

## *Echa Idź i patrz Elema Klimowa w dwóch polskich filmach antywojennych – Mieście 44 Jana Komasy oraz Wołyniu Wojciecha Smarzowskiego*

ANDRZEJ SZPULAK

instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**ABSTRACT.** Szpulak Andrzej, *Echa Idź i patrz Elema Klimowa w dwóch polskich filmach antywojennych – Mieście 44 Jana Komasy oraz Wołyniu Wojciecha Smarzowskiego* [Echoes of Elem Klimov's *Come and See* in two Polish anti-war films – Jan Komasa's *Warsaw 44* and Wojciech Smarzowski's *Wołyń*]. „Images” vol. XXIII, no. 32. Poznań 2018. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 219–230. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2018.32.18.

The subject of interest in this text are the relations between the famous Elem Klimov's *Come and See* and two Polish movies made in the second decade of the 21st century – Jan Komasa's *Warsaw 44* and Wojciech Smarzowski's *Wołyń*. These relations are considered at the genetic level, the level of historical references, the genological level and the plane of audiovisual material created in films. The analysis leads to the conclusion that genological issues play the most important role in building these relationships, among them the shape of the main character's figure. The text can be treated as a contribution to reflection on the genre distinctiveness of the anti-war film.

**KEYWORDS:** Elem Klimov, Jan Komasa, Wojciech Smarzowski, war film, anti-war film, historical film, Polish film, Soviet film

Film *Idź i patrz* Elema Klimowa, zrealizowany w ścisłej współpracy scenopisarskiej z białoruskim prozaikiem Alesiem Adamowiczem, po latach przygotowań i dyskusji oraz po wielu perypetiach związanych ze zmieniającymi się decyzjami partyjnych decydentów zadebiutował na ekranach w 1985 roku[1]. Ostatecznie uzyskał status jednego z najbardziej znaczących osiągnięć kina wojennego w jego historii, ale nie stało się to od razu, a poza tym w większym stopniu dotyczyło to i wciąż dotyczy przestrzeni kultury wysokoartystycznej niż popularnej. Jego recepcja – tak rosyjska, jak polska i światowa – przebiegała w sposób niezwykły, choć dający się wytłumaczyć. Akceptacja części rosyjskich krytyków i filmoznawców jest zjawiskiem trwałym, podobnie jak wyraźny dystans repertuarowych decydentów oraz szerokiej publiczności w tym kraju i na Białorusi, gdzie umiejscowiona jest akcja utworu.

Film, którego podstawowy kontekst genetyczny stanowi sowieckie kino wojenne i ewokowany przez nie mit Wielkiej Wojny

Ojczyźnianej[2], pojawił się nieco zbyt wcześnie, bo pod koniec epoki breżniewowskiego „zastoju”. Nie wypłynął na fali przemian związanych z hasłami pieriestrojki i głośności, co mogłoby mu ze względu na nastrój społecznego fermentu sprzyjać. Odnosił się on do materii mitotwórczej – przynajmniej z punktu widzenia powszechnych przyzwyczajień – w sposób oryginalny, a przy tym bezceremonialny. W *Idź i patrz* dekonstrukcja uświęconej formy mitu postępowała tak daleko, że była trudna do zaakceptowania, szczególnie w okolicznościach, w których mit ów zaczynał spełniać funkcję najważniejszego spoiwa narodowej egzystencji, a tak dzieje się co najmniej od początku rządów Władimira Putina. Utwór może więc w rzeczywistości postsowieckiej funkcjonować co najwyżej jako artystyczny eksperyment o wąskim zasięgu oddziaływania (brak emisji telewizyjnych), stanowiący w przestrzeni mię-

[1] J. Czaja, *Idź i patrz*, Poznań 2013, s. 46–60.

[2] Ibidem, s. 15–45.

dzynarodowej świadectwo wysokiej jakości rosyjskiej kultury i poręczny element jej promocji.

W Polsce zaraz po swej premierze *Idź i patrz* uzyskał skąpe recenzje<sup>[3]</sup> i nie pojawił się w szerszym rozpowszechnianiu. Zresztą etykieta filmu wojennego rodem ze Związku Sowieckiego stawiała go na straconej pozycji. Tym bardziej po roku 1989, kiedy filmy z tego kręgu kulturowego stały się ofiarą konsekwentnego zbiorowego ostracyzmu, naturalnego po latach propagandowych wymuszeń, choć przynoszącego niewątpliwe poznawcze straty. Sytuację zmieniła dopiero rosyjska ofensywa kulturalna z pierwszej dekady XXI wieku, w ramach której poczesne miejsce zajmował film, zarówno współczesny, jak i dawniejszy, prezentowany w ramach zainaugurowanego wtedy festiwalu Sputnik oraz poprzez kolekcję DVD, publikowaną również pod tą marką, intensywnie promowany w prasie społeczno-kulturalnej i specjalistycznej oraz w telewizji publicznej. *Idź i patrz* stał się wówczas dla polskiej publiczności, oczywiście tej bliżej zainteresowanej kinem artystycznym, jednym z najważniejszych odkryć. Na rynku znalazły się aż dwie jego edycje DVD<sup>[4]</sup>. Kilka razy wyemitowano go na antenie TVP Kultura. Pojawiły się jego prasowe, ale też bardziej wnikliwie, filmoznawcze omówienia<sup>[5]</sup>. W tej sferze wcześniej publikowane były tyl-

ko notki w popularnych leksykonach. I to nie wszystkich, bo na przykład Łukasz A. Plesnar nie umieścił dzieła Klimowa wśród stu najbardziej znaczących filmów wojennych<sup>[6]</sup>.

Zmarginalizowanie tego wybitnego utworu miało miejsce także na Zachodzie. Owszem, cieszył się on i cieszy wysokim statusem wśród na ogół pozytywnie nastawionych do rosyjskiej kultury krytyków, o czym zaświadcza choćby zbiór fragmentów tekstów opublikowanych przez Justynę Czaję<sup>[7]</sup>. Bywa pokazywany w poświęconych kulturze stacjach telewizyjnych czy też w ramach przeglądów kina rosyjskiego. Pojawia się regularnie w internetowych rankingach typu: *100 best war movies*. Przyćmiły go jednak duże produkcje, poświęcone najpierw doświadczeniu wojny wietnamskiej (*Łowca jeleni* Michaela Cimino, 1978; *Czas apokalipsy* Francisa Forda Coppoli, 1979; *Pluton* Olivera Stone'a, 1986), a później także II wojny światowej (*Szeregowiec* Ryana Stevena Spielberga, 1998; *Bękart wojny* Quentina Tarantino, 2009; *Dunkierka* Christophera Nolana, 2017). To one stanowią fundament światowej klasyki kina wojennego (w przypadku filmu Nolana trzeba tu jeszcze postawić znak zapytania), powstałego mniej więcej od czasów *Idź i patrz*. Dzieje się tak również ze względu na wynikającą z bliskości doświadczenia łatwość percepcyjną tych filmów w zestawieniu z dziełem o poetyce skomplikowanej, trochę enigmatycznej (np. w sferze odniesień do kultury ludowej), dziełem pochodzącym z odległej, w istocie bardzo słabo rozpoznanej przestrzeni.

