

PIOTR ZWIERZCHOWSKI*

Kino polskie wobec odzyskania niepodległości 1918–2018

W roku 1918 kinematografia na ziemiach polskich istniała już od ponad dwudziestu lat, teraz jednak miała funkcjonować w warunkach niepodległego państwa. Niepewność polityczna, budowanie fundamentów nowego ładu, konieczność scalenia systemów prawnych i ekonomicznych, sytuacja gospodarcza, poziom infrastruktury, wszystko to miało wpływ zarówno na przemysł filmowy, jak i twórczość. Należy także pamiętać o zmieniającej się kulturze popularnej, oczekiwaniach widzów, przemianach estetyki filmowej, rosnącym przekonaniu o propagandowych możliwościach kina. Ponadto cały czas trwały spory na temat kulturotwórczej roli kina, nie wspominając o jego estetycznej wartości.

Dynamika zmian była więc bardzo duża. Jakkolwiek po roku 1918 przestrzegano zawartych wcześniej umów, dość szybko zaczął zmieniać się rynek filmowy. Dotychczasowe reguły działania nie mogły dalej funkcjonować, choćby ze względu na zmiany terytorialne i dotychczasowe powiązania polskich firm z przedsiębiorstwami rosyjskimi i niemieckimi. Inną konsekwencją działań unifikujących była między innymi jego centralizacja. Chociaż działały podmioty lokalne, Warszawa w coraz większym stopniu pełniła rolę centrum produkcyjnego i dystrybucyjnego. Na funkcjonowanie kin wpływały zmieniająca się sytuacja polityczna, nieunormowane w pierwszym okresie granice państwa, decyzje władz dotyczące stanów wyjątkowych, jak również polityka fiskalna państwa, które dość szybko dostrzegło nowe źródło wpływów¹.

Kino było coraz bardziej popularne, powstawały nowe kinematografy, popularne czasopisma o tematyce filmowej, a widzowie mieli do dyspozycji coraz większy wybór filmów zagranicznych, produkcja polskich filmów była jednak niewielka (społeczne zapotrzebowanie na filmy było tak duże, że sprowadzano również dawne produkcje rosyjskie i niemieckie, niekiedy o akcentach antypolskich, co powodowało liczne protesty). Jedyną większą wytwórnią był działający od 1909 roku Sfinks, przez okres wojny

* Prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski (piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl; piotrzet@poczta.onet.pl), Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

¹ Warto zauważyć, że w opublikowanych w 1919 roku taryfach celnych filmy zaliczono do towarów luksusowych. Zob. Edward Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*. Tom I. *Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015, s. 190.

mający pozycję monopolistyczną, ale począwszy od roku 1919 zaczęło powstawać coraz więcej podmiotów zajmujących się produkcją filmową. Działalność wielu z nich kończyła się już po pierwszym filmie. Na przełomie lat 10. i 20. wielkość produkcji była mniej więcej stała, wynosiła od kilkunastu do dwudziestu kilku filmów rocznie.

Już w tym pierwszym okresie zaczęły być widoczne reżyserskie indywidualności, przede wszystkim Wiktor Biegański i Franciszek Zyndram-Mucha, ale dominowały melodramaty i dramaty obyczajowe oraz problematyka patriotyczna. Produkcja filmów musiała się po prostu opłacać. Starano się uwzględnić oczekiwania i potrzeby widzów, stąd też sensacyjność, tematyka miłosna, nawiązania do narodowego imaginarium, wzrastająca rola gwiazd, wykorzystywanie schematów i stereotypów. Dość powszechnie jednak narzekano na poziom, przede wszystkim artystyczny, ówczesnych produkcji. Przy najmniej w pewnej mierze było to związane z brakiem dostępu do wielkiego kapitału, a ograniczone możliwości ekonomiczne miały wpływ zarówno na podejmowaną problematykę, jak i same filmy. Warto pamiętać, że

[r]ynek kinematograficzny, podobnie jak pozostałe segmenty polskiej gospodarki, uczestniczył w jej sukcesach i kryzysach, spektakularnie reagując na zmiany koniunktur, a więc także na wzrosty i spadki poziomu życia potencjalnej widowni kinowej².

Produkcja filmów reagowała na zmiany w gospodarce, ale też na wydarzenia polityczne, zwłaszcza w pierwszych, niepewnych latach. O tym, jak postrzegano kinematografię, niech świadczy fakt, że tylko przez kilka miesięcy, od grudnia 1918 roku do lutego roku następnego, była podporządkowana Ministerstwu Kultury i Sztuki, później natomiast podlegała Ministerstwu Spraw Wewnętrznych. Zresztą jeszcze w 1917 roku powstał Urząd Filmowy przy Legionach³, który przekształcił się w Centralny Urząd Filmowy przy Naczelnym Dowództwie Wojska Polskiego.

Trzeba też dodać, że już w 1919 roku w *Dekrecie o widowiskach* wprowadzono cenzurę prewencyjną z dość niedookreślonymi przepisami, co powodowało dowolność interpretacji. Cenzor, który zgodnie z *Instrukcją dla cenzorów kinematograficznych* z 25 maja 1920 roku powinien wstrzymać rozpowszechnianie filmów „osnutych na brudach życiowych”, „o założeniu nihilistycznym lub tendencji rozkładowej”, zawierających sce-

² Tamże, s. 90.

³ „Mimo iż film nie tylko towarzyszył Legionom Polskim, ale też wokół niego powoływane były struktury organizacyjne i przypisywano mu wiele funkcji: dydaktyczną, rozrywkową i propagandową, nieczęsto traktowano dokumentarne relacje jako trwałe źródło historii obrazujące odzyskiwaną niepodległość. Kiedy na początku 1915 roku pojawiła się idea działania Polskiego Archiwum Wojennego, które gromadziłoby dokumenty, dotyczące polskiej akcji dyplomatycznej i czynu zbrojnego, zarząd tej instytucji złożony z nobliwych profesorów c.k. monarchii nie dostrzegając filmu jako istotnego segmentu powstającego zbioru”. M. Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polski w latach 1914–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014, s. 545.

ny „obrażające uczucia narodowe polskie” oraz przyzwoitość⁴, mógł te niedookreślone zasady zastosować w stosunku do każdego dzieła. Jak pisze Alina Madej, pod uwagę brano również mentalność odbiorców z różnych części kraju, co w konsekwencji prowadziło do „absurdów podtrzymujących w sferze mentalności i kultury obyczajowej podział na Polskę A i Polskę B”⁵. Cenzurę rewolucyjną zniesiono w 1922 roku.

Filmy związane z bieżącymi potrzebami politycznymi dofinansowywało Ministerstwo Kultury i Sztuki, zaangażowane były także inne urzędy. Właściciele kin zostali obciążeni dodatkowymi podatkami, można jednak było uzyskać zniżki za wyświetlanie filmów patriotycznych⁶. Z pewnością więc opłacało się je produkować, ale oczekiwali na nie także widzowie. Rok 1918 nie zakończył procesu ustalania granic. Konflikt z Ukrainą oraz zbliżające się plebiscyty terytorialne znalazły swoje odzwierciedlenie w takich filmach, jak *Tamara (Obrońcy Lwowa, 1919)* Niny Niovilli i *Nie damy ziemi, skąd nasz ród* (inny tytuł: *Męczeństwo ludu górnośląskiego, 1920*). Polska musiała też walczyć, aby nie utracić ledwo co odzyskanej niepodległości. Paradoks polega na tym, że choć wojna polsko-bolszewicka była olbrzymim zagrożeniem dla młodej państwowości, sprzyjała też formowaniu się tożsamości narodowej. Co istotne, „filmowy obraz I wojny światowej po odzyskaniu niepodległości został wyparty przez wątek legionistów i wojny polsko-bolszewickiej. W micie tym Józef Piłsudski odgrywał centralną rolę”⁷. W czasie Wielkiej Wojny Polacy stawali po różnych stronach barykady, nierzadko walcząc ze sobą w mundurach obcych armii. Wojna z Rosją Radziecką nie tylko umożliwiała ukazanie wspólnoty narodowej, ale także wzmacniała ją dzięki mitowi zwycięstwa.

