

Ponowoczesna wizja Powstania Warszawskiego w filmie Jana Komasy Miasto 44

Temat Powstania Warszawskiego od zawsze budził wiele kontrowersji, powodując ścieranie się przeciwstawnych poglądów związanych z tym wydarzeniem – zarówno na płaszczyźnie ideologicznej (o znamionach tak historycznych, jak i politycznych), jak i w kręgach artystycznych. Istotne w całej dyskusji stało się zatem nie tylko pytanie dotyczące słuszności podjęcia decyzji o powstaniu, ale i kwestia związana z możliwością przełożenia tragicznych wydarzeń roku 1944 na karty książki bądź na ekran. I o ile literatura dość udanie radziła sobie z tematem[1], o tyle kino – od czasu *Kanału* (1956) Andrzeja Wajdy – wciąż czekało na realizację, która nie tylko ukazałaby w pełni przebieg ówczesnych 63 dni, ale i oddała ducha panującego wśród powstańczej konspiracji.

Takie też nadzieje wiązano z produkcją *Miasto 44* w reżyserii Jana Komasy, która miała uświetnić obchody 70. rocznicy Powstania Warszawskiego. Jak twierdzili sami twórcy, film nie miał być ani „pomnikiem historycznym”, ani „dokumentem o przebiegu powstania”, lecz obrazem przeżyć młodych ludzi, którzy wkraczając w dorosłe życie, musieli stawić czoła śmierci na powstańczych barykadach. Realizacji nie przyświecały zatem idee polityczno-historyczne, a uniwersalne tematy związane z miłością, młodością i poświęceniem dla ojczyzny[2]. Abstrahując od wartości artystycznej dzieła Jana Komasy, *Miasto 44* z pewnością przyniosło diametralnie różny niż poprzednie realizacje obraz powstania – nie tylko dzięki zastosowaniu nowoczesnych środków technicznych, ale przede wszystkim poprzez specyficzną strukturę formalną i niecodzienną estetyczną wizję ukazywanych wydarzeń.

Do roku 1989 powstało ok. 20 filmów poruszających tematykę Powstania Warszawskiego – od wątku powstańczego w *Zakazanych piosenkach* Leonarda Buczkowskiego (1946), poprzez filmy szkoły polskiej (*Kanał* Andrzeja Wajdy z 1956 i *Eroica* Andrzeja Munka z 1957) oraz *Kamienne niebo* (1959) Ewy i Czesława Petelskich, aż po dzieła powstałe w latach 70. – *W pogoni za Adamem* (1970) Jerzego Zarzyckiego, serial *Kolumbowie* (1970) i film *Godzina „W”* (1979) Janusza Morgensterna czy też ...*droga daleka przed nami...* (1979) Władysława Ślesickiego – oraz

**Obraz Powstania
Warszawskiego
w filmie przed
rokiem 1989 i jego
współczesne realizacje**

[1] Przede wszystkim dzięki przyjęciu autobiograficznej perspektywy, jak np. w powieściach Mirona Białoszewskiego czy też Romana Bratnego.

[2] Biuletyn informacyjny *Miasto 44. Film fabularny Jana Komasy* [online, b.d.], s. 5 [dostęp: 5 lutego 2015], <http://miasto44.pl/edu/Biuletyn_informacyjny.pdf>.

w latach 80. – powstałe w roku 1980 filmy fabularne: *Urodziny młodego warszawiaka* Petelskich oraz *Dzień Wisły* Tadeusza Kijańskiego, a także paradokument Ludmiły Niedbalskiej *Dzień Czwarty* z roku 1984. Po przełomie roku 1989 aż do początku XXI wieku powstał zaledwie jeden znaczący film fabularny oscylujący wokół wydarzeń z roku 1944, czyli *Pierścionek z orłem w koronie* (1992) Andrzeja Wajdy, oparty na powieści Aleksandra Ścibora-Rylskiego.

Po roku 2000 widać wyraźną tendencję do wskrzeszania tematyki powstańczej na ekranie przy okazji obchodów okrągłych rocznic wybuchu Powstania Warszawskiego. W roku 2004 powstało zatem sporo filmów dokumentalnych obrazujących wydarzenia sprzed 60 lat – m.in. *Powstanie warszawskie 60 lat później* Andrzeja Sapii, *Powstanie zwykłych ludzi* Pawła Kędzińskiego, serial *Powstańcy* Ewy Żmigrodzkiej i Krzysztofa Zwolińskiego czy też fabularyzowany dokument *Do potomnego* Antoniego Krauzego[3]. Prawdziwa eksplozja filmów powstańczych nastąpiła jednak na okoliczność 70. rocznicy wydarzenia, można do nich zaliczyć równocześnie dzieła powstałe i w roku 2013, i w 2014. Oprócz specjalnego sezonu z podtytułem *Powstanie* popularnego serialu *Czas honoru*, wyprodukowano również niskobudżetowe filmy, takie jak *Był sobie dzieciak/Taniec śmierci. Sceny z Powstania Warszawskiego* Leszka Wosiewicza, *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* Ireneusza Dobrowolskiego czy też częściowo portretujący powstanie film biograficzny *Baczyński* Konrada Piwowarskiego. Nie wniosły one jednak większych wartości do dorobku „kina powstańczego” – zarówno tych artystycznych, jak i dotyczących sposobu ukazywania wydarzeń z roku 1944.