Ostatecznie znajomość filmu Elema Klimowa stała się przepustką do grona koneserów kina wojennego. Dla twórców zaś, szczególnie dla twórców z wschodnio- i środkowoeuropejskiego kręgu kulturowego, także mniej lub bardziej uświadomionym kontekstem, czy też w niektórych przypadkach inspiracją w obrazowaniu doświadczenia wojennego, zwłaszcza tego odnoszącego się do rzeczywistości zagłady ludności cywilnej.

W przypadku niniejszego tekstu przedmiotem zainteresowania będzie związek dwóch polskich filmów historycznych<sup>[8]</sup> z *Idź i patrz*.

[3] Z. Kałużniński, *Uprawa wielkich gatunków*, „Polityka” 1986, nr 17, s. 8; B. Mruklik, *Patrz i pamiętaj*, „Kino” 1986, nr 1, s. 44–46; C. Prasek, *Doświadczyć okrucieństwa*, „Film” 1986, nr 44, s. 11.

[4] W roku 2006 w serii „Gazety Wyborczej” „30 Filmów Wszech Czasów”, a w 2009 w ramach Kolekcji Sputnika „Klasyka Kina Rosyjskiego”.

[5] Oprócz cytowanej już monografii J. Czai opublikowany został poświęcony twórczości reżysera artykuł E. Wojnickiej, *Elem Klimow. Apokalipsa naszych czasów*, w: *Autorzy kina europejskiego III*, pod red. A. Helman i A. Pitrusa, Kraków 2007, s. 153–180.

[6] Ł.A. Plesnar, *Sto filmów wojennych*, Kraków 2002.

[7] J. Czaja, op.cit., s. 131–142.

[8] Pojęcia tego nie używam w znaczeniu ściśle gatunkowym.

Filmy te – *Miasto 44* Jana Komasy (2014) i *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego (2016) – zrealizowane zostały trzy dekady po utworze Klimowa, a jednocześnie kilka zaledwie lat po wspomnianym renesansie zainteresowania kinem sowieckim w Polsce. O intuicyjnej wyczuwalności tego związku, a przy okazji o wtórnej popularności dzieła Klimowa, świadczą opinie krytyków i blogerów, którzy nader często już w tytułach swoich tekstów poświęconych głośnym polskim premierom, ale także w ich treści odnosili się wprost do sowieckiej produkcji sprzed lat<sup>[9]</sup>. Na jej kontekstualną wartość wskazał też sam Komasa<sup>[10]</sup>.

Oba wspomniane utwory z kilku powodów nieomal predestynowane są do takich relacji. Zbliżona do *Idź i patrz* była ich geneza i funkcja społeczna, jeszcze bardziej zbliżona materia historycznych faktów, do których się odniosły, a w konsekwencji – bo przynajmniej po części stanowiło to rezultat dwóch wymienionych czynników – konweniowały ze sobą także artystyczne strategie, jakie legły u ich podstaw, zwłaszcza strategie narracyjne, tworzące kręgosłup ich antywojennego przesłania.

Elem Klimow, podążając za Adamowiczem, podjął się przywołania okupacyjnej tragedii białoruskiej wsi, podlegającej krwawym, liczonemu w setki pacyfikacjom ze strony niemieckiego wojska przy udziale miejscowych i ukraińskich kolaborantów, ale także w związku z zorganizowaną przez Sowieców zmasowaną partyzancką dywersją na tyłach wroga. Odwołał się do doświadczenia w najwyższym stopniu traumatycznego. Traumatycznego zarówno w sensie zbiorowym, jak i indywidualnym, gdyż śmiertelną ofiarą okupacji i wojny stał się co czwarty mieszkaniec tego kraju. W zasadzie więc każdy członek społeczeństwa poniósł jakąś stratę w obrębie swojej rodziny. Doświadczenie to, dotyczące przede wszystkim ludności cywilnej, długo po wojnie nie było uznawane za ważne w realizowanej przez Moskwę, a więc i sowieckie kino, strategii propagandowej. Dopiero ćwierć wieku po wojnie okazało się, że przywołanie tragedii białoruskich cywilów może być użyteczne. I to zmienione nastawienie – nie

bez zastrzeżeń – otworzyło możliwość urzeczywistnienia projektu, jakim był *Idź i patrz* (wcześniej zatytułowany *Zabić Hitlera*), projektu, który z optymistycznego heroizmu przenosił akcent na trudną do przyswojenia martyrologię, a dodatkowo posługiwał się podejrzaną dla decydentów estetyką okropności i naturalizmu, zestawiona na dodatek z oniryzmem.

Filmy Polaków odnosiły się do podobnie traumatycznych zdarzeń, z tego samego mniej więcej okresu, do zdarzeń dotyczących szczególnie boleśnie ludność cywilną, a przy tym również mniej lub bardziej niewygodnych propagandowo i prawie w ogóle lub zdecydowanie niewystarczająco obecnych w tekstach kultury. Jeśli chodzi o powstanie warszawskie, to w momencie, gdy Jan Komasa przystępował do pracy nad *Miastem 44*, deficyty pamięci były już w dużym stopniu kwestią peerelowskiej i postpeerelowskiej przeszłości. Od 2004 roku, czyli od inauguracji poświęconego zrywowi Muzeum, fenomen pamięci narastał i siedemdziesiąta rocznica powstania, która stworzyła okazję do realizacji tak kosztownej produkcji, postrzegana była jako możliwe apogeum tego wzrostu. Natomiast Smarzowski podjął się filmowej wizualizacji fragmentu przeszłości, który dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku zaczął

[9] Oto wybór tego rodzaju wypowiedzi:

Ł. Adamski, *Adamski z festiwalu w Gdyni: Wołyń. Idź i patrz*, <<https://wpolityce.pl/kultura/309385-adamski-z-festiwalu-w-gdyni-wolyn-idz-i-patrz-recenzja>> [dostęp: 20.02.2018]; A. Miksa, *Wołyń – idź i patrz*, <<http://www.mysl-polska.pl/1039>> [dostęp: 20.02.2018]; O. Maya, *Michalina Łabacz, niezwykła debutantka z Wołynia, która chciała wygrać... X-Factora. Chwałą ją z każdej strony*, <<http://natemat.pl/192043,przed-brawurowym-debiutem-w-wolyniu-wygrywala-festiwal-piosenki-a-takze-zaliczyla-wystep-w-x-factorze>> [dostęp: 20.02.2018], interesujący i symptomatyczny post na forum internetowym podpisany nickiem Toki, <<http://www.historycy.org/historia/index.php/t70652.html>> [dostęp: 20.02.2018].  
[10] Jan Komasa, reżyser „Miasta 44”: wojna to wyrwane ręce i gałki oczne, <[http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16742730,Jan\\_Komasa\\_rezyser\\_Miasta\\_44\\_Wojna\\_to\\_wyrwane.html](http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16742730,Jan_Komasa_rezyser_Miasta_44_Wojna_to_wyrwane.html)> [dostęp: 22.03.2018].

przedostawać się do powszechnej świadomości Polaków. Jego wcześniejsza nieobecność wiązała się najpierw z dominacją komunistycznej dyktatury, a później z koncepcjami i kalkulacjami politycznymi, zamkniętymi w formułę racji stanu. Rzecz jasna tragedia chłopskiej ludności Wołynia – inaczej niż w przypadku powstania – nie miała takiego kulturowego zaplecza oraz symbolicznego zakorzenienia w zbiorowej pamięci, aby w przekazach artystycznych funkcjonować choćby podskórnie, marginesowo czy aluzyjnie. Stąd poczucie odkrywania przestrzeni całkowicie nowej, likwidowania sfery tabu, co w większym stopniu niż Komasa zbliżało go do sytuacji Klimowa. Dodatkowo polskie filmy musiały zafunkcjonować w kontekście żywego sporu wewnętrznego i międzynarodowego, który z natury rzeczy nie mógł towarzyszyć utworowi powstałemu w ramach kinematografii sowieckiej.

