zrównać renty i emerytury starego portfela do poziomu aktualnie wypłacanych.
16. Poprawić warunki pracy służby zdrowia, co zapewni pełną opiekę medyczną osobom pracującym.
17. Zapewnić odpowiednią ilość miejsc w przedszkolach i żłobkach.
18. Wprowadzić urlop macierzyński płatny przez okres 3 lat.
19. Skrócić czas oczekiwania na mieszkania.
20. Podnieść diety z 40 do 100 zł i dodatek za rozłąkę.
21. Wprowadzić wszystkie soboty wolne od pracy. Pracownikom w ruchu ciągłym i systemie czterobrygadowym brak wolnych sobót zrekompensować zwiększonym wymiarem urlopu wypoczynkowego lub innymi płatnymi dniami wolnymi od pracy.

## ZAŁĄCZNIK NR 2

### *Sierpień '80. Długopis Wałęsy — obiekt pożądania*

„Przedsiębiorstwo Ludwika Górki z Myślenic nie nadążało z produkcją. Takiej reklamy wartej miliony złotych nie mogła sobie zapewnić żadna firma. Dla Ludwika Górki pierwszym przełomem był rok 1960. Wtedy założył firmę i wtedy urodził się jego syn Jan. Firma przez lata produkowała produkty piśmiennicze. Jan, obecny właściciel firmy, od najmłodszych lat pomagał ojcu w zakładzie. — *Gdy chciałem kupić sobie rower, to pracowałem — wspomina. — Dostawałem 5 złotych na godzinę za montaż długopisów. Z czasem przestawała to być jednak dla mnie frajda. Koledzy wyjeżdżali na wakacje, a ja miałem »wakacje« na miejscu. Ale jakoś trzeba było sobie radzić.*

Po wyborze Jana Pawła II na papieża Ludwik Górka wpadł na pomysł, by rozpocząć produkcję 40-centymetrowych długopisów z wizerunkiem Ojca Świętego. — *Ta koncepcja nie była od razu taka oczywista ze względów moralno-etycznych. Ojciec się zastanawiał, czy wykorzystanie wizerunku Ojca Świętego w długopisie będzie na miejscu — wspomina Jan Górka. — Rozmawiał więc z księżmi i stwierdzili, że jeśli będzie to podane w odpowiedni sposób, to nie ma problemu. Później pojechałem na pielgrzymkę do Watykanu i okazało się, że tam wizerunek papieża jest na przeróżnych wyrobach. Ale u nas było mimo wszystko zupełnie inne podejście. Jeśli ksiądz powiedziałby — NIE, to nikt by się nie przeciwstawił. Na szczęście produkcja się rozpoczęła i firma rodzinna przez lata dobrze funkcjonowała, ale prawdziwy szal zaczął się w sierpniu 1980 r.*

— *Gdy długopis pojawił się jako ważny rekwizyt przy porozumieniach gdańskich, to sprzedaż wzrosła gwałtownie — wspomina Jan Górka. — To była promocja warta miliony, zwłaszcza w czasach, kiedy nie było reklam. To była dla nas po prostu darmowa reklama, która tak naprawdę trwa do dziś.*

Pojawieniem się długopisu w rękę Wałęsy był zdziwiony Ludwik Górka, zdziwieni byli też działacze z Pomorza. Niektórzy uważali go nawet za zbędny element, inni mówili, że to cyrk i doszukiwali się ukrytego znaczenia. Tymczasem wcale go nie było. — *To był przypadek, w natłoku zdarzeń, ktoś mi go podarował, nawet nie wiem kto. Kiedy przyszło do podpisywania, miałem go i po prostu użyłem — wspomina Lech Wałęsa. — Długopis był z wizerunkiem Ojca Świętego, który nas zjednoczył, dodawał nam siłę i wiary, by zmieniać oblicze tej ziemi i dzięki temu najbardziej pasował do sytuacji. To było bardzo ważne porozumienie. Wymusiliśmy przecież zgodę na zalegalizowanie niezależnego od partii związku zawodowego. Od tego się wszystko zaczęło. Bez tego związku nie żylibyśmy dzisiaj w wolnej demokratycznej Polsce.*