Obraz Wosiewicza skupia się przede wszystkim na portretowaniu sieci skomplikowanych uczuć w wojennej zawierusze, natomiast film Dobrowolskiego stanowi jedynie próbę zderzenia wartości przyświecających współczesnemu człowiekowi z tymi, którymi kierowano się kilkadziesiąt lat wcześniej podczas niemieckiej okupacji. Dzieło Piwowarskiego traktuje zaś o prywatnym życiu i działalności konspiracyjnej Baczyńskiego, czyniąc powstanie zaledwie tłem dla wydarzeń wpisujących się w biografię poety.

Lata 2013–2014 przyniosły również wiele znaczących filmów dokumentalnych o Powstaniu Warszawskim, jak *Honor miasta. Powstanie Warszawskie* Eugeniusza Starskiego, *Zdobyć miasto* Ewy Ewart lub częściowo fabularyzowany *Radosław* Małgorzaty Bramy. Ciekawą formę przyjął wystawiony do tegorocznych Oscarów dramat *non-fiction Powstanie Warszawskie* Jana Komasy, gdzie warstwa wizualna została stworzona ze zrekonstruowanych materiałów archiwalnych nagranych w czasie powstania przez dwóch „kronikarzy”, natomiast oś fabularną stanowią autentyczne wydarzenia przybliżane dzięki spreparowanym fikcyjnym dialogom.

[3] Listę filmów dokumentalnych o powstaniu zarówno z roku 1994, jak i 2004 przytacza Mikołaj Jazdon w artykule *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków* (w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice*

i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989, pod red. M. Hendrykowskiej, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 49).

Powstanie Warszawskie stało się tym samym swoistym preludium do największego – jak deklarowali producenci – dzieła dotyczącego wydarzeń z 1944, czyli *Miasta 44*. Sposób przedstawienia historii w filmie, a także środki artystyczne, po które sięgnął twórca, by wykreować dość osobliwą wizję powstania, dają podstawy do tego, aby rozważyć strukturę i treść filmu przez pryzmat nurtu charakterystycznego dla współczesnego kina popularnego – postmodernizmu filmowego.

Fabula filmu koncentruje się wokół losów głównego bohatera, młodego chłopaka Stefana, który pod wpływem działającej w konspiracji koleżanki z sąsiedztwa – Kamy, wstępuje w szeregi powstańców. Pierwsze sceny kreślą sytuację domową chłopaka – ukazują jego relacje z matką i młodszym bratem, przywołują postać ojca – oficera, który poległ podczas kampanii wrześniowej w roku 1939, oraz przedstawiają jego stosunek do okupanta i pierwsze zmagania z myślą o wstąpieniu do konspiracji. Początkowe sekwencje filmu stanowią również portret ówczesnego młodego pokolenia, a także samego miasta jako takiego – tętniącej życiem Warszawy i jej mieszkańców. Bohaterów poznajemy jako wkraczających w dorosłość młodych ludzi, stanowiących poniekąd odbicie współczesnego pokolenia, które tak samo spędza swój wolny czas na rozrywkach, doświadcza pierwszych „miłosnych uniesień”, nawiązuje pierwsze przyjaźnie. Dopiero wybuch powstania staje się wydarzeniem, które nie tylko zmusi ich do radykalnej zmiany dotychczasowego życia, ale i całkowicie obedrze z młodzieńczej niewinności, czyniąc inicjację w dorosłe życie drogą przez piekło wojny.

Do podjęcia próby interpretacji *Miasta 44* w kluczu postmodernistycznym skłaniają nie tylko formalne przesłanki – zaczerpnięte z różnych konwencji gatunkowych chwyt estetyczne, „witrażowość” utrzymanego w popkulturowej tonacji przekazu czy też balansujący na granicy realizmu i sztuczności świat przedstawiony, ale i sam poziom fabularny, oparty nie na jedynej i uprawomocnionej „prawdzie historycznej”, lecz na subiektywnej wizji powstania ukazanej przez pryzmat losów dwójki głównych bohaterów (Stefana i Biedronki). Powołując się na sformułowany przez Arkadiusza Lewickiego system sygnifikacji[4], odnoszący się do postmodernistycznego paradygmatu, postaram się wskazać tropy fabularne i cechy formalne filmu świadczące o jego ponowoczesnym charakterze.