Każdy z omawianych filmów powstał jako indywidualnie uwarunkowany efekt drogi artystycznej swoich twórców – u Klimowa była to na przykład przemożna chęć rehabilitacji za nieudaną jego zdaniem *Agonię* (1975, premiera 1981)[11], a u Smarzowskiego reakcja na emocjonalny odbiór *Róży*[12] – ale też każdy poprzez swój temat determinował określoną postawę reżyserów, wymuszał skrytykowanie motywacji, głęboką wewnętrzną mobilizację (szczególnie ze względu na spodziewany silny wydzźwięk społeczny) oraz intelektualną pracę, która musiała zostać włożona w powstanie projektu. Klimow przygotowywał swój film prawie dekadę, Komasa osiem lat, a Smarzowski cztery. Wszyscy gromadzili rozbudowaną dokumentację, korzystali ze świadectw uczestników

zdarzeń, wzbogacanych przez pośrednictwo prozy Adamowicza i Stanisława Srokowskiego (*Wołyń*), kontaktowali się z nimi bezpośrednio i także wobec nich zaciągali swoiste wewnętrzne zobowiązania.

W rezultacie przygotowali pełne inscenizacyjnego rozmachu, co najmniej dwugodzinne, na swój sposób epickie dzieła, zanurzone w konkretnej rzeczywistości historycznej i w oparciu o ów konkret budujące także treści uniwersalne. Właśnie dzięki oparciu się na potwierdzonych faktach z przeszłości, dzięki wizualnej wierności wyobrażeniom o teźże (w nieco mniejszym stopniu obecnej w *Mieście 44*) i dzięki wkomponowaniu się w żywy kontekst społeczny ów antywojenny uniwersalizm nie ma wiele wspólnego z programową ideologią pacyfizmu. Należy niejednoznaczne są konflikty, do których twórcy się odnoszą, nazbyt skomplikowane racje pojedynczych ludzi i całych zbiorowości, podejmujących w ich filmach takie, a nie inne działania.

Antywojenne ostrze jest czymś w rodzaju wspólnego mianownika dla tych budujących w istocie nieco odmienny przekaz utworów. Przede wszystkim Komasa, biorący w szczególności pod uwagę potrzeby i przyzwyczajenia młodego odbiorcy[13], a w każdym razie swoje o nich wyobrażenia, daleko odszedł od ogólnohumanistycznego przesłania *Idź i patrz* na rzecz wyeksponowania subiektywnej, zawężonej perspektywy jednostkowego bohatera, ale i Smarzowski zrezygnował z tak jawnie irracjonalnych, alegorycznych konceptów, jaki pojawił się w kluczowej dla finału sowieckiego filmu scenie rozstrzelania ekranowych wizerunków Hitlera.

Biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, podczas analizy interesujących nas związków należy zachować daleko posuniętą ostrożność, unikać arbitralności, łatwo bowiem dopuścić do identyfikacyjnego błędu. Za intencjonalne nawiązanie uznać coś, co nim nie jest, albo odnajdywać zależność tam, gdzie pojawia się jedynie wynikająca z estetycznych i pozaestetycznych uwarunkowań zbieżność. Tym bardziej, że sami twórcy nie dają nam w tym względzie wyraźnych wskazówek. Owszem, Komasa

[11] J. Czaja, op.cit., s. 46, 48.

[12] *Dzikość idzie z człowieka? Rozmowa z Wojciechem Smarzowskim o jego filmie „Wołyń”*, rozmawiał J. Wróblewski, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1676004,1,wojciech-smarzowski-o-swoim-najnowszym-filmie-wolyn.read>> [dostęp: 12.02.2018].

[13] Z. Lewandowska, *Ponowoczesna wizja Powstania Warszawskiego w filmie Jana Komasy „Miasto 44”*, „Images” 2015, vol. 17, nr 26, s. 97.

powołuje się na Klimowa, ale wyłącznie jako kontekst i to nie pierwszorzędny<sup>[14]</sup>.

Skoro więc nie ma sensu porządkowanie materiału na przykład wedle wspomnianego kryterium intencjonalności, to trzeba posłużyć się innego rodzaju kluczem. Wypada wyodrębnić te warstwy utworu filmowego i te jego odniesienia, w których powiązania są najistotniejsze i najbardziej czytelne, niezależnie od świadomości twórców.

Na pierwszą płaszczyznę powiązań – podobne odniesienie się do materii historii w jej faktograficznym, kulturowym, a nawet czysto wizualnym aspekcie – wskazuje użycie napisów informujących o okolicznościach zdarzeń prezentowanych w filmach. Napisy te znalazły się na początku wszystkich utworów, a w *Idź i patrz* także na zakończenie. Klimow najpierw sytuował akcję w czasoprzestrzeni. Pisał: „Białoruś, 1943”, akcentując lokalność i odrębność miejsca w ramach olbrzymiego i zdominowanego przez żywioł rosyjski ZSRR. A na koniec, używając równie surowej, pozornie neutralnej retoryki, podał informację: „628 białoruskich wsi zostało doszczętnie spalonych wraz ze wszystkimi mieszkańcami”. Komasa dość obszerną i rzeczywiście neutralną w wyrazie treść rozłożył na kilka plansz:

Trwa II wojna światowa. Warszawa od pięciu lat jest okupowana przez nazistowskie Niemcy. Warszawiacy doświadczają aktów nieludzkiego terroru i przemocy. W młodych ludziach, spragnionych wolności i nowego życia, narasta bunt. Latem 1944 do Warszawy zbliża się armia sowiecka. Budzi to nadzieję na klęskę Niemiec. Warszawa szykuje się do powstania.