To wszystko, najczęściej w konwencji romantyzmu strywializowanego, jak określili to Tadeusz Lubelski⁸, widzowie mogli zobaczyć na ekranie już w 1920 roku, kiedy powstały *Bohaterstwo polskiego skauta* (1920) Ryszarda Ordyńskiego i *Dla Ciebie, Polsko* (1920) Antoniego Bednarczyka. Rok później Ryszard Bolesławski nakręcił *Cud nad Wisłą*, najbardziej znany film o starciach z Armią Czerwoną, a w 1924 roku Jan Kucharski zrealizował *Miłość przez ogień i krew* (1924). W tych pełnych dumy ze zwycięstwa młodego państwa opowieściach o militarnych sukcesach oraz zgodzie i wspólno-

⁴ Podaję za A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994, s. 80.

⁵ Tamże, s. 82.

⁶ Ówczesni twórcy, jak również historycy krytykujący kinematografię II RP narzekali na brak wsparcia kina ze strony władz. Z ujęciem tym polemizuje Edward Zajiček, wskazując na niektóre przepisy, choćby celne z roku 1919, preferujące polski przemysł filmowy. Zob. E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej...*, s. 83 i n.

⁷ T. Rutkowska, *Szaleńcy i żołnierze nieznanego*. „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92, s. 10–11.

⁸ T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015, s. 54.

cie narodowej, budowanie tożsamości narodowej łączyło się z wątkami romansowymi i melodramatycznymi.

Nie chodziło bowiem jedynie o fabułę tych filmów, odwoływanie się do najbardziej aktualnych wydarzeń, związanych z walką o byt państwa, ale także o to, w jaki sposób były zrobione, do jakich idei się odwoływały. W *Cudzie nad Wisłą*

sukces militarny [...] ukazany tu został jako rezultat siły duchowej narodu. Polacy ukazani zostali jako naród zjednoczony tą samą wiarą, obyczajowością (początkowa scena Wigilii, tocząca się – na zasadzie montażu równoległego – w dworze Granowskich i w chłopskiej chacie Macieja Wierunia), tymi samymi przekonaniem (dziedzic Granowski filmowany jest chętnie na tle portretu Piłsudskiego; chłopci, agitowani w karczmie przez bolszewików, „nie dają posłuchu” – jak głosi napis – podszeptom wywrotowców⁹).

W chwili zagrożenia obraz Polski jako wspólnoty narodowej, której nie dzielą różnice klasowe, podkreślanie wartości militarnych, gotowości na śmierć w imię miłości ojczyzny, miało służyć edukacji obywatelskiej, idei narodowej i wizji silnego państwa. Kino włączyło się w procesy tożsamościowe oraz realizowało zlecenia polityczne. Wypada bowiem dopowiedzieć, że współproducentem *Dla Ciebie, Polsko* był Centralny Urząd Filmowy Wojska Polskiego, a *Cud nad Wisłą* powstał na zlecenie Wydziału Propagandy Ministerstwa Spraw Wojskowych. Nie może więc dziwić wyraźny zawarty w nich przekaz. Zarówno *Cud na Wisłą*, jak i *Dla Ciebie, Polsko*

kończą się sekwencjami dokumentalnymi z udziałem Piłsudskiego, w pierwszym filmie defilującego przed stojącymi w szeregu hallerczykami, w drugim odbierającego buławę marszałkowską w obecności dostojników kościelnych i ważnych osobistości życia publicznego. Tak więc mamy tu do czynienia z jasnym przekazem – zwycięstwo jest zasługą zwykłych, szeregowych żołnierzy z ochotniczego zaciągu, którzy odpowiedzieli na wezwanie Marszałka¹⁰.

Podobną tematykę oraz państwowotwórczy sens proponował nie tylko film fabularny. Dynamicznym wydarzeniom przełomu drugiej i trzeciej dekady XX wieku towarzyszyły krótkie filmy dokumentalne, będące czymś w rodzaju kroniki filmowej. Jak pisała Małgorzata Hendrykowska,

W latach 1919–1921 tematyka filmów, które dziś nazwalibyśmy „dokumentalnymi”, dotyczyła przede wszystkim aktualnych działań militarnych i ich konsekwencji: walk o Wilno, Lwów, wyprawy kijowskiej, wojny polsko-bolszewickiej, zniszczeń wojennych na ziemiach polskich, pogrzebów ofiar, zabiegów Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego we Francji o zdobycie gwarancji dla Polski w przypadku ewentualnej agresji niemieckiej lub bolszewickiej. Skromne relacje uczestników tamtych wydarzeń świadczą o tym, iż wielu ówczesnych polityków zdawało sobie sprawę z propagandowej funkcji filmu¹¹.

⁹ Tamże, s. 58.

¹⁰ T. Rutkowska, *Szaleńcy i żołnierze niezłani...*, s. 11.

¹¹ M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 75–76.

Do wspomnianych wyżej tematów należy dodać jeszcze filmy związane z plebiscytem i powstaniem na Górnym Śląsku, jak również dokumentujące działania i problemy związane z tworzącą się polską państwowością¹². Kino bowiem włączyło się nie tylko w relacjonowanie, a zarazem komentowanie bieżących wydarzeń, ale także w proces ponownego formowania wspólnej tożsamości Polaków.

W tym między innymi kontekście możemy spojrzeć na liczne adaptacje dzieł zaliczanych do kanonu literatury. W ciągu kilku lat po odzyskaniu niepodległości powstały *Czaty* (1919) Niny Niovilli na podstawie utworu Adama Mickiewicza, *Chłopi* Eugeniusza Modzelewskiego według powieści Władysława Reymonta, *Rok 1863* (oba 1922) Edwarda Puchalskiego, będący adaptacją *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego, ekranizacje prozy Henryka Sienkiewicza *Na jasnym brzegu* (1921) i *Bartek Zwycięzca* (1923) tego samego reżysera. Dobór utworów wskazuje na chęć wpisania kina w tradycje literatury narodowej, trzeba wszakże pamiętać, że dokonywano też swoistej melodramatycznej reinterpretacji kultury kanonicznej, co wynikało tyleż ze wspomnianej ideologii, co możliwości narracyjnych ówczesnego kina.

W kolejnych latach nie znikają tematy tożsamości narodowej, wspólnoty, odwołania do historii, promowania – choćby w niesatysfakcjonującej artystycznie formie – polskiej kultury. Zmienia się jednak kontekst, jak również ich natężenie. Dotyczy to zarówno filmu fabularnego, jak i dokumentalnego. Kiedy w kinematografii kończy się pierwszy okres po odzyskaniu niepodległości?

