

Gdzie jest nasz dom? *Historia pewnego filmu*

MAREK HENDRYKOWSKI

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

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Gdzie jest nasz dom? Historia pewnego filmu* [Where is our home? The story of a film]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 314–322. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.19.

The article tells the story of the making of a little-known Polish documentary shot in 1944 and 1945. The film depicts the fate of a group of children from Warsaw who were at a summer camp in Stoczek Lukowski when the Warsaw Uprising began.

KEYWORDS: World War II, Polish cinema, documentary, children, Warsaw Uprising, Irena Byrska, Tadeusz Byrski, Antoni Bohdziewicz, Stanisław Rodowicz

Dlaczego nie znano tego dokumentu?

Jak uczynić nakręcony film nieistniejącym? Wydaje się to niemożliwe, a jednak. Gdyby przed laty inaczej (czytaj: mniej tendencyjnie) pisano historię polskiego kina, ten dokument byłby zapewne tytułem otwierającym rozdział powojennych dziejów naszego filmu dokumentalnego. Tymczasem o 25-minutowym dokumencie pt. *Gdzie jest nasz dom?* do dzisiaj nie sposób przeczytać niczego więcej ponad rozproszone w różnych miejscach wzmianki. Jakby w ogóle nie istniał. Nie wspomina o nim ani słowem Stanisław Ozimek w *Filmie polskim w wojennej potrzebie* (Ozimek 1974)[1]. Nie wymienia go również w żadnym miejscu omawiający lata 1939–1956 tom trzeci *Historii filmu polskiego* pod redakcją naukową Jerzego Toeplitza (1974).

O przyczynach tego kuriozalnego stanu rzeczy będzie jeszcze mowa w dalszym ciągu artykułu. Przyczyny owe są w sumie dość dziw-

ne, zagadkowe i mogą być w znacznej mierze niezrozumiałe dla współczesnego czytelnika. Spróbujemy je zatem w miarę możliwości odtworzyć i pokrótce objaśnić. W tym miejscu trzeba po raz kolejny upomnieć się o nowy, znacznie pełniejszy obraz dziejów polskiego kina tamtego okresu. Obraz inny od dotychczasowego: zawierający rewizję wielu fałszywych supozycji, mylnych sądów i dogmatów, które – niczym mantra w kółko powtarzane od dziesiątków lat – zdążyły się głęboko utrwalić w zbiorowej świadomości.

Opisać od nowa

Podjęty przed laty w globalnej skali przez międzynarodowe grono badaczy zamysł zaprezentowania nowej historii sztuki filmowej to nie tylko francuska *nouvelle histoire* i nie tylko anglosaska *new history*, ale także poszczególne kinematografie narodowe, regionalne, lokalne, wybitne nieraz dzieła ulokowane na marginesie głównego nurtu, niemałe dokonania twórców nieprofesjonalnych, filmy projektowane i nigdy nienakręcone itp.

W przypadku kinematografii polskiej konieczne jest gruntowne zbadanie i ponowne odczytanie różnych zapomnianych bądź przez

[1] Skądinąd opracowanie to, powstałe z górą cztery dekady temu, zawiera wiele niezmiernie cennych informacji i ustaleń faktograficznych, dotyczących dziejów kinematografii polskiej w okresie wojny i okupacji.

dziesiątki lat przemilczanych jej dziejów: od najdawniejszych początków (Hendrykowska 1993; Madej 2002), aż po historię najnowszą, po części zresztą już przeprowadzone i dokonane przez badaczy starszej i młodszej generacji. Dotyczy to zarówno znacznie lepiej dzisiaj przebadanych przez historyków filmu meandrów i „białych plam” kina fabularnego, jak i do niedawna niemal całkiem nierozpoznanych dziejów polskiego dokumentu[2]. Ten ostatni dopiero ostatnio stał się obiektem systematycznie prowadzonych studiów badawczych.