Obaj kierowali swoje komunikaty do szerokiej, także międzynarodowej widowni, podając informacje jak najbardziej ogólne, dające orientację w historycznych faktach. Smarzowski postąpił nieco inaczej. „Kresowian zabito dwukrotnie. Raz przez ciosy siekierą, drugi raz przez przemilczenie. A ta druga śmierć jest gorsza od tej pierwszej. Jan Zaleski” – napisał. Prawie nikt spoza wąskiego grona zainteresowanych tematyką wołyńską nie wie, kim jest autor motta. Fakt, że to ojciec szerzej znanego ks. Tadeusa Isakowicza-Zaleskiego, niewiele

zmienia, gdyż jest to postać wzbudzająca kontrowersje, a pełniąca funkcję autorytetu głównie w części wspomnianego środowiska kresowego. Sama zaś treść motta stanowiła komentarz, dotykający w większym stopniu kwestii pamięci niż materii zdarzeń z przeszłości. Odwoływała się też do wiedzy posiadanej już wcześniej przez odbiorców, do ich emocjonalnego zaangażowania. Oznaczała rezygnację z walorów edukacyjnych. A w związku z tym wszystkim adresowana była w pierwszym rzędzie do kręgu wtajemniczonych.

Sprawa owych napisów wskazuje na obecną we wszystkich filmach strategię usytuowania fabuły w bardzo konkretnej, określonej geograficznie (Chatyń, Warszawa, Kustycze) i chronologicznie (marzec 1943, sierpień i wrzesień 1944, lata 1939–1943) rzeczywistości. Tego usytuowania dokonują twórcy poprzez wizualizowanie rozpoznawalnych i potwierdzonych zdarzeń i sytuacji. Klimow w sekwencji spalania pełnej ludzi stodoły odwołuje się do tragedii mieszkańców wsi Chatyń z 22 marca 1943 roku. Komasa zamieszcza szereg odwołań do powszechnie znanych faktów z powstania: wybuch czołgu-pułapki, przejście kanałami ze Starego Miasta do Śródmieścia, oczekiwanie na ewakuację u brzegu Wisły i wiele innych. Smarzowski natomiast sceną napadu na kościół przywołuje krwawą niedzielę 11 lipca 1943 roku, okazuje też okoliczności o dwa dni wcześniejszej śmierci żołnierza-poety, oficera AK, Zygmunta Rumla we wsi Kustycze. Te ostatnie odwołania są ze względu na niewielką wiedzę dużej części odbiorców rzecz jasna najmniej czytelne.

Ścisłe umiejscowienie filmowych zdarzeń miało swoje konsekwencje w sferze wyobrażeń przestrzennych, ukonkretnionych z jednej strony w elementach scenerii i scenografii, a z drugiej w pracy kamery. Szczegółne podobieństwo charakteryzuje pod tym względem *Idź i patrz* oraz *Wołyń*. Wynika ono nie tylko z bliskości geograficznej i kulturowej odtwarzanych na ekranie rzeczywistości, ale także ze strategii ich pokazywania. Wygląd wsi wołyńskich i biało-

[14] Jan Komasa, reżyser „Miasta 44”...

ruskich w tamtych latach specjalnie się nie różnił – zbliżona drewniana zabudowa, dość przestronne, niezbyt jasne wnętrza izb, niskie płoty, piaszczyste, wiejskie „uliczki”, niemal tak samo, „z prosta” ubrani mieszkańcy. Podobne pokrewieństwo dotyczyło silnie eksponowanych obrazów natury, lasów, łąk i pól, choć rzeczywistość białoruska wzbogacona została o charakterystyczny dla niej element akwacyjny – mokradła. W obu przypadkach wygląd rzeczywistości historycznej przywracany był z pietyzmem, nakierowanym na realistyczną wiarygodność. Dla Smarzowskiego stanowiło to większą trudność z powodu upływu czasu oraz powstawania utworu w innej niż wołyńska przestrzeni. Rozpoczynająca jego film sekwencja wesela mogłaby – co było realnym zagronimżeniem – okazać się udaną etnograficzną rekonstrukcją. Reżyser poradził sobie z tym w możliwie najlepszy sposób. Uniknął wrażenia sztucznej rekonstrukcji przeszłości dzięki umiejętnemu dramatyzowaniu sytuacji międzyludzkich. Już od pierwszego ujęcia odsłaniał silne emocje, które miały rządzić światem jego bohaterów.

W znaczącym stopniu tożsama była w *Idź i patrz* oraz *Wołyniu* perspektywa widzenia przedstawionego świata, a może raczej uczestnictwa w nim. Kamera w wielu fragmentach podążała bowiem za ruchem głównego bohatera, dostosowując się do niego: wchodziła zatem wraz z nim do wnętrza, przemieszczała się leśnymi duktami, zachowywała wysokość ludzkiego wzroku, patrzyła z bliska, z rzadka jednak w pełni się subiektywizując. Czyniła w ten sposób widza świadkiem, lecz świadkiem możliwie pozbawionym dystansu.

W *Mieście 44* sprawa miała się nieco inaczej, i to w obu z wymienionych aspektów. Wiarygodność świata przedstawionego oparta była na widowiskowej intensyfikacji utrwalonej ikonografii, obejmującej wizerunki warszawskich ulic, kamienic, gruzowisk, piwnic, kanałów, szpitali polowych, walczących żołnierzy i zabiegających o przetrwanie cywili. Ikonografia ta bywała

nieco przetwarzana lub wzbogacana – jak na przykład w scenie kanałowej, gdzie pojawiają się elementy fantastyczne. Stanowiła w istocie esencję rzeczywistości w jej symbolicznym, nie zaś realistycznym wymiarze, ale też niosła w sobie walor sztuczności, estetyzacji[15]. Kamera, owszem, bardzo często śledziła bohaterów poruszających się po coraz wyraźniej zniszczonym mieście, ale jej ruchy i ustawienia charakteryzowały się większym urozmaiceniem. Obok ujęć w pełni subiektywnych, stylizowanych czasem wedle poetyki gier komputerowych, znajdowały się obiektywizujące, realizowane w planach totalnych. W konsekwencji stworzona została mozaika (według powołującej się na koncepcję Arkadiusza Lewickiego Zuzanny Lewandowskiej – witraż[16]), służąca w pierwszym rzędzie kreowaniu atrakcyjnego widowiska filmowego.

Dywagując o właściwościach języka filmowego, płynnie i trochę niezauważalnie przeszliśmy z płaszczyzny odniesień do historii na płaszczyznę genologiczną. Wydaje się, iż nic w tym dziwnego ani niewłaściwego: te same pokrewieństwa mogą przecież być postrzegane i analizowane z różnych perspektyw. Już sam sposób obrazowania zastosowany przede wszystkim przez Klimowa i Smarzowskiego zdradza gatunkowe konotacje ich filmów. Intensywna wizualizowanie przestrzeni codziennej egzystencji ludności cywilnej oraz używanie kamery jako świadka pokazującego z bardzo bliska zmagania bohaterów z niszczącą materią konfliktu zbrojnego odsyła w kierunku filmu antywojennego, rozumianego jako odmiana dramatu wojennego lub jako zjawisko osobne, wyposażone we właściwą dla siebie nić porozumienia między twórcą i odbiorcą.

Najbardziej czytelny i najpojemniejszy znaczeniowo element tej gatunkowej kreacji stanowi postać głównego bohatera (czasem głównych bohaterów). Jest ona przeciwieństwem znanego z dramatu wojennego bohatera mitycznego. To jej charakterystyka na ogół przesądza o tym, czy w filmie mamy do czynienia jedynie z poszczególnymi wątkami antywojennymi, czy też z całościowym i pogłębionym przekazem tego rodzaju treści.