Gdyby czytać historię kraju – pisze Małgorzata Hendrykowska – poprzez obecność na ekranach tematów filmowych o charakterze dokumentalnym, można by powiedzieć, że ten euforyczny nastrój odbudowy życia państwowego kończy się wraz z obrazem *Pogrzeb Narutowicza* – filmem rejestrującym uroczystości żałobne zamordowanego 16 grudnia 1922 roku, zaledwie 5 dni po zaprzysiężeniu, prezydenta Gabriela Narutowicza. A może wcale tak nie jest, może zwyczajnie skończyły się działania wojenne. Górny Śląsk przejęty został przez polskie władze (co także utrwalono na taśmie filmowej), powstały zręby państwowości (choć przecież długo jeszcze nie będzie ani wspólnej waluty, ani dobrych dróg czy linii kolejowych między trzema zaborami) i zaczęło się normalne życie¹³.

Do tematu niepodległości jeszcze niejednokrotnie wracano. Szczególną okazją była dziesiąta rocznica jej odzyskania. Nie chodziło jednak tylko o świętowanie. Za ledwie dwa lata wcześniej, w 1926 roku, w wyniku przewrotu majowego władzę przejął Józef Piłsudski. Takie filmy, jak *Polonia Restituta 1918–1920* Antoniego Wawrzyniaka i Stanisława Sebela, *Odzyskanie niepodległości Polski 1918–1928. Wielka epopea wojny i pokoju* (oba później kilka razy przerabiane) czy *10 lat Niepodległości Polski 1918–1928*, nie tylko przypominały wydarzenia, które doprowadziły do niepodległości, oraz pierwsze

¹² Tamże, s. 81–84.

¹³ Tamże, s. 86.

lata II Rzeczypospolitej, ale przede wszystkim propagowały legendę Marszałka, wskazując na niego jako męża opatrnościowego¹⁴.

Odzyskanie niepodległości szybko stało się więc tematem filmowym. Warto pamiętać, że filmy historyczne więcej mówią o czasie, w którym powstały, niż o tym, o którym opowiadają. Interpretacji przeszłości dokonuje się najczęściej w kontekście teraźniejszych uwarunkowań społeczno-politycznych lub wskazuje na analogie między przeszłością a teraźniejszością. Pod uwagę należy zatem wziąć intencje twórców, przy jednoczesnym uwzględnieniu tego, kto miał największy wpływ na realizację filmu, stan ówczesnej wiedzy historycznej, jak również standardy narracyjne, estetyczne, produkcyjne i dystrybucyjne, problem cenzury, formalnej i nieformalnej, oraz recepcji¹⁵. Filmy historyczne mogą pełnić rozmaite funkcje, np. poznawczą, terapeutyczną, nostalgiczną, polityczną czy ludyczną, przypominać najważniejsze fakty, reinterpretować przeszłość, tworzyć opowieść założycielską, budować wspomniane analogie między przeszłością i teraźniejszością, budzić dumę narodową, przedstawiać obowiązującą w danym momencie i propagowaną wizję historii, czy wreszcie sprawiać widzowi przyjemność, wpisując się w zadania i reguły kultury popularnej. To samo dotyczy filmowych wizji roku 1918 i jego następstw.

Zrealizowane po przewrocie majowym *Mogiła Nieznanego Żołnierza* (1927) Ryszarda Ordyńskiego oraz *Szaleńcy* (inny tytuł: *My, pierwsza brygada*, 1928) Leonarda Buczkowskiego budowały legendę Piłsudskiego i jego legionów. Kiedy w 1928 roku z okazji 10. rocznicy niepodległego państwa polskiego powstał *Pan Tadeusz* Ryszarda Ordyńskiego, nie przypadkiem przecież legiony Dąbrowskiego jednoznacznie kojarzyły się widzom z legionami Piłsudskiego. Te konotacje były zresztą znacznie głębsze, w grę wchodziło czytanie Mickiewiczowskiej epepei w kontekście ówczesnych idei społeczno-politycznych, jak również dydaktycznych. Chodziło o wzór postawy patriotycznej, etykę i odpowiedzialność narodową. To właśnie wpisaniu w ten sposób lektury *Pana Tadeusza*, a nie walorom czysto filmowym, których zresztą trudno się dopatrzeć, zawdzięczał swój sukces film Ordyńskiego¹⁶.

Warto jednak podkreślić, że wydarzeniem założycielskim dla niepodległości w rozumieniu piłsudczyków była przede wszystkim rewolucja 1905 roku, głównie ze względu na udział w niej i program polityczny Józefa Piłsudskiego, akcentujący dążenia niepodległościowe. Wartość i sens ówczesnych wydarzeń utrwalały między innymi powstałe na przełomie lat 20. i 30. *Na Sybir* (1930) Henryka Szaro oraz *Dziesięciu*

¹⁴ Por. tamże 109–121.

¹⁵ Więcej pisałem o tym w: P. Zwierzchowski, *Filmy historyczne*, [w:] *Historia w przestrzeni publicznej*, red. J. Wojdon, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2018.

¹⁶ Por. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*, rozdział *Pan Tadeusz: model adaptacji tradycji artystycznej przez kino*, zwłaszcza s. 126–130.

z *Pawiaka* (1931) Ryszarda Ordyńskiego¹⁷. Później rok 1905 był scenarią jeszcze wielu filmów.

Coraz chętniej tworzono popularną wizję historii, łącząc wątki patriotyczne i tożsamościowe z konwencjami gatunkowymi, zwłaszcza melodramatycznymi, na przykład w *Z dnia na dzień* (1929) i *Dzikich polach* (1932) Józefa Lejtesa czy *Krwawym Wschodzie* (1931) Jana Nowiny-Przybylskiego. Tego typu produkcje odpowiadały potrzebom widowni. Znaczenie filmów dostosowywano do bieżących potrzeb politycznych, co było widoczne zwłaszcza w nakręconych po śmierci Józefa Piłsudskiego *Bohaterach Sybiru* (1936) Michała Waszyńskiego oraz *Florianie* (1938) Leonarda Buczkowskiego. Pierwszy, opowiadający o przebywających w obozie jenieckim na Syberii Polakach walczących w armii austriackiej, którzy w końcu zaciągną się do walczącej z bolszewikami, w wojnie z „białymi”, 5. Dywizji Syberyjskiej, dobitnie podkreślał wartość silnej armii. W drugim historia tytułowego dzwonu dowodziła, że niezależnie od aktualnej sytuacji politycznej – akcja rozgrywała się w czasie I wojny światowej – polskość, silna tradycyjnymi wartościami, zawsze przetrwa. Ciekawym przykładem czytania historii przez współczesne odniesienia polityczne była *Barbara Radziwiłłówna* (1936) Józefa Lejtesa, w której konflikt Zygmunta Augusta i sejmu został pokazany jako krytyka władzy ustawodawczej i tryumf monarchy, co można odczytać jako komentarz do sytuacji politycznej w drugiej połowie lat 30.

Narodziny II Rzeczypospolitej przypadły na rok 1918. Kolejne lata, niezależnie od często ostrej walki politycznej, prowadzącej do systemu autorytarnego, kłopotów gospodarczych i finansowych, spowodowanych sytuacją po zaborach oraz kryzysami ogólnoświatowymi, napięć społecznych powstałych na tle etnicznym, klasowym czy ekonomicznym, przyniosły sukcesy mające przełożenie także na sferę symboliczną. Duma z odzyskania niepodległości, jak również z osiągnięć młodego państwa w kolejnych latach nie była związana tylko z sukcesami militarnymi i politycznymi. Można to dostrzec w całym dwudziestoleciu, przede wszystkim jednak w latach 30. W *Rapsodii Bałtyku* (1935) Leonarda Buczkowskiego podziw dla rozwoju Gdyni zostaje wyrażony wprost w wypowiedzianym w filmie zdaniu: „Szalony wysiłek narodu sprawił ten cud”¹⁸.