Wykorzystując charakterystyczne zarówno dla realizmu, jak i modernizmu desygnaty, reżyser tworzy obraz, którego struktura wpisuje się w przywołaną przez Lewickiego koncepcję witrażu. Twórca wplata więc w podstawową oś strukturalną filmu, utrzymaną w konwencji „przezroczystej szyby”, zaburzające porządek formalny sceny wpisujące się w estetykę „zniekształcającego lustra”. Przebieg akcji pod-

Na styku modernizmu i realizmu – historia w filmie Jana Komasy

Pomiędzy „przezroczystą szybą” a „zniekształcającym lustrem” – witrażowość formy przekazu

[4] A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2007, s. 68–69.

porządkowanej strukturze przyczynowo-skutkowej wygląda zatem następująco: od części witalnej związanej z celebrowaniem młodości i rodzinnych wartości oraz radosnym oczekiwaniem na zryw powstańców, przez część waleczną ukazującą gotowość do bitwy i zapal powstańców oraz ich wiarę w wygraną, histeryczną – stopniowe wypalanie się poszczególnych jednostek i wszechogarniającą psychozę antycypującą klęskę, aż po część apokaliptyczną, czyli ostateczną destrukcję.

Akcja prowadzona jest zatem linearnie, a zdarzenia, które się na nią składają, utrzymane są w realistycznym (bądź czasem – hiperrealistycznym) sztafażu odzwierciedlającym – na poziomie obrazowości – wygląd Warszawy i bojowych działań, oraz – na poziomie fabularnym – przebieg powstania. W konwencję realistyczną wpisują się – oprócz rodzajowych „scenek z fotoplastykonu” – m.in. sceny obrazujące natarcie Niemców na wolski cmentarz, egzekucję rodziny Stefana, bombardowanie szpitala, niedolę ludności cywilnej koczującej w piwnicy czy też prowadzony przez niemiecką artylerię ostrzał powstańców znajdujących się w ruinach kamienicy.

Jednocześnie Komasa stosuje szereg zabiegów dewiacyjnych[5], zaburzających porządek realistycznej warstwy świata przedstawionego poprzez wplatanie scen wyraźnie odbiegających od dominującej w filmie konwencji. Po pierwsze są to sekwencje, które w warstwie obrazowej trzymają się realizmu, jednak odbiegają od całości za sprawą zastosowania dominującej niediegetycznej muzyki, a także zabiegu *slow-motion*. W tę grupę można włączyć m.in. antycypującą kłótnię z matką leącą filiżankę (w tle rozlega się melodia bluesowego utworu *I Don't Want to Set The World On Fire* amerykańskiej grupy The Ink Spots, stanowiącej kontrpunkt dla nadchodzącej awantury), pierwsze uderzenie niemieckich żołnierzy na wolski cmentarz (Stefan biegnie wśród bombardowanych zewsząd pomników, podczas gdy z offu rozlega się utwór Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat*, wzmagając tym samym patetyczność sceny i przekładając dźwięk na obraz w skali 1:1) czy też biegnącą przez ostrzeliwane miasto Biedronkę (okraszając scenę gitarowe riffy potęgują chaos przedstawienia i stanowią kontrast dla jej spowolnionego tempa).

Drugą grupę stanowią dwie – najbardziej niekompatybilne z obrazem świata przedstawionego, a tym samym najbardziej charakterystyczne – sceny odnoszące się do świata przeżyć wewnętrznych bohaterów. Obie nie tylko są nakręcone w technice *slow-motion* i opatrzone muzyką nieprzystającą do świata przedstawionego, ale i pod względem obrazowania i estetyki zaburzają realistyczną konwencję filmu. Skonstruowane paralelnie do siebie (pierwsza ma miejsce w walecznej, a druga w histerycznej części filmu), odnoszą się do miłosnych przeżyć bohaterów, a ich aura odzwierciedla momenty powstania, w których się toczą. Jest to zatem znajdująca się w początkowej partii

[5] Por. A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 49.

filmu scena pierwszego pocałunku Stefana i Biedronki – w momencie gdy dochodzi do zbliżenia pomiędzy bohaterami, otoczenie z zimnych i ciemnoniebieskich tonacji zmienia się w bajkową, jasną i wręcz „słoneczną” scenerię, świszczące wokół kule zyskują znamiona „mru-gających” gwiazd, a pył z opadającego wokół tynku sprawia wrażenie płatków śniegu. Niewinność rodzącego się między dwojgiem młodych ludzi uczucia zostaje dodatkowo spotęgowana poprzez towarzyszącą scenie nostalgiczny utwór Katarzyny Sobczyk *Był taki ktoś*. Kolejna sekwencja ma miejsce w końcowej części filmu i przedstawia stosunek seksualny Stefana i Kamy. Kontrastowo do poprzedniej sceny, jest ona utrzymana w konwencji *neo-noir* – opalizujących czarno-niebieskich tonach i wszechobecnych cieniach. Bohaterowie prezentują zupełnie odmienne od wcześniej przedstawionych postawy – Stefan z papierosem w ręku przypomina Humphreya Bogarta, zaś ociekająca seksapilem Kama – *femme fatale*, co wzmaga odczucie ewolucji postaci w stronę moralnej niejednoznaczności. Silnie estetyzującej akt płciowy scenie towarzyszy dubstepowa muzyka Radzimira Dębskiego, nasilająca wrażenie „odhumanizowania” bohaterów. Tynk opadający ze ściany przyjmuje tym razem postać przynależnych do sfery namiętności płatków róż, co tym bardziej akcentuje zerwanie z młodzieńczą niewinnością.