[15] Z. Lewandowska, op.cit., s. 101.

[16] Ibidem, s. 97–98.

Główni bohaterowie omawianych filmów to postacie fikcyjne, a przy tym – co o wiele ważniejsze – przeciętne, wyjęte z tła, z założenia aheroiczne, immanentnie bierne, żyjące wedle obowiązujących wzorców społecznych, potrzebujące stabilnego otoczenia. Ich konfrontacja z żywiołem wojny w każdym przypadku okazywała się zewnętrznie (degradacja fizyczna) i wewnętrznie niszcząca, dezintegrująca ustalony porządek życia, prowadząca nie do dojrzwania, lecz do regresu osobowości, unieważniająca sferę sacrum i sferę etyki, sprowadzająca podejmowane działania do instynktownych odruchów służących przetrwaniu albo – w przypadku bohaterów męskich – zemście.

Taki był Fliora, bohater *Idź i patrz*, który przystąpił do partyzanckiego oddziału, aby pokazać swoją domniemaną dorosłość i posmakować przygody w szerokim, już nie przydomowym świecie. W rezultacie zaś, pod koniec filmu, po rozlicznych bolesnych przejściach, urzeczywistnił się jako człowiek immanentnie martwy, pozbawiony sfery duchowej, psychicznie okaleczony, wyzbyty żywych emocji i reakcji, fizycznie nienaturalnie postarzały, a w działaniu zaprogramowany jedynie na zemstę. Rdzeń wspomnianych przeżyć stanowiło – znane wszystkim interesującym nas protagonistom – doświadczenie śmierci najbliższych, a także strachu, tymczasowości każdej sytuacji, w której się znalazł, i relacji, którą zdołał nawiązać, aż wreszcie – poprzez obecność w Chatyniu podczas pacyfikacji wioski – doświadczenie o obliczu apokaliptycznym (w destrukcyjnym, niechrześcijańskim rozumieniu tego terminu).

Podobną drogę przeszedł Stefan, choć w jego przypadku większą rolę odegrał wątek miłosny. To w pierwszym rzędzie właśnie zainteresowanie Biedronką na kilka dni przed wybuchem powstania doprowadziło tego zajętego opieką nad matką i kilkuletnim bratem młodego mężczyznę do konspiracyjnego oddziału, o przystąpieniu do którego wcześniej nie myślał. Z biegiem zdarzeń dziewczyna, postać nieco bardziej od niego zaabsorbowana życiem, zniknęła jednak z jego horyzontu. Pozostała

Kama, użyta jako swoisty analgetyk. Cieleśne zbliżenie z nią przyszło do Stefana jako doznanie mroczne, mechaniczne, jałowe, w istocie zniechęcające, wyraźnie skontrastowane z arkadyjską w wyrazie sceną pierwszego pocałunku z Biedronką. Miłość – jak wszystko w nim i wokół niego – uległa degradacji. Tak działo się zresztą w przypadku każdego z bohaterów.

Zosia Głowacka, później Skiba, jako bohaterka kobieca w trochę odmienny sposób podległa tej samej w istocie ewolucji. Jej początkiem było postanowione wbrew jej uczuciowemu zaangażowaniu i realnym pragnieniom zamążpójście, a więc dramat miłosny. To nie ono jednak miało decydujące znaczenie, lecz następujące w dalszej kolejności przeżycia wojenne: brak najelementarniejszego poczucia bezpieczeństwa, samotność, seksualne napaści, brutalnie zadawana śmierć najbliższych, konieczność skrywania swej tożsamości i przebywania wśród morderców, wreszcie niezwykle okrutna zagłada całego uniwersum. Najważniejszą odmiennością w losie bohaterki była wynikająca z naturalnej sytuacji kobiety bezradność, słabość, niemożliwość reakcji. To jednak tylko atrybuty zewnętrzne jej drogi. Wewnętrznie droga ta okazała się tożsama z biegiem losów Fliory i Stefana. Jej finał stanowiła ukazana w kluczu symbolicznym śmierć – śmierć jako wybawienie z opresji życia.

Jeśli bohater mityczny filmu wojennego, charakteryzujący się narastającą siłą wewnętrzną, witalnością i aktywizmem, poprzez inicjację i ofiarę coraz bardziej jednoczy się ze światem i ludzką zbiorowością, w imieniu której walczy, aby w konsekwencji je – albo przynajmniej siebie – w symbolicznym sensie ocalić, przywrócić do życia, jeśli więc, krócej rzecz ujmując, podlega on procesowi duchowej sublimacji, to bohater filmu antywojennego (może raczej rodzaj antybohatera<sup>[17]</sup>), postać przeciętna, raczej

[17] Por. np. M. Januskiewicz, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004 oraz idem, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3.

bierna, stanowi jego odwrotność i przechodzi drogę w przeciwnym kierunku – od udziału we wspólnocie ku alienacji, od harmonii ku chaosowi i nicości, od życia ku śmierci, doświadczając niszczącej mocy absolutnego zła, jakim jest wojna.

Bohater stanowi coś w rodzaju ogniskowej, która skupia w sobie obraz filmowego kosmosu, medium, poprzez które opowiada się o świecie. Dlatego to stał się on w tym tekście podstawowym elementem deskrypcji quasi-epickiego widowiska antywojennego. Przedrostek *quasi* odnosi się do pewnej problematyczności dotyczącej rzeczywistego charakteru omawianych utworów. Na pierwszy rzut oka zdominował je pierwiastek epicki. Wskazuje na to ukształtowanie wykreowanej w nich czasoprzestrzeni, bardzo przecież rozległej, rozciągłej i zmiennej. Wskazuje inscenizacyjny rozmach wychodzący w razie potrzeby poza ramy pełnego realizmu. Wskazuje też płynność losów bohaterów, które podlegały nieustającym i radykalnym metamorfozom – przede wszystkim w odniesieniu do ich okoliczności zewnętrznych. Jednakże to właśnie konstrukcja postaci spowodowała wyłom w epickiej strukturze, kierując filmy – przynajmniej połowicznie – ku po Arnheimowsku rozumianej dramatyczności[18]. Pierwszą, ale nie najbardziej symptomatyczną tego oznaką była jej ostentacyjna aheroiczność. Istotniejsza okazała się perspektywa spojrzenia na nią, skracająca dystans, subiektywizująca, choć rzecz jasna daleka od pełnego utożsamienia. Bohater odgrywał rolę pośrednika. To poprzez jego doświadczenia, przeżycia i doznania odbiorca uzyskiwał dostęp do przedstawionego świata.

[18] R. Arnheim, *Epic and dramatic film*, "Film Culture" 1957, nr 3.

[19] Chodzi tu o klucz do rozszyfrowania poetyki istniejącego już filmu, a nie o kwestie jego genezy.

[20] Oczywiście w głębszych pokładach kulturowych także z wielowiekowej tradycji rosyjskiej, przede wszystkim obecnych w niej bardzo obficie treści eschatologicznych.

[21] J. Czaja, op.cit., s. 22–34.