Przed II wojną światową podejmowano temat odzyskania niepodległości i kształtowania się młodego państwa przede wszystkim w kontekście dumy i jedności narodowej, wspólnej tożsamości, tradycji militarnych i wspierania wizerunku obozu rządzącego (to po roku 1926). Polityka historyczna PRL, między innymi oficjalna negatywna ocena II Rzeczypospolitej, której rok 1918 był zaczątkiem, sprawiła, że filmy przedstawiające pierwsze lata II Rzeczypospolitej powstawały nader rzadko. Co oczywiste, nie wszystkie

¹⁷ Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 97–98; M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 42.

¹⁸ Zob. M. Haltof, *Kino polskie...*, s. 44.

wydarzenia mogły znaleźć filmową ilustrację, zwłaszcza wojna polsko-bolszewicka. Nie bez powodu nie pozwolono choćby na realizację *Przedwiośnia*, do której już pod koniec lat 50. przymierzał się Andrzej Wajda.

Mogłoby się wydawać, że po roku 1945 filmowcy spróbują wykorzystać analogie z rokiem 1918, by pokazać radość i dumę narodu, a jednocześnie problemy państwa, które musi narodzić się na nowo. Brak zainteresowania tą problematyką nie może jednak dziwić. Już wówczas pojawia się krytyczna ocena II Rzeczypospolitej, która narodziła się w roku 1918. Nowa, socjalistyczna Polska miała być zupełnie inna niż ta przedwojenna, nie sposób więc było odwoływać się do jej początków. Ta interpretacja dziejów wywarła silny wpływ na kino PRL-u. O ile dwudziestolecie międzywojenne było nierzadko scenerią filmów gatunkowych, np. kina sensacyjnego czy melodramatów, rok 1918 i jego następstwa, zwłaszcza w kontekście politycznym, nie cieszył się popularnością wśród filmowców. Dotyczyło to zarówno kina fabularnego, jak i dokumentalnego.

Przez pierwszych kilkanaście lat po II wojnie światowej raczej nie podejmowano tematu niepodległości. Samo słowo mogłoby wywoływać niepożądane skojarzenia. W latach 60. jednak już o niej mówiono, przede wszystkim w filmie dokumentalnym. Produkcji tych było jednak bardzo mało. Z tej okazji powstał dokumentalny serial telewizyjny *Drogi i bezdroża II Rzeczypospolitej* (1968), w którym Andrzej Chiczewski oraz historyk Andrzej Garlicki starali się odejść od skrajnie negatywnej oceny tamtego okresu, choć dalej postrzegali go krytycznie. Podsumowując przełom lat 60. i 70. w filmie dokumentalnym, Stanisław Ozimek pisał:

Zadziwiająco mało ekranowa publicystyka potrafiła przydać nowych walorów faktograficznych, poznawczych, problemowych, dotyczących skomplikowanej genezy i bezpośredniego okresu „wybicia się Polski na niepodległość” w roku 1918. Również spojrzenie na dzieje II Rzeczypospolitej było rozproszone, stereotypowe i jednostronne w swej krytyce. Mimo sporego już dystansu czasowego, paraliżująco na ekranową narrację działały wprowadzone wcześniej strefy milczenia i indoktrynalnych przekłamań: roli legionów, wojny polsko-radzieckiej 1920 roku, tradycji PPS, losów KPP etc. oraz poddawanych aktualnemu ostracyzmowi politycznych opcji i nazwisk (jak np. Józefa Piłsudskiego, Romana Dmowskiego, Wojciecha Korfatego, w mniejszym stopniu Wincentego Witosa, Ignacego Daszyńskiego i Eugeniusza Kwiatkowskiego) związanych integralnie z dziejami II Rzeczypospolitej¹⁹.

W roku 1968 przypadała 50. rocznica odzyskania niepodległości. Ten jubileusz został jednak przesłonięty przez inne, z ówczesnej perspektywy politycznej o wiele ważniejsze. Rok później uroczyste obchodzono 25-lecie Polski Ludowej oraz Ludowego Wojska Polskiego. Wydarzenia roku 1968, z jednej strony bunt młodzieży oraz kampania anty-

¹⁹ S. Ozimek, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 6, 1968–1972, red. naukowa R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994, s. 198. Zob. też. M. Jazdon, *Odzyskanie niepodległości w 1918 roku w polskim filmie dokumentalnym*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, red. Z. Krążyńska, Z. Zagórski, t. 14, Poznań 2005.

semicka i antyinteligenccka, z drugiej udział wojsk polskich w dokonanej przez siły Układu Warszawskiego inwazji na Czechosłowację, też nie sprzyjały świętowaniu. Nie oznacza to jednak, że kinematografia zapomniała o rocznicy. Zarówno bieżące wydarzenia, jak i polityczna i ideologiczna ocena okresu przedwojennego sprawiały jednak, że z pewnością nie miała ona pierwszorzędного znaczenia. Co więcej, planowane filmy od razy wpisywano w oficjalną interpretację przeszłości. Odzyskanie niepodległości było więc postrzegane jako niewykorzystana okazja, przyczynek do krytyki ówczesnej władzy i okazja do podkreślenia niepodległościowego charakteru i roli działań lewicy.

Jeżeli więc już pojawiał się motyw odzyskanej 50 lat wcześniej niepodległości, bywał odczytywany w kontekście ówczesnej polityki. Tematem *Wersalu – Poczdamu* (1968) Bohdana Kosińskiego było kształtowanie się zachodniej granicy Polski, ale jednocześnie dokonano w nim porównania tamtej niepodległości z obecną, jednym tchem wymienianą razem z nieodłącznym od niej socjalizmem²⁰. Takie podejście nie było niczym wyjątkowym, planowano powstanie innych filmów o podobnej wymowie. W przyjętych w 1967 roku planach tematyczno-programowych Wytwórni Filmów Dokumentalnych na kolejne 4 lata znalazł się projekt realizacji filmu, w którym także zakładano wyeksponowanie różnicy między „pierwszą” a „drugą”, tym razem socjalistyczną, niepodległością. Tę „pierwszą” należało więc wpisać we właściwy kontekst. Jej rocznicę, pisano,

uwzględni film o wydarzeniach rewolucyjnych lat 1918–1919 w Polsce, Niemczech, Czechosłowacji, Węgrzech, Austrii, wskazując na nie jako na refleks Wielkiego Października w Rosji. Zamierzeniem naszym – dodawano – jest przybliżyć informacje o 20-leciu międzywojennym, o sytuacji w jakiej działały siły lewicy społecznej, poprzez prezentację działaczy wtopionych w tamtą rzeczywistość. Próbę tę podejmiemy wykorzystując materiały biograficzne dotyczące takich postaci jak Marchlewski, Dubois, Bohuszewiczowa, Nowotko, Finder. Być może okaże się to koncepcją pozwalającą na przekazanie informacji filmowych o działalności KPP²¹.

Legitymizowano więc w ten sposób ruch robotniczy i rewolucyjny, wpisując go w tradycję narodową, z drugiej strony przyznając dominujące znaczenie²². Stosunek polskich komunistów do niepodległości był co najmniej niejednoznaczny. Socjaldemokracja Królestwa Polskiego i Litwy nie tylko w nią nie wierzyła, ale też negowała samą jej ideę, skupiając się na dążeniu do rewolucji. Podobny program miała wywodząca się z niej Komunistyczna Partia Polski, szczególnie na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku. Filmy opowiadające o udziale komunistów w dążeniach do niepodległości nie

²⁰ pel. (Jerzy Peltz), *Od Wersalu do Poczdamu*, „Film” 1968, nr 48, s. 6.