Trzecią kategorię stanowią sceny odnoszące się do ogarniającej bohaterów psychozy, czego najdoskonalszym przykładem jest sekwencja, w której Biedronka wraz ze Stefanem błąka się po labiryntach kanału. Klaustrofobiczność przeżycia zostaje oddana przez zastosowanie konwencji rodem z horroru (czy doprecyzowując – *zombie movie*, jako że Stefan jawi się dziewczynie w pewnym momencie jako „żywy trup”, a ubrudzone ciała bohaterów zaczynają przypominać rozkładające się zwłoki) – poprzez zwężające się ściany i kurczącą się wokół przestrzeń oraz wyraźnie przyspieszone tempo akcji. Wrażenie grozy potęguje także warstwa dźwiękowa – należące do diegezy filmowej krzyki i płacze oraz pochodzące spoza świata przedstawionego psychodeliczne, minimalistyczne dźwięki[6].

Włączanie w tryb narracji tego typu „odrealnionych” sekwencji oraz stosowanie chwytów, takich jak przyjęcie w scenach strzelanin pochodzącej z gier komputerowych perspektywy *first person shooter*, nadają strukturze *Miasta 44* charakter „witrażu”, będący jedną z najbardziej symptomatycznych cech postmodernizmu. Jak bowiem twierdzi Lewicki,

W dziełach postmodernistycznych możemy natknąć się zarówno na fragmenty formalnie przezroczyste, jak i na takie, które deformują świat przedstawiony [...] [przy czym] nie ukrywają szwów łączących poszczególne elementy dzieła[7].

[6] Żołnierze niemieccy, wiedząc, że powstańcy próbują przedostać się kanałami z jednej części miasta do drugiej, wrzucali do nich karbid, który po zetknięciu z wodą tworzył acetylen – duszący gaz, który paraliżując układ nerwowy człowieka, powodował m.in. silne omamy. Stąd można wnioskować, że Koma-

sa – wprowadzając bardzo obrazową, psychodeliczną wizję Biedronki – być może chciał w sposób dobitny ukazać psychiczny stan człowieka poruszającego się w tak ciężkich warunkach.

[7] A. Lewicki, op. cit., s. 70–71.

Rzeczywistość przez pryzmat realizmu i fantastyki

Niekoherentność świata przedstawionego w filmie przekłada się również na sposób, w jaki widziana jest rzeczywistość. Film postmodernistyczny charakteryzuje się współwystępowaniem czynników racjonalnych i irracjonalnych, przynależnych zarówno do realizmu, jak i do fantastyki. Wiąże się to nie tylko z inkorporowaniem w tok akcji wyżej opisanych scen, ale i z zastosowaniem hiperboli bądź konwencji oniryzmu w sekwencjach *stricte* realistycznych. Obraz płynącej pod wodą Biedronki sprawia zatem wrażenie marzenia sennego Stefana, a scena, w której chłopak błądzi po zniszczonym mieście i zdemolowanym mieszkaniu, wprowadza w klimat ekspresjonistycznej matni-koszmaru.

Użycie hiperboli pokroju „deszczu” krwi i szczątków ciał spadającego na Biedronkę po eksplozji czołgu pułapki^[8] czy też nadwyrężającej reguły prawdopodobieństwa akcji natarcia Stefana na niemieckich żołnierzy w końcowej partii filmu, wnosi irracjonalny pierwiastek do utrzymanej w stosunkowo realistycznym kodzie struktury filmu. Wyjęty z filmów Quentina Tarantino motyw „deszczu krwi” nosi zatem znamiona hiperrealizmu: z jednej strony potęguje makabrę ówczesnych wydarzeń, a z drugiej – poprzez swą nierealistyczność – nagina ich prawdopodobieństwo, sprawiając wrażenie, jakby został on wykorzystany dla samej efektywności przedstawienia i jego wymiaru estetycznego. Podobnie rzecz ma się z nacierającym na Niemców Stefanem, który niczym wyjęty z komiksowych kadrów superbohater „wystrzeliwuje w powietrze” i za pomocą „superbroni” w postaci łopaty w pojedynkę roznosi wroga.

W *Mieście 44* współwystępują zatem czynniki racjonalne w postaci wiarygodnych i psychologicznie umotywowanych scen oraz irracjonalne w formie wyżej przytoczonych sekwencji naginających prawa rządzące światem rzeczywistym. Jest to zabieg charakterystyczny dla filmu postmodernistycznego, gdzie ani jeden ani drugi czynnik nie jest uprawomocniony, oba zaś występują na równoległych poziomach i w równym stopniu obecne są w strukturze dzieła.