[22] W Polsce film ten występuje częściej po tytule *Dziecko wojny*.

[23] J. Czaja, op.cit., s. 41–42.

To one stały się tkanką opowiadania. Właśnie w związku z tą bliskością perspektywy protagonisty i widza na pierwszy plan, przed doświadczenia zewnętrzne tego pierwszego, wysunął się jego dramat wewnętrzny. Narracja zaś skupiła się z większą intensywnością na odsłonięciu nie przejawów, lecz przyczyn i konsekwencji procesu destrukcji jego sił witalnych.

To bohater zatem i jego historia wpływała najsilniej na sposób filmowania i sposób opowiadania – przynajmniej w ich najbardziej fundamentalnym zarysie[19]. A trzeba zauważyć, iż w filmach tutaj omawianych zyskał on pewną specyfikę, można by zaryzykować stwierdzenie – specyfikę wynikającą z przywoływania traumatycznej pamięci społeczeństw, które w stosunkowo niedalekiej przeszłości podlegały masowym działaniom eksterminacyjnym lub były ich świadkami. A takie było doświadczenie Białorusinów, Polaków i w dużo bardziej skomplikowany sposób także Ukraińców.

Nie bez przyczyny przecież *Idź i patrz* zrodziło się nie z doświadczeń kina zachodniego, zresztą nie tak bardzo jeszcze wtedy, tj. na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, bogatego w treści pacyfistyczne, lecz z praktycznie endemicznej tradycji sowieckiej[20]. Przede wszystkim z kina odwilżowego końca lat pięćdziesiątych i początku następczej dekady[21]. Tutaj trzeba szczególnie wspomnieć *Pokój przychodzącemu na świat* Aleksandra Ałowa i Władimira Naumowa (1961) oraz *Dzieciństwo* Iwana Andrieja Tarkowskiego (1962)[22]. Z silnie obecnego już w kinematografii epoki breżniewowskiego zastoju nurtu filmu partyzanckiego[23]. W tym wypadku była to jednak inspiracja bardziej zewnętrzna, powierzchowna, dotycząca w ogólny sposób tematyki, jak również pewnych elementów poetyki. Za trzecie ogniwo tego kontinuum musi zostać uznane autorskie kino wojenne lat siedemdziesiątych, dzieła Marlena Chucyjewa, Aleksandra Giermana oraz nade wszystko żony Klimowa – Łarysy Szepitko, ukazujące na przykład do tamtej pory konsekwentnie tabuizowane zjawisko kolaboracji miejscowej ludności na okupowanych terytoriach sowieckich z Niemcami, operujące



estetyką szoku, odsłaniające destruktywną ingerencję wojny we wnętrze człowieka[24].

Konotacje te wyraziły się w przyjęciu przez Klimowa optyki martyrologicznej, nakierowanej w głównej mierze nie na zbiorowość, lecz na przypadek indywidualny. Tyle tylko, że ów przypadek pełnił funkcję *pars pro toto*. A zatem wykreowany *everyman* odnosił się do zbiorowości, lokalnej (białoruskiej) oraz w dalszym planie w pełni uniwersalnej, wtapiał się w nią. Podobne spojrzenie w naturalny sposób – ze względu na podobieństwo rodzimego doświadczenia wojny – przyjęli reżyserzy polscy. Przy czym każdy z nich – łącznie z autorem *Idź i patrz* – skutecznie unikał upraszczających formuł idealizacyjnych.

Oczywiście stopień owej skuteczności pozostaje do dyskusji, o czym świadczy wiele opinii wygłaszanych przez komentatorów, zwłaszcza w związku z *Miastem 44* i *Wołyniem*. Jedną z bardziej skrajnych, a pochodzących od osób z całą pewnością kompetentnych wygłosił jednak Adam Garbicz, odnosząc się do filmu Klimowa. Stwierdził, że jest on „tyleż szokujący, co nienawistnie nacjonalistyczny, zupełnie nie do przyjęcia pod koniec XX wieku”[25]. Wydaje się jednak, że autor tych słów nie wziął dostatecznie pod uwagę realiów polityczno-społecznych i uwarunkowań kulturowych, w których powstał inkryminowany przez niego utwór, zignorował wspomnianą wyżej perspektywę narracyjną, jaką przyjął Klimow (perspektywę kilkunastoletniego chłopca) oraz poetykę przerysowania i deformacji, którą konsekwentnie stosował.

Obok przyjęcia perspektywy odheroizowanej ofiary, którą historia prowadzi do bezowocnej śmierci, wyznacznikiem wspomnianej specyfiki omawianych filmów w ich genologicznym wymiarze stał się ukształtowany wyraźniej niż w podobnych przypadkach prymat bohatera nad fabułą. Ta była wątpliwa, nieco amorficzna, niejasna i stosunkowo przewidywalna. To, co rzeczywiście przekuwało uwagę, dotyczyło sytuacji postaci, jej przeżyć i stanu wewnętrznego. Wokół tych kwestii budowana była dramaturgia.

Elementem specyfiki omawianych filmów okazał się także sposób formułowania przesła-

nia antywojennego. W produkcjach zachodnich – jeśli można użyć tego zbiorczego, nader prowizorycznego miana – daje się zazwyczaj zauważyć pewien poziom deklaratywnego pacyfizmu. On pojawił się i tutaj: w newralgicznym, ocalającym dla Flory momencie, gdy chłopiec zrezygnował z rozstrzelania wizerunku Hitlera w wieku niemowlęcym, w słowach skierowanych przez Biedronkę do Stefana o pierwszeństwie ich miłości nad wszelkimi powinnościami, zwłaszcza wojennymi, oraz w przemowie grekokatolickiego księdza o potrzebie wzajemnego szacunku między społecznościami zamieszkującymi Wołyń. W każdym wypadku jednak ów pacyfistyczny przekaz łączył się z rzeczywistością wojny postrzeganej nie jako całkowicie pozbawione sensu zmaganie, sprowokowane i trwające ze względu na interesy nie tych bynajmniej, którzy biorą w nim bezpośredni udział w roli „armatniego mięsa”. Nie jako zmaganie, w którym kwestia winy była marginalizowana i uogólniana. W tych filmach działania zbrojne sowieckiej partyzantki oraz polskiego wojska i oddziałów samoobrony, choć przynosiły one im samym wewnętrzną katastrofę, okazywały się zupełnie naturalną, w mniejszym lub większym stopniu uzasadnioną i usprawiedliwioną reakcją na ekstremalną agresję, która przyszła do nich wraz z obcym lub rodzimym najeźdźcą. Wojna, zamiast brutalnego, zaprogramowanego konfliktu wyniszczających się potężnych organizmów administracyjnych i ekonomicznych, stała się miejscem w znacznym stopniu irracjonalnej erupcji metafizycznej, a nawet eschatologicznie postrzeganego zła.

Jak widać płaszczyzna genologicznych powiązań trzech interesujących nas filmów, z których dwa późniejsze zawierały w sobie echa wcześniejszego, okazała się najbardziej rozległa i płodna w konsekwencje. Pozostaje jednakże jeszcze jedna, ta, od której być może powinniśmy rozpocząć, aby z miejsca dowieść obecności szukanych przez nas związków. Cho-

[24] Ibidem, s. 43–45.