²¹ *Główne kierunki zamierzeń programowych Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. (1967 r.)*, [w:] *Plany tematyczno-programowe Wytwórni Filmowych na lata 1968–1971*, Archiwum Akt Nowych, zesp. Naczelnego Zarządu Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania, sygn. 4/8, k. 222.

²² Szerzej piszę o tym w tekście *Jak komuniści walczyli o niepodległość* (w druku).

zajmowały się jednak historycznymi niuansami, ale wpisywały ich działania w legitymizację narodową zarówno całego ruchu, jak i poszczególnych działaczy.

Oczywiście, szukano takich postaci, których zaangażowanie w ideę niepodległości nie budziło zbyt dużych wątpliwości. Tytułowa bohaterka *Wery Kostrzewy* (1976) Władysława Wasilewskiego rzeczywiście o niej pisała. Nawiązania do kultury narodowej można dostrzec w działalności Juliana Marchlewskiego. Wiele też jednak zależało od czasu realizacji biografii danej postaci. W powstałym u progu polskiego stalinizmu *Julianie Marchlewskim. Dokumentach wielkiego życia* (1950) Ludwika Perskiego Marchlewski walczy przede wszystkim o socjalizm. Jego ówczesne działania można co prawda odczytywać w kontekście niepodległości Polski, ale współczesnej, socjalistycznej. W późniejszych filmach, na przykład *Garści wspomnień* (1978) Konstantego Gordona i *Gdzie każą* (1988) Roberta Stando, narodowy wymiar działalności Marchlewskiego był już mocniej akcentowany, choć zarazem wspomniano przecież o jego roli w Tymczasowym Komitecie Rewolucyjnym Polskim w czasie wojny polsko-bolszewickiej. Jeśli natomiast nie można było w żaden sposób możliwie przekonująco dowieść związków poszczególnych bohaterów z motywem niepodległości, w ogóle pomijano ten okres w ich biografiach. Przykładem może być poświęcony Bolesławowi Bierutowi *Pierwszy prezydent Polski Ludowej* (1979) Krzysztofa Szmagiera, pomijający lata 1917–1921.

Kiedy w kinie PRL-u pojawiał się motyw polskiej niepodległości czy – ujmując rzecz szerzej – sytuacji politycznej Polski w czasie I wojny światowej i tuż po niej, jedna kwestia pozostawała niezmienna przez cały czas. W licznych filmach, spośród których można wymienić choćby takie, jak *Tor* (1958) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, *Minęło sto lat* (1982) Antoniego Staśkiewicza, a wśród fabularnych *Polonię Restituta* (1980, serial 1982) Bohdana Poręby, nieodmiennie podkreślano fundamentalny wpływ Władimira Lenina na sprawę polskiej niepodległości. Wskazywano, że byłaby ona niemożliwa bez poparcia przywódcy bolszewików i zmiany sytuacji politycznej w Europie po rewolucji październikowej. Większość z tych filmów ignorowała przy tym wszelkie inne okoliczności polityczne, a w każdym razie pomniejszała ich znaczenie. Jeśli nawet w danym filmie pojawiał się wątek wojny polsko-bolszewickiej, nad sprzecznością tą przechodzono do porządku dziennego bądź też – ale to raczej w okresie stalinowskim – podkreślano negatywną ocenę polskich władz.

Wpisanie biografii działaczy komunistycznych w problematykę odzyskania niepodległości doskonale ukazuje, jak przedstawiano i interpretowano ją zgodnie z polityką historyczną obowiązującą w PRL-u. Takich przykładów można znaleźć więcej. Wspomniana przed chwilą *Polonia Restituta* stanowiła ilustrację wcześniejszych wydarzeń, które doprowadziły do niepodległości Polski, aż po ratyfikację przez Sejm traktatu wersalskiego. Mimo podjęcia tak ważnego tematu oraz pokazania przemilczanych do tej pory postaci, jak Józef Piłsudski, który wcześniej pojawił się jedynie w *Śmierci pre-*

zydenta, i Roman Dmowski, w ogóle dotąd nieobecny w kinie, film nie cieszył się powodzeniem. Poręba nie wyszedł poza historyczną rekonstrukcję, zabrakło wiarygodnych postaci, kontekstów ich działań, atrakcyjnej formy. Usunięte zostało wszystko, co nie pasowało do ówczesnej oficjalnej wizji historii, poczynając od wojny polsko-bolszewickiej i jakichkolwiek wewnętrznych napięć (można było na przykład odnieść wrażenie, że między Piłsudskim i Dmowskim nie ma żadnej różnicy), podkreślono natomiast rolę Lenina i rewolucji październikowej. Film ten stanowił pochwałę silnego państwa i przywódcy, pokazywał odrodzenie narodu, koncentrował się na pokazaniu jedności narodowej, ale sytuacja polityczna i społeczna w Polsce – *Polonia Restituta* miała premierę kilka miesięcy przed wprowadzeniem stanu wojennego – sprawiła, że przekaz ten okazał się całkowicie nieskuteczny. Dodatkowym czynnikiem wpływającym na zdystansowany odbiór tego filmu była biografia i poglądy reżysera związanego ze środowiskami nacjonalistycznymi i antysemitycznymi, wspieranymi przez najbardziej zachowawczą frakcję PZPR.

Trzeba jednak podkreślić, że – z wyjątkiem filmu *Poręby* – te komunistyczne legitymizacje w społecznym odbiorze czy nawet prasowej recepcji były obecne w niewielkim stopniu lub prawie w ogóle. Wiązało się to zarówno z pamięcią zbiorową, w której niezależnie od historii z podręczników marszałek Piłsudski miał większe znaczenie niż Julian Marchlewski, jak i obiegami filmów oraz oczekiwaniami i potrzebami widzów i krytyków. Ale nie każdy film, w którym opowiadano o roku 1918 i latach późniejszych, realizował zamówienie kultury dominującej. Nie bez znaczenia był, jak już pisałem, czas, w którym go realizowano. W latach 70. filmów było dalej niewiele, za to obraz przedwojennej Polski, także roku 1918, nieco się zmienił. Pojawiało się więcej faktów, a mniej jednoznacznie negatywnych ocen. Za film wyjątkowy, zarówno ze względu na sposób ukazania początków II Rzeczypospolitej, jak i wartość artystyczną, należy uznać *Śmierć prezydenta* (1977) Jerzego Kawalerowicza, stanowiącą kronikę burzliwych lat po odzyskaniu niepodległości, których finałem stało się zabójstwo prezydenta Gabriela Narutowicza. Był to jednocześnie film o polityce i polityczny, w którym dzięki historycznej rekonstrukcji pojawiały się pytania o władzę, demokrację, państwo, wartości, mechanizmy, emocje itd. Dzięki równolegle prowadzonym wątkom prezydenta i jego zabójcy Eligiusza Niewiadomskiego, tworzącym precyzyjną, podporządkowaną dramaturgii wydarzeń strukturę swoistego thrillera politycznego, Kawalerowicz pozwalał przedstawić swoje racje obu stronom, dając w ten sposób Polakom lekcję o sensie demokracji, nieobecnej w Polsce w latach 70.