Nie idzie tu jedynie o dopisanie jednego czy kilku brakujących, pomijanych i przemilczanych dotychczas fragmentów lub też zabieg prostego skorygowania wcześniejszych wersji historii polskiego filmu i dziejów rozwoju rodzimej sztuki filmowej. Mamy bowiem do czynienia ze świadomie dokonywanym w imię różnych doktrynalnych celów przeinaczaniem i falsyfikacją jej rzeczywistego obrazu. Dalekością celem naszych działań jest więc nie tyle korekta dokonana na drodze poszerzenia dotychczasowych obszarów zainteresowania historyków tej dziedziny, ile zasadnicza zmiana perspektywy badawczej. Chodzi o ponowne, rzetelne, oparte na gruntownych studiach źródłowych, kompleksowe przebadanie całości, a nie – jak nieraz wcześniej bywało – *a priori* ustanowione i zdeterminowane ideologicznie, stronnicze i wyrwykowe podejście do przedmiotu badań, jakim jest polskie kino – zarówno przedwojenne, jak i powojenne.

Owe dwa skrajnie uproszczone przed laty obrazy, z których jeden przedstawia okres przedwojenny, a drugi lata powojenne, pozostają zresztą w ścisłym i bezpośrednim związku zależności. Rozwój naszej rodzimej historiografii filmowej po wojnie potoczył się w taki sposób, że na rodzimą kinematografię – nie tylko w czasach PRL, ale i do dzisiaj – wielu historyków „jak za panią matką” ciągle patrzy po dawnemu przez pryzmat – czy raczej dogmat – idei Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”. Jeśli mowa jest o latach 30., to na uwagę miałyby zasługiwać ze względu na swą „postępowość” wyłącznie awangarda. Pozostała

reszta – z niewielkimi wyjątkami – rzekomo nadaje się tylko do obśmiania i wyszydzenia.

Przed i po Zjeździe

Zjazd Filmowców w Wiśle, który odbył się w listopadzie 1949 roku, w materii wymazywania pamięci polskiej kinematografii nie był niczym nadzwyczajnym, co najwyżej – kontynuacją doktrynalnego kursu polityki historycznej, zapoczątkowanego dużo wcześniej. Jego liderzy dokonywali wyostrzenia ustalonego już w tamtym czasie obrazu rzekomo fatalnej przeszłości, rozliczając się i rozprawiając przy tej okazji z ideologicznymi skrzywieniami i wypaczeniami produkcji teraźniejszej.

Międzywojenna „tradycja” polskiego kina powojennego była jak garb. To, co w przeszłości warte uwagi i dobre, ponieważ z założenia ideowego przeciwstawiające się niszczącym wpływom kapitalistycznej „branży”, nosiło szczytne imię „Start”. Pozostała reszta kłopotliwych zaszłości przedwojennej kinematografii była nie tyle milczeniem, ile wstydem. Nie całkiem jeszcze w tym momencie odrzucone, przeżytki przeszłości nadal jednak ciążyły na nie dość postępowej twórczości tych, którzy – w oczach decydentów – ciągle ulegali złym wzorom i obcym tendencjom.

W świetle tej utrzymującej się przez dziesiątki lat doktryny, będącej niczym innym jak matrycą myślową, przed wojną nie nakreślono w Polsce niemal niczego wartościowego. Epitet „burżuazyjne” (czytaj: „wsteczne” i „anachroniczne” – w opozycji do „postępowego”) znalazł pełne zastosowanie po roku 1945. Jeśli okres tużpowojenny, to wyłącznie „my” i „nasze” filmy, których doniosłą wartość wyznacza jedynie słuszna ideowo linia postępu i rozwoju reprezentowana przez Aleksandra Forda i jego akolitów.