[25] A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974–1981*, Kraków 2009, s. 142.

dzi o pokrewieństwa motywów fabularnych, a także konkretnych scen i ujęć, czasem o relacje jawnie intertekstualne. W istocie jednak owe pokrewieństwa mają charakter wtórny, stanowią materię, a nie zasadę filiacji, dlatego mimo wszystko pojawiają się w ostatniej kolejności. Będą one przedstawione w postaci dość suchego wyliczenia, obrazującego nade wszystko skalę zjawiska. Można by oczywiście ów swoisty katalog łatwo poszerzyć i opatrzyć bardziej rozbudowanym komentarzem, lecz nie stanowi to intelektualnej konieczności, gdyż nie zmienia podstawowych ustaleń.

Symboliczne motywy fabularne łączyły się z kreowaniem świata protagonisty oraz drogi jego doświadczeń i wewnętrznych przemian – antybohaterskiej drogi ku śmierci. Arkadyjskie w swym wizualnym wyrazie wyobrażenie pierwszego miłosnego zbliżenia (niekoniecznie rozumianego jako pełny akt seksualny), wspomniany wielokrotnie obraz śmierci bliskich, obraz przejścia przez wodę (bagno, zawartość kanału, pokryte szuwarami bajorko), ukazanie lub raczej sugestia gwałtu, wreszcie wizja apokaliptycznej destrukcji płonącego świata – wszystkie te motywy znajdowały się w każdym z filmów, zazwyczaj w podobnych lub identycznych funkcjach. Pierwszy z wymienionych sygnalizował moment odkrywania fascynującej, międzyludzkiej intymności, wskazywał na młodość, jasność (jedyna z dwóch słonecznych scen w *Idź i patrz*), drogę naturalnego dojrzewania człowieka, a więc usytuowany został niejako w punkcie wyjścia opowiadanych historii. Wszystkie następne układały się w ciąg zniszczenia i degradacji bohatera. Na przykład przejście przez wodę (wykorzystano tutaj tanatyczny odcień symboliki tego żywiołu) skojarzone zostało z nabyciem pewnej samoświadomości umierania. Zarówno Fiora po dojściu na wyspę, jak i Zosia po zagładzie swego miejsca na ziemi, oglądanej z perspektywy zarośniętego mokradła, utracili ostatki normalnej percepcji rzeczywistości. Przejście bohaterów przez kanał w *Mieście 44* nastąpiło na nieco wcześniejszym etapie, dlatego zafunkcjonowało podobnie, lecz nie tak samo.

Punktem odniesienia, a chwilami nawet wzorcem dla polskich filmowców okazała się sfera audialna utworu sowieckiego. To nie może dziwić, gdyż Klimow pieczołowicie zadbał o jej twórcze ukształtowanie – tak w sferze muzycznej, jak i w filmowej diegezie, które to aspekty nie są całkowicie rozdzielone. Naturalne w *Idź i patrz* przeplatanie dysharmonicznych motywów muzycznych z elementami popularnej piosenki, a także elegijnymi urywkami dawnej klasyki powtórzone zostało – w mniej subtelny sposób – w *Mieście 44*. *Wołyń* natomiast przejął – oprócz muzycznej kakofonii w scenach napadu na wioskę – pewne efekty dźwiękowe: odnotowany już odgłos lotu owadów zwiastujący obecność trupów, wysoki, wibrujący dźwięk, sugerujące subiektywne odczucie szoku – pisk w uszach. Efekty te stosowane były jednak przez Smarzowskiego raczej oszczędnie. Mimo to zależności obecne w ścieżkach dźwiękowych omawianych filmów warto są niewątpliwie oddzielnej, szczegółowej analizy.

W największym stopniu uwagę odbiorcy przykuwają jednak powtarzające się sceny i ujęcia, które można w wielu wypadkach interpretować jako cytaty. Wymieniając je, będziemy przechodzili od tych o najodleglejszych parantelach do oczywistych powtórzeń. Wiele zbieżności i nawiązań można odnaleźć w prezentacji wizualnej makabry: zgwałconych kobiet, rannych żołnierzy i cywilów, ludzi zabijanych i umierających w okrutnych męczarniach, pokawałkowanych, zmasakrowanych ciał. Sprawa nie jest prosta. Dokładne porównanie wymagałoby tu pochylenia się nad problemem filmowego obrazowania przemocy w kontekście bardziej ogólnym, na wpisanie go w typową dla całego kina antywojennego kreację estetyki naturalistycznego szoku, na co oczywiście nie ma miejsca. Zwróćmy się zatem ku bardziej ukonkretnionej i specyficznej materii.

A stanowi ją choćby kreacja zewnętrzna bohaterów. W *Idź i patrz* doszło do najbardziej wyrazistej przemiany. Fiora, na początku naiwny i pełen życia nastolatek, w części finałowej miał twarz starca, a sylwetkę manekina. W przypadku Stefana, Biedronki i Zosi meta-

morfoza ta nie wyglądała tak wyraziście, lecz w istocie podlegała tej samej zasadzie, wynikającej z zarysowanej wyżej kreacji antybohaterki. W ekspozycji pełni wigoru, energicznie reagujący na wszelkiego rodzaju bodźce, na koniec pozbawieni wyrazu, zapadnięci w sobie, poddani obezwładniającemu letargowi (trzeba podkreślić w tym miejscu wysoką jakość kreacji aktorskiej Michaliny Łabacz w roli młodej chłopki z Wołynia). W kontekście wyglądu zwraca też uwagę zbliżona tożsamość bohaterek kobiecych: Głaszy, Biedronki i Zosi. Wszystkie reprezentowały ten sam typ urody (delikatnej budowy, dość eteryczna blondynka) i wszystkie pojawiały się na ekranie w kostiumach o paralelnej, zielono-niebiesko-szarej kolorystyce. Taka paleta barwna zapewniła przeniesienie postrzegania bohaterek – mimo mniej lub bardziej wyrazistych, związanych z nimi wątków erotycznych – z poziomu zmysłowej intensywności ku symbolice natury duchowej, sprzyjającej opowieści o wewnętrznej kondycji człowieka.