Na ekranach pojawiały się także inne tematy. Wśród nich uwagę zwracają powstania śląskie, choć nierzadko traktowano je za ledwie jako tło. Tak było na przykład z III powstaniem w *Rodzinie Milcarków* (1962) Józefa Wyszomirskiego, w której chodziło przede wszystkim o kolejny obraz relacji polsko-niemieckich. Bardziej istotną rolę odegrało

w *Magnacie* (1988) Filipa Bajona, a jeszcze większą II powstanie w *Soli ziemi czarnej* (1969) Kazimierza Kutza. W jednym i drugim wypadku rekonstrukcja historyczna miała wszakże drugorzędne znaczenie, najważniejsze były rozważania poświęcone tożsamości bohaterów. W filmie Kutza ich patriotyzm był ściśle związany z geograficzną i kulturową przestrzenią regionu: żyli na pograniczu polsko-niemieckim, czuli się Ślązakami, związanymi jednak z Polską, do której zresztą czują pewien żal, że nie zadbała o nich wystarczająco. Co ważne, w *Soli ziemi czarnej* walka o niepodległość była wpisana nie tyle w wydarzenia polityczne, co mit, tradycję oraz doświadczenie tożsamości narodowej i regionalnej. Dlatego też Kutz nie był zainteresowany przedstawieniem sytuacji politycznej w całej złożoności, w tym choćby zwróceniem uwagi na tych Ślązaków, którzy opowiedzieli się za Niemcami.

Z kolei *Magnat*, fresk filmowy podejmujący problematykę nie tylko historyczną, ale i historiozoficzną, przyjmuje oryginalną, zwłaszcza w kontekście polskiego kina, perspektywę spojrzenia na przeszłość. Nie szuka w niej potwierdzenia narodowej tożsamości, koncentrując się raczej na ukazaniu jej nieoczywistości, zwłaszcza na polsko-niemieckim pograniczu. Tożsamość bohaterów jest wyznaczona głównie przez „bycie u siebie”. Bajon zamieszcza także krytyczne uwagi wobec polskości, choć każde je wypowiadać niemieckim bohaterom.

Co ciekawe, znacznie rzadziej podejmowano temat zakończonego sukcesem powstania wielkopolskiego. Powstał między innymi zrealizowany w 1971 roku dokument *Powstanie Wielkopolskie* Krystyny Dobrowolskiej, była to jednak tematyka zdecydowanie zaniechana. Dopiero w 1988 roku Janusz Kidawa Błoński na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki zrealizował *Męskie sprawy*. Pomijając niechęć oficjalnej kultury do ogólnie rozumianej problematyki niepodległościowej, być może znaczenie miały polityczne i kulturotwórcze aspekty tego powstania: oddolność tego zrywu, mała liczba ofiar i zbyt duża rola mocarstw zachodnich.

Dwukrotnie rok 1918 został wpisany w sagi rodzinne. W *Blisko, coraz bliżej* (1982–1986) Zbigniew Chmielewski ukazał losy śląskiej rodziny i jej walki o przynależność Śląska do Polski, a Jerzy Sztwiertnia zakończył *Najdłuższą wojnę nowoczesnej Europy* (1979–1981) powrotem Poznania do Polski. Każdy z tych seriali, koncentrując się na dziejach jednej rodziny, był zarazem obrazem losów całej zbiorowości, przypominał też postaci zasłużone w walce o polskość tych ziem. W obu ważny był nie tylko zwycięski dla Polski finał, ale także długa droga, a właściwie – drogi, do niepodległości. Osobliwy obraz owej drogi zawarł Andrzej Wajda w serialu *Z biegiem lat, z biegiem dni...* (1980), łącząc patos z ironią i codziennością²³. Historia rodzin, narodu, społeczności, literatury,

²³ Por. T. Kłys, *Z biegiem lat, z biegiem dni... – epopeja ironiczna*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2003.

Polski, spraw wyjątkowych i powszednich, splata się w epopeję zakończoną w roku 1914, rozpoczynającą finałowy etap tej drogi, „demonstrujący, że zwykła mieszczańska codzienność prowadziła ostatecznie do walki zbrojnej o niepodległość kraju”²⁴.

Więcej filmów poświęconych odzyskaniu niepodległości ukazuje się w latach 80., zwłaszcza pod ich koniec, kiedy nie tylko przypadała 70. rocznica tego wydarzenia, ale można było mówić o nich coraz więcej. Roman Wionczek zrealizował *Rzeczpospolitej dni pierwsze* (1988, premiera 1989), w której pierwszoplanową rolę przypisano Józefowi Piłsudskiemu, a Paweł Pitera *Powrót do Polski* (1989), którego bohaterem był Ignacy Jan Paderewski (w 1986 roku Jerzy Ziarnik nakręcił poświęcony mu dokument *Mistrz – Prezydent*). Wśród filmów dokumentalnych Mikołaj Jazdon wskazał na *Listopad 1918 i Polska niepodległa 1918* Krystyny Mokrosińskiej oraz serię Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego *II Rzeczpospolita nieznana* (1988)²⁵. Za najważniejszy spośród nich uznał pełnometrażowy *Wymarsz* (1988) Wincentego Ronisza, który w 1992 roku realizuje kolejne filmy poświęcone odrodzeniu państwa polskiego: *A jednak Polska. 1918–1921* (1992), *Czyn zbrojny Polaków w I wojnie światowej* (1992), *Stosunek mocarstw do sprawy polskiej* (1992), *Wojna polsko-bolszewicka 1918–1921*²⁶.

Nie przypadkiem właśnie na początku tej dekady powstaje tyle filmów, które przedmiotem swojego zainteresowania czynią odzyskanie niepodległości przez Polskę w roku 1918 oraz jego następstwa. Po latach milczenia kino chciało sprawować również funkcję poznawczą, odkrywając nie tyle nieznane, co przez lata świadomie pomijane fragmenty przeszłości. Film najczęściej stanowi interpretację historii, w tym momencie jednak znaczenie miało już samo przedstawienie faktów, choć oczywiście sens dzieła wynikał także z ich uporządkowania.

Tematem tabu, który wymagał przypomnienia i ponownego przepracowania, z pewnością była wojna polsko-bolszewicka. Obok wspomnianych już filmów Ronisza, powstały między innymi: *Bitwa warszawska 1920 roku* (1993) Zbigniewa Wawera i Janusza Brandta, *Bitwa warszawska 1920* (1995) Zbigniewa Wawera i Tadeusza Kondrackiego, *Książdz Ignacy Skorupka. Ślady i legenda* (1990) Jadwigi Nowakowskiej i Marka Maldisa oraz *Testament* (1993) Wojciecha Ziembickiego o tym samym bohaterze, *W służbie orła białego* (1994) Jerzego Ziarnika, opowiadający o amerykańskich lotnikach w polskim wojsku, *Wszystko dla Orląt* (1991) Zbigniewa Kowalewskiego o walkach o Lwów w 1918, wreszcie fabularyzowany dokument *Na plebanii w Wyszkowie* (1999) Lucyny Smolińskiej i Mieczysława Sroki, ukazujący przedstawicieli Tymczasowego

²⁴ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 474.

²⁵ M. Jazdon, *Odzyskanie niepodległości...*, s. 22.

²⁶ Tenże, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 59.

Komitetu Rewolucyjnego Polskiego: Feliksa Dzierżyńskiego, Juliana Marchlewskiego oraz Feliksa Kona, oczekujących na wynik bitwy o Warszawę²⁷. Spośród tych filmów szczególną uwagę zwracają *Ochotnicy roku 1920* (1995) oraz *Póki my żyjemy, czyli moja wojna z Budionnym* (1996) Krzysztofa Nowaka-Tyszowieckiego.