Estetyczna forma i atrakcyjna fabuła jako równorzędne aspekty filmu

Jak twierdzi Lewicki,

Z jednej strony [postmodernizm] dba o atrakcyjność fabuły, wyraźnie zarysowany profil bohaterów, interesujący sposób opowiadania, z drugiej zaś utwory postmodernistyczne zawierają cechy redundantne względem samej narracji^[9].

Połączenie wciągającej fabuły z dbałością o formę to jeden z najważniejszych aspektów dzieła Komasy, stanowiący jednocześnie najbardziej charakterystyczny rys tekstu postmodernistycznego. Zabiegi formalne w postaci odrealnionych i estetycznie „wysmakowanych” scen, zapoży-

[8] Scena ta jest dość przejawskawionym ujęciem wydarzenia mającego miejsce 13 sierpnia 1944 roku na ulicy Kilińskiego, kiedy to zdobyty przez powstańców niemiecki transporter ładunków wybuchowych eksplodował, zabijając ok. 300 osób. Z relacji świadków

wynika, że po wybuchu ludzkie wnętrzości opadły na ulice, dachy, gzymsy i rynny, tworząc dość makabryczną scenerię.

[9] A. Lewicki, op. cit., s. 72.

czonych z różnych gatunków filmowych efektywnych chwytów obrazowych, a także eklektyczna muzyka, często nienawiązująca w żaden sposób do ówczesnych czasów, mają czynić formę dzieła jak najbardziej atrakcyjną dla widza. Równocześnie forma nie stanowi dominanty diegezy filmowej – równouprawnionym partnerem jest dla niej warstwa fabularna, na którą składa się kilkanaście wątków, gdzie każdy może stać się dla odbiorcy (w zależności od jego preferencji i predyspozycji) interesujący – od tematu przebiegu powstania, poprzez perypetie miłosne głównych bohaterów, aż po budujące napięcie sceny akcji.

Za dominujący typ świata przedstawionego w filmie postmodernistycznym uważa się świat „sztuczny” – fikcyjny i silnie odstający od tego reprezentowanego przez modernizm bądź realizm. Powstanie jako wydarzenie historyczne i samą okupowaną Warszawę Komasa ukazuje zatem – cytując Jarosława Marka Rymkiewicza – jako „dzieło sztuki” [10]. Za cechy konstytutywne dla sztuczności przedstawionego w filmie świata uznać można przede wszystkim jego nad- a wręcz hiperrealizm, malarskość i obrazowość.

W początkowych sekwencjach *Miasta 44* przeplatają się ujęcia tryskającej kolorami, ożywionej dzięki technice *blue screen* ulicy Marszałkowskiej (nałożenie rzeczywistego obrazu na ten fikcyjny już samo w sobie stanowi coś na kształt Baudrillardowskiego *simulacrum*) ze „sterylnie czystymi”, makietowymi planami warszawskich dzielnic. Im dalej akcja brnie do przodu, tym więcej realizmu pojawia się w filmie (powstańcze kadry rodem z amerykańskich filmów wojennych), a jednocześnie – coraz liczniejsze zaburzenia diegezy w postaci scen niekompatybilnych z główną osią przedstawienia.

Reżyser kreuje niektóre obrazy, czerpiąc z utrwalonych w kulturowej świadomości klisz światowego malarstwa, jak np. wizja Stefana Błądzącego po zgłiszczach Warszawy przypomina *Pelzającą śmierć* Zdzisława Beksińskiego, a sama panorama płonącego miasta – *Piećło* Hieronima Boscha. Malarskość ujęcia widać również w takich scenach, jak widok Kamy patrzącej na zbombardowany szpital, który na pierwszy rzut oka wygląda jak rysunek.

Komasa należy zatem – jak słusznie zauważa Jakub Socha [11] – do tych reżyserów, którzy myślą scenami i obrazami, dlatego też często wykorzystuje konwencje charakterystyczne dla sztuki malarskiej, estetykę nadmiaru czy czasem przesadną manierę, aby wzmóc estetyzm formy, a tym samym – spotęgować sztuczność ukazywanej rzeczywistości. Finałowa wizja ogarniętego apokalipsą miasta, które przekształca się w błyszczącą neonami współczesną metropolię, również wzmaga poczucie symulacyjnego i sztucznego charakteru świata przedstawionego.

Sztuczność świata przedstawionego

[10] Ani guzika. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” [online] 2008, październik [dostęp: 8 lutego 2015], <http://tma.org.pl/ht/rymkiewicz_ani_guzika.html>.

[11] J. Socha, *Uciec z powstania*, „Dwutygodnik” [online] lipiec 2014 [dostęp: 8 lutego 2015], <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/5360-uciec-z-powstania.html>>.