Kolejne powtórzenia to obecna w *Idź i patrz* oraz *Wołyniu* scena ustawiania się do dużego grupowego zdjęcia – w pierwszym z filmów chodziło o partyzantów, w drugim o weselników. Tu jednak można domniemywać niezamierzoną zbieżność, wynikającą z atrakcyjności takiego motywu wizualnego rozpoznawalnego jako znak minionego czasu – czasu dającego się łatwo zidentyfikować jako pierwsza połowa XX stulecia. Inaczej w przypadku łączącej również wspomniane dwa filmy sceny ze studnią. Fliora, zaglądając do niej w początkowym fragmencie *Idź i patrz*, w tajemniczy sposób dostrzegł swoją postarzałą twarz z jego finału. Natomiast Zosia pochyliła się nad studnią już w trakcie wieńczącej opowieść ucieczki i zobaczyła wrzucone tam, gnijące ludzkie szczątki. On spotkał się z niejasną dla siebie zapowiedzią piekła wojny, ona z jego realnością. Motyw uległ więc modyfikacji w duchu bliższego Smarzowskiemu realizmu. Przetworzona została też obecna w obu utworach symbolika animalna. W jej centrum u Klimowa znalazł się bocian – symbol płodności, najpierw pokazany w swej naturalnej postaci, ale w dalszej części filmu po-

prze użycie filtra zaróżowiony, jakby delikatnie przekrwiony, a więc pozbawiony życiodajnej mocy. Podobną w sensie znaczeniowym, choć symbolicznie bardziej dyskretną, rolę odegrał w *Wołyniu* obraz zdychającego konia, obok którego bez zwracania uwagi przebiegają żołnierze wracający z kampanii wrześniowej. Podobne tym razem w formie, bo otwarcie symboliczne, było pokazanie w samej końcówce utworu białego wilka, spoglądającego – jak bocian na leżącego Fliorę – na śpiącą w lesie Zosię. Sens tego wizerunku wydaje się bardziej pozytywny, kojarzony z uwolnieniem.

Trzy sceny lub ich fragmenty, pochodzące już nie z *Wołynia*, lecz z *Miasta 44*, wydają się bezpośrednimi cytatami z Klimowa. Pierwsza z nich to ta, w której matka żywo protestowała przeciw decyzji syna o przystąpieniu do formacji zbrojnej. Dokładna analiza pokazuje, iż Komasa powtórzył wiele gestów i słów, które pojawiły się wcześniej w kłótni Fliory z matką. Także scena po wyjściu z kanału, gdy Biedronka i Stefan wciąż jeszcze pod wrażeniem przejścia przez cuchnącą ciemność i ubrudzeni jej zawartością przemieszczali się śródmiejskimi ulicami pośród mierzącymi ich wzrokiem przechodniów, sięga do obrazu Fliory i Głaszy, którzy po przedostaniu się przez bagno szli pośród wpatrzonych w nich ludzi zgromadzonych na wyspie. Trzecim z cytatów jest urywek sceny pokazującej pojawienie się Stefana w powstańczym oddziale. Oddelegowany on został do czyszczenia dużego oddziałowego kociołka, podobnie jak Fliora, który jednak musiał sobie poradzić z naczyniem o wiele większym. W filmie sowieckim to był fragment dość długi i znaczący, choćby ze względu na udział w nim Głaszy, natomiast u Komasy to krótki urywek, swoisty wizualny motyw, a właściwie ostentacyjny cytat. Gdy bowiem w dwóch pierwszych przypadkach cytaty sfunkcjonalizowane zostały w fabule, w ostatnim chodziło wyłącznie o wyraźny sygnał nawiązania, potrzebny dla wzmocnienia postmodernistycznego charakteru poetyki filmu[26].

[26] Z. Lewandowska, op.cit., s. 103.

Ten skrócony, zróżnicowany i z konieczności trochę chaotyczny katalog – jak go nazwalibyśmy – ma jednak wspólny mianownik, obejmujący niemal wszystkie wymienione elementy. Jest nim wspomaganie kreacji antywojennej konwencji gatunkowej i związanego z nią przesłania. Kreacja ta stanowi najważniejszy powód i istotę bliskości filmów polskich i poprzedzającego je sowieckiego dzieła.

*Idź i patrz* okazał się żywotny przede wszystkim właśnie w genologicznym wymiarze. Obecne w nim oraz *Mieście 44* i *Wołyń* odniesienia do bliźniaczych zdarzeń historycznych wzmocniły jeszcze ten aspekt, gdyż to konwencja antywojenna okazywała się najbardziej poręczna dla ich ekranowego zobrazowania. Dla twórców polskich wzorzec Klimowowski dysponował tym dodatkowym walorem, że wynikał ze zbliżonego doświadczenia, odnoszącego się do odrębnego, środkowoeuropejskiego piętna historii. Starając się pokazać zdarzenia historyczne, podobnie obecne w silnie straumatyzowanej pamięci zbiorowej, znaleźli w filmie Klimowa obrazy, wątki, sposoby opowiadania, sensory i klimat, które stały się często mimowolnym źródłem inspiracji. Przyczynili się do wytworzenia subtelnej odrębności genologicznej filmów z naszego regionu świata. Wykazali przy tym genialność utworu Klimowa, genialność, rozumianą jako płodność.

#### BIBLIOGRAFIA

- Adamski Ł., *Adamski z festiwalu w Gdyni: Wołyń. Idź i patrz*, <<https://wpolityce.pl/kultura/309385-adamski-z-festiwalu-w-gdyni-wolyn-idz-i-patrz-recenzja>> [dostęp: 20.02.2018]
- Arnheim R., *Epic and Dramatic Film*, "Film Culture" 1957, nr 3
- Czaja J., *Idź i patrz*, Poznań 2013
- Dzikość idzie z człowieka? Rozmowa z Wojciechem Smarzewskim o jego filmie „Wołyń”, rozmawiał J. Wróblewski, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1676004,1,wojciech-smarzewski-o-swoim-najnowszym-filmie-wolyn.read>> [dostęp 12.02.2018]
- Garbicz A., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974–1981*, Kraków 2009
- Jan Komasa, reżyser „Miasta 44”: wojna to wyrwane ręce i gałki oczne, <[http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16742730,Jan\\_Komasa\\_rezyser\\_Miasta\\_44\\_Wojna\\_to\\_wyrwane.html](http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16742730,Jan_Komasa_rezyser_Miasta_44_Wojna_to_wyrwane.html)> [dostęp 22.03.2018]
- Januszkiewicz M., *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004
- Januszkiewicz M., *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3
- Kałużński Z., *Uprawa wielkich gatunków*, „Polityka” 1986, nr 17
- Lewandowska Z., *Ponowoczesna wizja Powstania Warszawskiego w filmie Jana Komasy „Miasto 44”*, „Images” 2015, vol. 17, nr 26
- May O., *Michalina Łabacz, niezwykła debiutantka z Wołynia, która chciała wygrać... X-Factora. Chwałą ją z każdej strony*, <[http://natemat.pl/192043,przed-brawurowym-debiutem-w-wołyniu-wygrwała-festiwal-piosenki-a-także-zaliczyła-występ-w-x-factorze](http://natemat.pl/192043,przed-brawurowym-debiutem-w-wołyniu-wygrzyła-festiwal-piosenki-a-także-zaliczyła-występ-w-x-factorze)> [dostęp: 20.02.2018]
- Miksa A., *Wołyń – idź i patrz*, <<http://www.mysl-polska.pl/1039>> [dostęp: 20.02.2018]
- Mruklik B., *Patrz i pamiętaj*, „Kino” 1986, nr 1
- Plesnar Ł.A., *Sto filmów wojennych*, Kraków 2002
- Prasek C., *Doświadczyć okrucieństwa*, „Film” 1986, nr 44
- Toki, <<http://www.historycy.org/historia/index.php/t70652.html>> [dostęp 20.02.2018]
- Wojnicka E., *Elem Klimow. Apokalipsa naszych czasów w: Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007