Reżyserowi udało się dotrzeć do ostatnich żyjących żołnierzy wojny polsko-bolszewickiej (!) i złożyć z nich poruszające swoim świadectwem filmy. Obrazy to szczególnie cenne, ponieważ ten właśnie fragment historii Polski przez dziesiątki lat był, ze względów politycznych, poza zasięgiem kamer i mikrofonów polskich dokumentalistów²⁸.

Filmy te starały się przedstawić szeroką perspektywę lub koncentrowały się na pojedynczych postaciach czy wydarzeniach. Wymieniam te tytuły nie po to, by stworzyć ich enumeratywny spis, lecz wskazać, że w krótkim czasie powstaje kilka tytułów poświęconych tej samej problematyce. Odreagowywano wieloletnie milczenie, ale też podporządkowanie Związkowi Radzieckiemu. Co ciekawe, w dużej mierze wracano do wyobrażeń i wzorów przedwojennych, choćby w przedstawieniu okrutnych bolszewików, co zapewne było także skutkiem odreagowania narzuconych przez lata wzorów przyjaźni polsko-radzieckiej²⁹. Było tak we *Wrotach Europy* (1999) Jerzego Wójcika czy historyczno-przygodowym serialu Macieja Migasa *1920. Wojna i miłość* (2010), w którym z agresorami walczyli bohaterowie z różnych części Polski i klas społecznych. Powstały w 2011 roku film Jerzego Hoffmana *1920. Bitwa warszawska* (2011), mimo pozornej nowoczesności, zarówno pod względem treści, jak i narracji, przypominał filmy z początku lat 20. Jak pisał Tadeusz Sobolewski,

Reżyser stosuje teraz najnowocześniejsze środki techniczne (3D, komputerowa animacja), które tym bardziej wydobywają baśniowość przekazu. Jest to wciąż ta sama epicka klechda o Polsce skłóconej, lekkomyślnej, nierozsądnej, która zdobywa się na zryw, ponosi ofiarę i opiera się wrogowi³⁰.

Wybór tej perspektywy wpłynął zarówno na sens filmu, jak i jego dramaturgię. Nie zobaczymy więc skomplikowanej rzeczywistości politycznej, także w wymiarze wewnętrznych polskich rozgrywek, społecznej czy kulturowej. Można zaryzykować stwierdzenie, że znowu zaczął dominować model strywializowanego romantyzmu.

²⁷ M. Przyłipiak, *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 487.

²⁸ M. Jazdon, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków...*, s. 54.

²⁹ O wizerunkach Rosjan w kinie polskim zob.: E. Ostrowska, A. Wyżyński, *Obrazy Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazari, Polski Instytut Sprawy Międzynarodowych, Warszawa 2006; P. Zwierzchowski, *Obraz Rosjan w kinie PRL*, [w:] *W objęciach Wielkiego Brata. Sowieci w Polsce 1944–1993*, red. S. Stępień, K. Rokicki, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009.

³⁰ Tadeusz Sobolewski, *Cudu nie będzie*, „Gazeta Wyborcza” 24–25.09.2011, s. 16.

Wydawałoby się, że po przełomie 1989 roku odzyskanie niepodległości, towarzyszące temu wydarzenia, ich bohaterowie, jak również rozliczne problemy, z którymi musiało zmierzyć się młode państwo, będą stanowiły doskonały temat filmowy. Z jednej strony zaistniała możliwość przywrócenia pamięci o jakże ważnych momentach polskiej historii, z drugiej nader atrakcyjne i nośne mogły okazać się analogie między rokiem 1918 a 1989. To rozwiązanie wymagałoby rzecz jasna swoistego uwspółcześnienia ówczesnych sytuacji, postaw i możliwości. Kino nie podjęło się tego zadania.

O ile rokiem 1918 chętnie zajęli się dokumentaliści, o tyle w filmie fabularnym nie pojawiło się zbyt wiele reprezentacji tamtej epoki. Najczęściej sięgano po formuły kina popularnego. W pierwszych latach wolnej Polski rozgrywała się akcja sensacyjnego serialu *Pogranicze w ogniu* (1988–1991) Andrzeja Konica. Opowiadano o nich, przyjmując konwencję melodramatyczno-historyczną, jak w *Pannach i wdowach* (1991) Janusza Zaorskiego, gdzie były jedynie epizodem w historii bohaterek. Sięgano także po film biograficzny, czego przykładem jest choćby serial *Marszałek Piłsudski* (2001) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego. Czasem ukazywano tamten czas w kontekście codzienności, np. w jednym z odcinków *Przeprowadzek* (2000–2001) Leszka Wosiewicza, lub jako część doświadczenia polskiej inteligencji, jak w *Sławie i chwale* (1997) Kazimierza Kutza.

W wystawnej, źle przyjętej *Hiszpance* (2015) Łukasza Barczyka powstanie wielkopolskie stało się przede wszystkim pretekstem dla fantasmagorycznej fabuły. Film ten był interpretowany jednak także w zupełnie inny sposób – jako ujęta w oryginalną formę propozycja postrzegania samego powstania. Marcin Adamczak przekonuje, że Barczyk starał się wykazać, iż

awantura powstańcza rozgrywać się może w sferze duchowej, intelektualnej, ekonomicznej lub technicznej i być wówczas co najmniej równie ciekawą jak bieganie z karabinem po ulicach. Wykreował wizję poznańskiego pozytywizmu jako przygody ducha i przekonał, iż nie jesteśmy wcale skazani w polskiej kulturze na alternatywę między postawą posła Rejtana i postawą marszałka Ponińskiego, bo spektrum możliwości jest zdecydowanie większe. Udało mu się przedstawić wizję historii, w której istotne są nie pojedyncze, heroiczne nawet potyczki, ale zdecydowanie mniej widoczne i rozciągnięte w czasie procesy, które sprawiają, że samo zwycięstwo jest już tylko logiczną i dość oczywistą puentą złożonej gry sił³¹.

Ukazana w większości filmów działalność wyzwolenicza koncentruje się na akcjach militarnych i politycznych (choć, co zastanawiające, brakuje filmów *stricte* politycznych o tamtych czasach), opisie konkretnych wydarzeń. Rzadko twórcy przyglądają się procesom historycznym w ich długim trwaniu, niezbyt często również przedmiotem swojego zainteresowania czynią działalność kulturalną czy codzienność, która być może – jak w *Z biegiem lat, z biegiem dni...* – poprowadzi ku niepodległości. Brakuje też próby historycznej czy historiozoficznej refleksji. Rzadko sprzeczano się o idee, interpretację

³¹ M. Adamczak, *Notatki ze Złotego Wieku*, „Odra” 2015, nr 10. <http://magazyn.o.pl/2015/marcin-adamczak-notatki-ze-zlotego-wieku-odra/3/>, dostęp: 26 października 2018.

ówczesnej sytuacji, poszczególne zjawiska czy sens historii. Nie chodzi o to, że wielu zagadnień kino nie podjęło, nie to było wszakże jego zadaniem. Filmy te w znacznej mierze pozostawały jednak poza jakimikolwiek dyskursami. Były „tylko” filmami historycznymi, odtwarzały wydarzenia, postaci i rekonstruowały świat przedstawiony. Ich forma była bardzo konwencjonalna, ale – co trzeba wyraźnie podkreślić – sądząc z wyników frekwencyjnych, to właśnie odpowiadało publiczności (pośrednim dowodem jest niepowodzenie *Hiszpanki*). Wiele z tych filmów łączyło

intencję rozrachunku z przeszłością [...] z formułą rozrywkową, stanowiąc tym samym relikw „pamięci naiwnej”, ale za to chętnie przyswajanej przez szeroką widownię, której spora część nieodmiennie pozostaje w fazie pamięci przefiltrowanej przez baśń i melodramat³².