Współistnienie elementów kultury wysokiej i popularnej

Dzieła wpisujące się w nurt postmodernizmu charakteryzuje balansowanie na granicy kultury wysokiej i popularnej – w ich obrębie wzniosła tematyka spotyka się bowiem z fabularnymi modelami popkultury, utożsamianymi często z estetyką kiczu bądź kampu. Strategię tę podejmuje również Komasa, co doskonale widać w sposobie, w jaki trawestuje charakterystyczne dla komercyjnego kina motywy, przepłatając je z desygnatami symptomatycznymi dla sztuki pretendującej do miana elitarnej.

Zderzenie tak bardzo wzniosłego i ważnego w kontekście polskiej historii i narodowej tożsamości tematu, jakim jest Powstanie Warszawskie, z popkulturowymi schematami zaczerpniętymi z gier komputerowych, horroru, melodramatu czy kina akcji, stanowi bardzo charakterystyczny rys wpisujący film w nurt kina postmodernistycznego. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie opisanej wyżej sceny seksu, której przebitkę – również utrzymaną w technice *slow-motion* i okraszoną dubstepową muzyką – stanowi ujęcie brnących w kanałach powstańców, stylizowanych na amerykańskich komandosów.

Ekлекtyczna muzyka również staje się kluczem do interpretacji filmu jako dzieła na granicy popu i kultury wysokiej – z jednej strony reżyser wprowadza bowiem renesansowe madrygały niemieckiego kompozytora Orlanda di Lasso, z drugiej zaś – szlagiery z lat 40. (wpisane w diegęz filmową, bo rozlegające się z patefonu lub śpiewane piosenki, jak np. *Chryzantemy złociste*) i 60. (utwory Czesława Niemena i Katarzyny Sobczyk), a idąc jeszcze dalej – muzykę charakterystyczną dla XXI wieku (dubstep, minimal).

W swoich *Notatkach o kampie* Susan Sontag pisała, iż jest on „rodzajem estetyzmu [...] sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego” i charakteryzuje się „miłością do tego co przesadne” oraz „chybioną powagą, teatralizacją doświadczenia”[12]. Styl ten – cechujący się sporą dozą sztuczności i poetyką nadmiaru – znakomicie zatem oddaje podejście Komasy do sposobu ukazywania wydarzeń z roku 1944. Sceny, w których dowódca wygłasza do swoich podwładnych wzniosłe przemowy, a Beksa idealistyczne tyrady skierowane do okupanta, trącą sztucznym patosem, rozmowa Biedronki z pupilkiem-szczurkiem na temat powstania wydaje się nazbyt infantylna, a uwikłanie bohaterów w miłosny trójkąt rodem z *Pearl Harbor* nosi znamiona melodramatu. Podobnie rzecz ma się z obrazowaniem, czyli nadmiernym, a co za tym idzie – sztucznym i kiczowatym – epatowaniem przemocą na kształt kina gore.

Film wpisuje się zatem w model kultury, która upodobała sobie dwoistość – biorąc jedne rzeczy dosłownie (rzeczywiste akcje z powstania), a drugie ujmując w gruby nawias (fantastyczne i zakrawające na kicz sceny), stanowi idealne odzwierciedlenie postmodernistycznego podejścia do metody kreowania świata przedstawionego i prowadzenia narracji.

[12] S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9, s. 308–319.

Tym samym dochodzimy do kolejnego, ważnego rysu sztuki postmodernistycznej, czyli afirmatywnego stosunku do przeszłości rozumianej jako ogólne dziedzictwo kultury. Afirmatywnego, czyli uprawomocniającego odwoływanie się do spuścizny, jaką zostawiły za sobą inne teksty kultury, które dzieła postmodernistyczne nieustannie przetwarzają i – mniej lub bardziej dosłownie – cytują. Pastisz i intertekstualność to zatem kolejne chwytły, których dopatrzeć się można w obranej przez Komasę strategii kreowania świata przedstawionego, prowadzenia narracji czy też konstruowania fabuły.

Film nie tyle odnosi się do historii jako takiej, ile przede wszystkim w warstwie wizualnej bądź zastosowanych konwencjach czy strukturach fabularnych przywołuje znane krytycznemu odbiorcy konkretne dzieła filmowe bądź same gatunki. Jako film traktujący o apokalipsie *Miasta 44* odnosi się do takich dzieł, jak *Projekt: Monster* Matta Reevesa, a warstwa obrazowa scen *stricte* „fantastycznych” do złudzenia przypomina ociekające kempem kino Buza Luhrmanna lub horrory z gatunku *zombie movies*. Jako film wojenny korzysta zaś z matryc zarówno kina popularnego (obrazowe sceny zabijania powstańców przywołują makabryczne ujęcia z *Szeregowca Ryana* Stevena Spielberga czy też *Czasu apokalipsy* Francisa Forda Coppoli), jak i dzieł wschodnioeuropejskich – *Idź i patrz* Elema Klimowa i (rzecz jasna) *Kanału* Andrzeja Wajdy.