Jan Górka miał wtedy 20 lat. O całej sprawie dowiedział się kilka tygodni po fakcie. — *Studiowałem wtedy i akurat w sierpniu byliśmy z przyjaciółmi w pracy w NRD — wspomina. — Niemcy wypytywali nas, co się teraz dzieje w Polsce, ale wtedy nie było telefonów komórkowych, więc też nie byliśmy na bieżąco i dawaliśmy im zdawkowe odpowiedzi. Później, gdy na początku września wracaliśmy do Polski, okazało się, że nie możemy wracać przez Świnoujście i Szczecin, bo granica jest zablokowana. Wracaliśmy więc inną drogą. Dopiero w domu, z gazet dowiedziałem się o porozumieniach. Cieszyłem się z przebiegu wydarzeń, no i z naszego długopisu. Ojciec był dumny. Pamiętam, że po dwóch tygodniach dostał jakiś włoski tygodnik. Na okładce był Wałęsa z rodziną. Jedno z dzieci trzymało długopis. Tytuł był przetłumaczony tak: Lech Wałęsa — człowiek, który nie bał się Breżniewa. To była jedna z gazet, którą tata trzymał w domu jako niemal relikwię przez długie lata. Wtedy nastąpiła złota era długopisu Górki. Każdy chciał go mieć, ale nie każdy mógł. — Nie nadążaliśmy z produkcją — mówi Jan Górka. — To było związane z niezbyt dużym zaawansowaniem technologicznym maszyn. Można było wyprodukować najwyżej kilkaset sztuk dziennie. Tata wiedział, że to jest taki rok, że wszyscy będą brali od nas towar. Ale powtarzał też, że przyjdzie taki czas, że to my będziemy musieli prosić, żeby brali. Dlatego stawialiśmy na stałą współpracę.*

Długopis z Papieżem, w tym dużym rozmiarze i w mniejszym, można było kupić m.in. w kiosku na Jasnej Górze, w Niepokalanowie czy na Górze św. Anny. Ale produkowali też takie same długopisy, tylko że z innymi zdjęciami, np. z widokówką z Kołobrzegu czy Gdańska. W sumie było ok. stu projektów. W tym czasie Ludwik Górka zdecydował się osobiście podziękować Lechowi Wałęsie. Jesienią 1980 r. pojechał więc z bratem Józefem do Gdańska. — *Zabrali kilkadziesiąt długopisów,*

*by podarować Wałęsie, ale do spotkania nie doszło, bo był poza Gdańskiem — opowiada Jan Górka. Po jakimś czasie zainteresowanie długopisem faktycznie wygasło. — Po zmianie sytuacji polityczno-ekonomicznej musieliśmy zmienić profil produkcji na galanterię kosmetyczną i zabawkarską. Pojawiło się dużo konkurencji, nie mogliśmy przecież konkurować cenowo z towarem piśmienniczym sprowadzanym z Chin. Zaczęliśmy produkować też kubki, grzebienie, mydelniczki, a nawet zabawki dla dzieci — mówi Jan Górka.*

Produkcja długopisu z Papieżem była wznawiana już tylko okazjonalnie, np. przy okazji papieskiej pielgrzymki w 1991 roku. Długopisy 5 lat temu zamówiła także TVP. Andrzej Wajda przygotowywał wówczas projekt etiud związanych z *Solidarnością*. Tę o długopisie reżyserował Piotr Trzaskalski. Ludwik Górka zmarł w 2006 r. W rezultacie nigdy nie udało mu się spotkać z Lechem Wałęsą. Udało się jego synowi Janowi Górcie. A wszystko dzięki temu, że pojawiła się kolejna okazja do wznowienia produkcji długopisów. — *28 sierpnia w Gdańsku odbędzie się II Maraton Sierpniowy, a w jego ramach Puchar Świata dla rolkarzy. W zestawie startowym będą długopisy wyprodukowane przez firmę pana Górki — tłumaczy Adam Domiński, zięć Lecha Wałęsy i jego były asystent. — Pomyślałem sobie, że to będzie fajny symbol i przypomnienie tamtego wydarzenia, a przy tym szansa na aktywizację osób niepełnosprawnych, które będą te długopisy składać. Pan Górka zgodził się wyprodukować 1000 długopisów. Ustaliliśmy, że dostarczy je w częściach, a złożą je podopieczni Fundacji Sprawni Inaczej. Górka długopisy do Gdańska przywiózł osobiście. Przy okazji spełnił marzenie ojca — spotkał się z Lechem Wałęsą. — Spotkaliśmy się niedaleko plaży. Pan prezydent przyjechał na rowerze i na dzień dobry zasugerował, że może też powinienem zacząć jeździć — śmieje się Górka. — To bardzo rozluźniło atmosferę. Prezydent podpytywał, czy nie wiem, jak do niego trafił ten długopis, ale tego już chyba się nie da ustalić. Było sympatycznie. Choć nie stresowałem się spotkaniem, to jednak było to wyjątkowe przeżycie, bo przecież niecodziennie się spotyka taką osobę!*