Romans i melodramat stały się także częścią tego filmu, który wydawał się szczególnie predestynowany do podjęcia tematu niepodległości jako punktu rozważań nad Polską sprzed ponad 80 lat i tą współczesną, z początku XXI wieku. Zrealizowane na początku kolejnej dekady *Przedwiośnie* (2001, serial 2002) Filipa Bajona pozostało jednak filmem bez znaczenia, postrzeganym przede wszystkim jako kolejna ekranizacja klasyki literackiej. W żaden sposób nie udało się wykorzystać analogii między nadziejami i rozczarowaniami bohaterów powieści Stefana Żeromskiego a sytuacją współczesnych widzów. Być może rację miał Zdzisław Pietrasik, pisząc, że „producenci wiedzą aż nadto dobrze, iż Polacy nie mają dzisiaj najmniejszego zamiaru rozprawiać o polskości, wolności etc.”³³. Bajon raz jeszcze podjął temat rodzenia się polskiej niepodległości na ziemiach pogranicza. W zrealizowanym w 2018 roku *Kamerdynerze* zainteresował się losem Kaszubów, osadzonych między Polakami i Niemcami, starającymi się zachować własną tożsamość. Traktat wersalski zmienia status tych ziem, ale problemy pozostają w dużej mierze niezmiennie, co znajdzie kulminację na przełomie 1939 i 1940 roku. Podobnie jednak jak *Przedwiośnie*, tak i bardziej udany *Kamerdyner*, w przeciwieństwie do *Magnata*, zajmują się bardziej historią niż historiozofią.

Przywołane filmy pozwalają zadać pytanie o sens kina historycznego. Zastanawiając się nad znaczeniem ówczesnych wydarzeń, czynimy to najczęściej z dzisiejszego punktu widzenia. Dokonujemy w ten sposób imputacji kulturowej, ale też kino historyczne niekoniecznie musi odwoływać się do akademickiego rozumienia obiektywizmu i prawdy historycznej. Dotyczy to wydarzeń i postaci, hierarchii ich znaczenia i ważności, interpretacji przeszłości. To, co jest ważne z punktu widzenia historii akademickiej, nie musi mieć znaczenia dla widza. Trzeba pamiętać, że kino ukazuje nie tyle wydarzenia histo-

³² A. Morstin-Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007, s. 18. Autorka odnosi te słowa do *Panien i wdów* oraz *Kuchni polskiej* (1991, serial 1991–1993) Jacka Bromskiego.

³³ Z. Pietrasik, *Hamlet pod Belwederem*, „Polityka” 2001, nr 9, s. 45.

ryczne, ile ich interpretację. Aby powstał udany film historyczny, kino musi wygrać z historią. Funkcja poznawcza niekoniecznie jest najważniejsza, zarówno dla twórców, jak i widzów. Kino może sprawić widzowi przyjemność dzięki umożliwieniu mu rozpoznawania przeszłości przez wydarzenia, postaci, ikonografię. Z tego punktu widzenia najważniejsze jest wrażenie autentyczności.

Tak jak pisałem, na filmowe wizje roku 1918, tego, co go poprzedziło, jak również jego następstw, wpływają interesy producentów, ekonomiczne bądź polityczne, strategie twórców, relacje z historią, pamięcią kulturową oraz tożsamością narodową, polityka historyczna, historyczne i filmowe kompetencje odbiorców, reguły dramaturgii filmowej, konstrukcja bohaterów. Za każdą z filmowych opowieści o niepodległości kryją się badania historyczne lub wiedza potoczna, kanon kultury lub próba jego krytycznej lektury, teksty kultury popularnej i narodowe i społeczne imaginarium, filmowa poetyka, właściwości i specyfika spektaklu, sposób wizualizacji przeszłości, konwencje gatunkowe, twórcze indywidualności filmowców.

Kino polskie stosunkowo rzadko sięgało po wydarzenia roku 1918. Kiedyś decydowały o tym względy polityczne, dzisiaj nie bez znaczenia są także finansowe – filmy historyczne zazwyczaj wymagają sporych nakładów. Trzeba też pamiętać, że dla współczesnego widza kostium historyczny bywa niekiedy niezrozumiały. Być może jednak kino nieraz jeszcze zaproponuje kolejne odczytania ówczesnych wydarzeń, powie widzowi coś ważnego o przeszłości i teraźniejszości, wreszcie, okaże się atrakcyjne jako spektakl. Na razie 100. rocznica odzyskania niepodległości sprawiła, że przygotowywane są kolejne filmy. Maciej Migas zrealizował dla Programu I Telewizji Polskiej serial *Drogi wolności* (2018), a Dariusz Gajewski pracuje nad *Legionami*. Warto będzie dokonać ich analizy i interpretacji, biorąc pod uwagę powyższe kryteria i konteksty.

Bibliografia

- Adamczak M., *Notatki ze Złotego Wieku*, „Odra” 2015, nr 10. <http://magazyn.o.pl/2015/marcin-adamczak-notatki-ze-zlotego-wieku-odra/3/>, dostęp: 26 października 2018.
- Główne kierunki zamierzeń programowych Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. (1967 r.), [w:] *Plany tematyczno-programowe Wytwórni Filmowych na lata 1968–1971*, Archiwum Akt Nowych, zesp. Naczelnego Zarządu Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania, sygn. 4/8.
- Guzek M., *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014.
- Haltof M., *Kino polskie*, tłum. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Hendrykowska M., *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Jazdon M., *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

- Jazdon M., *Odzyskanie niepodległości w 1918 roku w polskim filmie dokumentalnym*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, red. Z. Krążyńska, Z. Zagórski, t. 14, Poznań 2005.
- Kłys T., *Z biegiem lat, z biegiem dni... – epopeja ironiczna*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2003.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895-2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015.
- Madej A., *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994.
- Morstin-Popławska A., *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007.
- Ostrowska E., Wyżyński A., *Obrazy Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazari, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2006.
- Ozimek S., *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 6, 1968–1972, red. naukowa R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994.
- pel. (Jerzy Peltz), *Od Wersalu do Poczdamu*, „Film” 1968, nr 48.
- Pietrasik Z., *Hamlet pod Belwederem*, „Polityka” 2001, nr 9.
- Przylipiak M., *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Rutkowska T., *Szaleńcy i żołnierze nieznani*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92.
- Sobolewski T., *Cudu nie będzie*, „Gazeta Wyborcza” 24–25.09.2011.
- Zajchęć E., *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*. Tom I. *Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015.
- Zwierzchowski P., *Filmy historyczne*, [w:] *Historia w przestrzeni publicznej*, red. J. Wojdon, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2018.
- Zwierzchowski P., *Jak komuniści walczyli o niepodległość* (w druku).
- Zwierzchowski P., *Obraz Rosjan w kinie PRL*, [w:] *W objęciach Wielkiego Brata. Sowietci w Polsce 1944–1993*, red. S. Stępień, K. Rokicki, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009.

Polish cinema towards independence 1918–2018

The article presents two dimensions of the relationship between cinema and Polish independence. The first part was devoted to the situation of Polish cinema after 1918. I describe the film market, the political situation, relationship between the state and cinematography, films that were then created and their impact on national identity. Then I focus on films in which independence has become a movie theme. I divide them into three periods: until 1939, the People's Republic of Poland and after 1989. I draw attention to their political and historical contexts, functions and film form, and I discuss the meaning and interpretation of each films.

Key words: Polish cinema, independence, historical cinema, national identity