Z filmu Klimowa zdaje się pochodzić sam główny bohater Komasy – Florja, podobnie jak Stefan, wbrew woli matki rusza na partyzancką wojnę z niemieckimi oddziałami okupującymi białoruskie ziemie i – tak samo jak protagonista *Miasta 44* – poznaje dziewczynę, która będzie mu towarzyszyć w wojennym chaosie. Florja przechodzi również podobną metamorfozę – z wesołego i pozytywnie nastawionego do partyzanckich działań chłopaka zmienia się (pod wpływem obrazu zamordowanej przez Niemców rodziny – matki i siostr) w „żywego trupa”, brnącego przez ogarniętą wojenną pożogą wieś Chatyń ku przetrwaniu. Z filmu Klimowa Komasa zaczerpnął również chwytły takie, jak przeniesienie widza w obręb świata przedstawionego dzięki efektem dźwiękowym (pisk w uszach, którego doświadczają bohaterowie po wybuchu, słyszą bowiem także odbiorcy).

Z *Kanału* Wajdy Komasa zaczerpnął schemat wędrówki dwójki głównych bohaterów – tak jak Stokrotka próbowała doprowadzić na wpół martwego Koraba do wyjścia z kanałów, tak Biedronka ciągnie rannego Stefana przez ogarnięte walkami miasto. Nie tylko wątek miłosny jest tutaj istotny – o ile drużyna Zadry błądzi po podziemnych labiryntach, o tyle bohaterowie *Miasta 44* poruszają się po kłaczach^[13] miasta – nie dążą do żadnego celu, po omacku i na ślepo brnąc w nieskończoność.

Tutaj każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłacz jest potencjalnie nieskończony^[14].

[13] O ile labirynt przynależy do modernizmu, o tyle „kłacz” – figurę zaproponowaną przez Gilles’a Deleuze – uważa się za charakterystyczne dla postmodernizmu.

[14] U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, w: idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 613.

Odbiorca jako dyspozytor sensu dzieła

Ukuta przez Umberta Eco metoda „podwójnego kodowania” zakłada, iż dzieło (a w szczególności dzieło postmodernistyczne) można czytać dwojako – naiwnie, skupiając się jedynie na powierzchownej lekturze, oraz krytycznie – wnikliwie śledząc wszystkie ukryte w nim sensory i aluzje oraz z odpowiednim zapleczem intelektualnym interpretować zamysł autora. Podobne podejście można zastosować do sposobów odbioru filmu Komasy – dla jednego widza będzie to zatem śledzenie historycznych wydarzeń, czyli przebiegu powstania i wychwytywanie zdarzeń, które faktycznie rozegrały się w czasie jego trwania, dla drugiego – podążanie za bohaterem i obserwacja jego wewnętrznej ewolucji, dla trzeciego – skupienie się na historii miłosnej, a jeszcze dla czwartego – skoncentrowanie się na samej dramatycznej akcji. Sprytny odbiorca wychwyci również ukryte aluzje odnoszące się do dzieł, z którymi film prowadzi dialog, a ich rozszyfrowanie pozwoli mu wzbicić się ponad kampaową formę, która bez odpowiedniego rozczytania pozostałaby jedynie pustym kiczem.

Miasto 44 wpisuje się we współczesny nurt polskiego kina reinterpretującego wydarzenia historyczne w duchu postmodernistycznym, który odrzuca pojęcie jedynej i uprawomocnionej „prawdy historycznej” na rzecz wielości zsubiektywizowanych wizji interpretujących przeszłość. Jak twierdzi Rafał Stobiecki,

[...] postmodernistyczna prowokacja uderzyła w zastane wyobrażenia o prawdzie, jako o podstawowej kategorii w badaniu przeszłości. Postmodernistyczni historycy zakwestionowali klasyczną definicję prawdy, jako tego co jest zgodne z rzeczywistością, jako tego co jest w mniejszym lub większym stopniu weryfikowalne. Było to rezultatem odrzucenia tezy o istnieniu obiektywnej rzeczywistości albo przynajmniej twierdzenia, że w żaden sposób nie mamy dostępu do owej rzeczywistości, nawet jeżeli ona istnieje[15].

Reżyser osadza zatem akcję filmu w kontekście historycznym i wypunktowuje wydarzenia, które faktycznie miały miejsce, m.in. uwolnienie grupy Żydów z Gęsiówki, starcia na wolskich cmentarzach, udział berlingowców w walce, wybuch czołgu pułapki na ulicy Kilińskiej, zbrodnie dirlewangerowców, ewakuacja cywilów pontonami do Pruszkowa etc. Jednocześnie powstanie ukazane jest z punktu widzenia bohaterów, dlatego też widz, koncentrując się na ich perypetiach, porzuca poniekąd śledzenie przebiegu powstania jako ciągu wydarzeń historycznych podporządkowanych przyczynowo-skutkowej strukturze opowiadania. Film Komasy – oparty na postmodernistycznej metodologii interpretacji historii, w ramach której funkcjonuje ona jako niejednoznaczna i złożona z wielu odmiennych aspektów – daje zatem widzowi pole do utożsamienia się z indywidualną perspektywą percypowania wydarzeń przyjętą przez bohaterów.