Dziś Jan Górka z powodzeniem prowadzi firmę przejętą po ojcu i gdy czasem ktoś zapyta go o długopis z wizerunkiem Ojca Świętego, to bez zbędnej skromności przychodzi mu do głowy jedna myśl — to najbardziej znany długopis na świecie. Egzemplarz, którym Lech Wałęsa podpisał słynne porozumienia w Stoczni Gdańskiej z 31 sierpnia 1980 r. można oglądać w Europejskim Centrum *Solidarności*. Replika słynnego długopisu, który mierzy dokładnie 38 cm jest dostępna w muzealnym sklepiku. Tam kosztuje 25 złotych<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> I. Tuszyńska, *Sierpień '80. Długopis Wałęsy — obiekt pożądania*, „Dziennik Bałtycki” z dnia 28 VIII 2010, <http://www.dziennikbaaltycki.pl>

---

## O autorach

**Paweł Biliński** — absolwent filologii polskiej, obecnie doktorant Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie przygotowuje rozprawę o autotematyzmie w polskim kinie. Od dłuższego czasu zajmuje się edukacją filmową w Klubie Żak w Gdańsku. Był jednym z pomysłodawców i redaktorów internetowego programu o kinie *Amatorzy TV*. Jest stałym współpracownikiem magazynu „EKRAŃy”; publikował też na łamach „Blizy”, „Lampy”, „Panoptikum” i portalu EdukacjaFilmowa.pl.

**Robert Birkholm** — absolwent polonistyki oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, obecnie doktorant w Zakładzie Komparatystyki na UW. Zajmuje się kategorią narracji w filmie i w literaturze. Jako krytyk filmowy regularnie pisze do miesięcznika „Kino”. Publikował teksty m.in. w „Roczniku Komparatystycznym”, w „Kwartalniku Filmowym” oraz na stronie Culture.pl. Współpracuje z portalem EdukacjaFilmowa.pl. Jeden z autorów książki *Antropologia postaci w dziele filmowym*. Członek Zespołu Badań nad Filmem w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej na UW.

**Maciej Dowgiel** — doktor nauk humanistycznych, absolwent Wydziału Filologicznego na Uniwersytecie Łódzkim, kierunek kulturoznawstwo, Podyplomowych Studiów Zarządzania Kulturą (UŁ), Podyplomowego Studium Dziennikarstwa (UŁ) oraz Podyplomowych *Gender Studies* (UŁ). Pracownik Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej w Łodzi. Redaktor portalu EdukacjaFilmowa.pl. Edukator filmowy i trener edukacji medialnej. Emisariusz Bezpiecznego Internetu w województwie łódzkim. Wędrujący filmoznawca Filмотeki Szkolnej. Autor kilkudziesięciu analiz, prezentacji multimedialnych i opracowań filmoznawczych ukierunkowanych na edukację filmową i medialną różnych grup wiekowych.

**Miłosz Hrycek** — absolwent historii w Instytucie Historii w Łodzi i Podyplomowego Studium Dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. W 2011 r. napisał doktorat w zakresie literaturoznawstwa w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego (promotor prof. Barbara Bogołębska). Przez kilka lat wykonywał pracę dziennikarza. Wykładowca akademicki, nauczyciel historii i edukacji medialnej w XXIV i XXXIII LO w Łodzi.

**Hanna Kaźmierczak** — absolwentka filologii polskiej i angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim oraz studiów podyplomowych z geografii turystyki w Instytucie Geografii Miast i Turystyki UŁ. Egzaminator maturalny, autorka projektów edukacyjnych oraz programów własnych, od wielu lat wychowawca i nauczyciel w liceum.

**Rafał Kaźmierczak** — absolwent historii na Uniwersytecie Łódzkim, studiów podyplomowych z wiedzy o społeczeństwie (Instytut Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego) i edukacji dla bezpieczeństwa (Wyższa Szkoła Edukacji Zdrowotnej i Nauk Społecznych w Łodzi). Pedagog z wieloletnim doświadczeniem, egzaminator maturalny z historii i wiedzy o społeczeństwie, bierze udział w projektach edukacyjnych, lekcjach otwartych, warsztatach we współpracy z różnymi instytucjami edukacyjnymi.

**Anna Kołodziejczak** — absolwentka kulturoznawstwa ze specjalnością filmoznawczą, edytorstwa tekstów literackich oraz zarządzania kulturą na Uniwersytecie Łódzkim. Nauczycielka, animatorka kultury filmowej. Ma na swoim koncie wiele publikacji dotyczących edukacji filmowej. Pracownik Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej, współzałożycielka Stowarzyszenia Edukacyjno-Kulturalnego „Venae Artis”, współautorka i współrealizatorka wielu projektów kulturalnych, edukacyjnych i sportowych. Redaktor portalu EdukacjaFilmowa.pl oraz licznych publikacji książkowych. W 2013 r., wraz z Zespołem, laureatka nagrody Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w kategorii Edukacja młodego widza.

**Krzysztof Kornacki** — doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Gdańskiego, filmoznawca, krytyk. Absolwent historii na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie pracownik Katedry Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej. Redaktor naczelny Gdyńskich Zeszytów Filmowych „Script”. Członek Rady Redakcyjnej periodyku „Panoptikum”. Główne obszary badań: historia kina polskiego, religia w kinie. Najważniejsze publikacje książkowe: *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)* (2005), *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie* (współred., 2002), *Światowa Encyklopedia Filmu Religijnego* (współautor, 2007), „*Popiół i diament*” *Andrzeja Wajdy* (2011, „Pióro Fredry” za Książkę Roku), *Sacrum w kinie. Dekadę później* (współred., 2013).

**Paweł Kosiński** — gdańszczanin, tam uczęszczał do szkół, ukończył studia historyczne i obronił doktorat. Podczas studiów doktoranckich dwa lata spędził na stypendiach w Bonn i Berlinie. Następnie pracował w m.in. w Archiwum Państwowym w Gdańsku i Polskim Instytucie Spraw Międzynarodowych. Od czternastu lat pracuje w IPN jako główny specjalista w Oddziałowym Biurze Edukacji Narodowej w Warszawie.

**Jadwiga Mostowska** — doktor nauk humanistycznych, absolwentka kulturoznawstwa o specjalności filmoznawczej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się edukacją kulturalną, Autorka artykułów z dziedziny filmoznawstwa oraz opracowań służących

edukacji filmowej młodego widza, a także realizatorka projektów edukacyjno-kulturalnych. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2015), twórczyni publikacji dedykowanej edukacji filmowej dzieci pt. *Elementarz młodego kinomana* (dostępnej na: EdukacjaFilmowa.pl).

**Patryk Pleskot** — doktor habilitowany nauk politycznych, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, prof. PWSZ w Oświęcimiu. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego i École des Hautes Études en Sciences Sociales w Paryżu. Studiował także na uniwersytecie w Nancy. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, MEN oraz rządu Republiki Francuskiej; *visiting fellow* na University of Western Sydney (2013). Obecnie główny specjalista w Oddziałowym Biurze Badań Historycznych IPN w Warszawie, koordynator Centralnego Projektu Badawczego „Polska emigracja polityczna 1939–1990”, a także kierownik Zakładu Pamięci o Zagładzie i Praw Człowieka PWSZ. Autor ponad 100 artykułów naukowych, a także autor, współautor lub redaktor blisko 20 książek.

**Robert Przybysz** — absolwent historii na Uniwersytecie Łódzkim i studiów podyplomowych z zakresu informatyki na Politechnice Łódzkiej. Uczestnik międzynarodowych konferencji i warsztatów naukowo-edukacyjnych organizowanych przez BEP IPN w Lublinie i Łodzi, wypracowujących modelowe koncepcje nauczania w zakresie treści dotyczących historii najnowszej. Nauczyciel historii w XXXI LO w Łodzi oraz Publicznym Liceum Uniwersytetu Łódzkiego.

**Bronisława Stolarska** — doktor nauk humanistycznych, emerytowany starszy wykładowca w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, obecnie pracuje w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi, prowadząc zajęcia z historii i teorii filmu. Specjalistka w dziedzinie filmu polskiego. Pisała o twórczości Konwickiego, Munka, Wajdy, Różewicza, Kieślowskiego i o polskim filmie dokumentalnym. Przygotowuje książkę o twórczości Roberta Bressona, opublikowała kilka tekstów na ten temat. Stała współpracownik Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej.

**Arkadiusz Walczak** — historyk, filmoznawca, edukator, trener edukacji obywatelskiej i edukacji o prawach człowieka. Autor licznych projektów i programów kursów doskonalących dla nauczycieli z zakresu: edukacji filmowej i medialnej, dydaktyki historii i wiedzy o społeczeństwie, praw człowieka, edukacji wielokulturowej, edukacji europejskiej, rozwoju zawodowego nauczycieli. Specjalista w zakresie edukacji o historii i kulturze Żydów, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki wykorzystania filmu w edukacji o Holokauście. Autor licznych publikacji metodycznych dla nauczycieli. Od 2008 r. dyrektor Warszawskiego Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń.

**Dominik Wierski** — pracę doktorską obronił na Wydziale Kulturoznawstwa i Filologii w warszawskiej SWPS. Animator kultury, nauczyciel. Interesuje się filmem polskim i amerykańskim oraz historią sportu. Autor książki *Sport w polskim kinie 1944–1989*. Publikował m.in. w tomach zbiorowych *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie* (cz. II, III i IV, red. Joanna Preizner), *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej* (red. Tadeusz Lubelski) i *Aleksander Jackiewicz* (red. Barbara Giza i Piotr Zwierzchowski). Współredaktor (z Piotrem Zwierzchowskim) książki *Kino, którego nie ma*. Od wielu lat kierownik programowy przeglądu AFF-Era Filmowa oraz DKF „Niespodzianka” w Pałacu Młodzieży w Bydgoszczy.