[15] R. Stobiecki, *Historiografia na przełomie XX i XXI wieku. Krajobraz po bitwie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Historycznego” [online], 2005 [dostęp:

27 lutego 2015], <<http://www.pthlodz.uni.lodz.pl/teksty/historiografia.pdf>>.

Problematyka moralno-etyczna z punktu widzenia jednostki

Postmodernizm przenosi rozważania etyczne z poziomu społeczeństwa na poziom jednostki. Nie konstruuje, tak jak realizm i modernizm, pytań ogólnych, nie szuka prawd powszechnych[16].

Choć więc w filmie pojawiają się hasła odnoszące się do systemu wartości i etyki (prawość, wierność, odwaga, honor etc.) i bohaterowie – rozumiani jako pewna zbiorowość – walczą w imię wielkich ideałów i wzniosłych cnót, to mimo wszystko powstanie i towarzyszące mu rozterki moralne ukazane jest z punktu widzenia Stefana. Wydaje się, że czyny bohatera częściej motywowane są osobistymi pobudkami (zemsta na oprawcach jego rodziny) aniżeli obroną ojczyzny i walką o wolność. W filmie brak szerszego kontekstu dotyczącego etycznych pobudek działania społeczeństwa – mimo zdawkowych odniesień do tego, jak wojnę pojmowali sami powstańcy (np. postawa Kobry lub Beksy) czy rzuconego mimochodem „wielkiego pytania” – „gdzie w tym wszystkim jest Bóg?”, *Miasto 44* pozbawione jest ocen, pytań o sens walki bądź rozważań na temat słuszności podjętych działań. Wynika to ze strategii obranej przez twórcę, który w udzielanych prasie wywiadach powtarzał, że jego celem nie było konstruowanie prawd ogólnych, lecz ukazanie wewnętrznego rozdarcia bohaterów i ich indywidualnych postaw wobec tego, co się działo.

Słusznie zauważa Martyna Olszowska w szkicu poświęconym *Kanałowi Wajdy*[17], iż głównym „targetem” współczesnych obrazów odnoszących się do historii jest młodzież wychowana w kulturze obrazkowej. Stąd nadmierna estetyzacja i skupienie się na formie kosztem zaniechania dyskursu historiozoficznego, rozterek metafizycznych czy też odniesień geopolitycznych. Analizując *Kanał*, Olszowska zwraca uwagę na bardzo ważną kwestię, a mianowicie to, czego oczekuje współczesny odbiorca od filmu dotyczącego tak ważnego dla naszej narodowej tożsamości wydarzenia[18] – prawdy czy przekazu wizualnego? Zdaje się zatem, że Jan Komasa, tworząc swoją indywidualną wizję powstania, odszedł od „prawdy autorytetu” w stronę „prawdy interpretacyjnej”, czyli subiektywnego spojrzenia na wydarzenia z roku 1944, łączącego faktyczne wydarzenia z wizjami bohaterów, a przede wszystkim skoncentrował się na wykreowaniu estetycznie wysmakowanej formy.

Film Komasy z pewnością wprowadził temat Powstania Warszawskiego w sferę popkultury, jednocześnie wyprowadzając go poza mitotwórczą „wielką narrację”. Odcinając się od symboliki związanej ze śmiercią i metaforycznych znaczeń odnoszących się do infernal-

Post mortem – postmodern

[16] A. Lewicki, op. cit., s. 79.

[17] M. Olszowska, *Mit Powstania Warszawskiego a polskie kino narodowe*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, pod red. T. Lubelskiego i M. Strońskiego, ha!art, Kraków 2009, s. 141–162.

[18] M. Olszowska przywołuje w tym kontekście słowa Jarosława Marka Rymkiewicza, który Powstanie Warszawskie nazywa „krwawym aktem założycielskim współczesnego narodu polskiego”, co w kontekście filmu Komasy zdaje się być bardzo znaczące.

nego rozumienia wojny, ukazał – charakterystyczną dla postmodernizmu – „obsesję śmierci i destrukcji” jako mariaż apokaliptycznej wizji z deformującymi świat przedstawiony psychodelicznymi fantasmagoriami i baśniowymi iluzjami. Kolażowość filmu, łącząca w sobie wizję „powstania w wersji glamour”^[19] z dojmującymi, realistycznymi obrazami wojennej makabry, wpisuje go zatem w ponowoczesny nurt reinterpretujący historię na miarę współczesnych, zanurzonych w popkulturowych kliszach, czasów.

[19] I. Kurz, *Powstanie 2014*, „Powidoki. Blog o kulturze wizualnej” 2014 [dostęp: 8 lutego 2015], <<http://kulturawizualna.uw.edu.pl/powstanie-2014/>>.