Biada tym, którzy – jak Antoni Bohdziewicz, Tadeusz Makarczyński, Jarosław Brzozowski,

[2] Zob. najnowsze syntetyczne opracowanie dziejów polskiego dokumentu zaprezentowane w dwutomowej *Historii polskiego filmu dokumentalnego* (Hendrykowska 2015; Hendrykowska, red., 2015).

Natalia Brzozowska i kilku innych – szukali drogi na własną rękę. Wcześniej czy później osiągała ich „dziejowa sprawiedliwość” w postaci: groźnego oskarżenia o nieprawomyślność, bezwzględne potępienie, w najlepszym razie perfidnej marginalizacji i zakulisowego skazania na nieistnienie w społecznym obiegu. W wyniku dyktatorskich rządów wszechwładnego szefa Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, a potem Filmu Polskiego, Aleksandra Forda potencjalni konkurenci jeden po drugim popadali w niełaskę, spychani na margines i w konsekwencji – skazywani na długoletni niebyt. Na ekrany kin trafiało tylko to, co lider we własnej osobie i grupa jego zaufanych współpracowników uważali za słuszne.

Dwie cenzury

W taki sposób dość szybko wytworzył się „niewidoczny” poza środowiskiem filmowców, ale bardzo skuteczny w działaniu, mechanizm nieformalnej – zorientowanej na zewnątrz w stronę polityki i ideologii – cenzury wewnętrzno-instytucjonalnej. Rządziła nim fatamorgana bliżej niesprecyzowanej „słusznej linii”, „dziejowego postępu” i ściśle powiązany z nią, praktycznie niemożliwy do odparcia, zarzut „wstecznictwa”, różnego rodzaju „odchyleń” i „nieprawomyślności” danego przekazu. Niezmiernie szkodliwy w skutkach – zarówno tych społecznych, jak i bardzo często boleśnie doświadczanych przez indywidualnego twórcę – mechanizm ten wytwarzał negatywną opinię, która z kolei zamieniała się w konkretne wyroki i decyzje.

Proceder „półkowania”, czyli odkładania „niewygodnych” filmów na magazynową półkę w archiwum, nie jest bynajmniej wynalazkiem lat 60. ani tym bardziej 70. Nowe porządki w kinematografii nie nastąpiły dopiero wraz z socrealizmem, lecz o wiele wcześniej. Na długo zanim Sejm RP uchwalił stalinowską konstytucję i proklamowana została PRL (1952), w naszym życiu filmowym działała już ostra restrykcyjna cenzura, a w niej – praktyka społecznego unieważniania różnych „niewygodnych” filmów.

Proceder ten pojawił się o wiele wcześniej i dotyczył zarówno filmów fabularnych (mię-

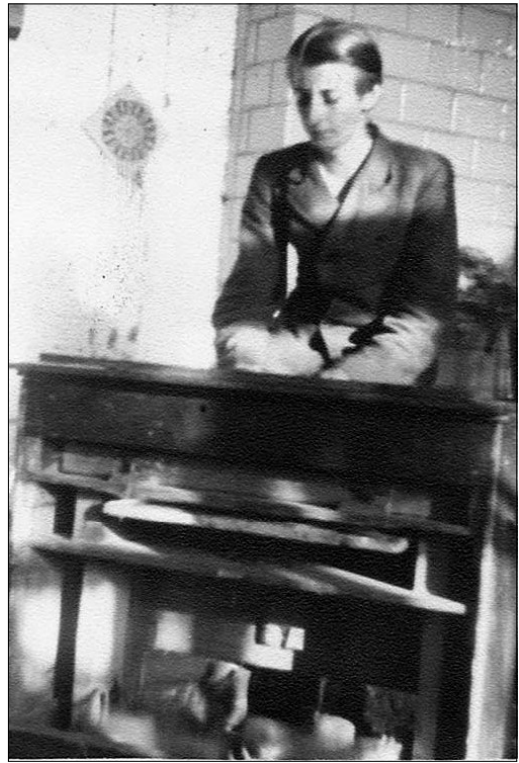
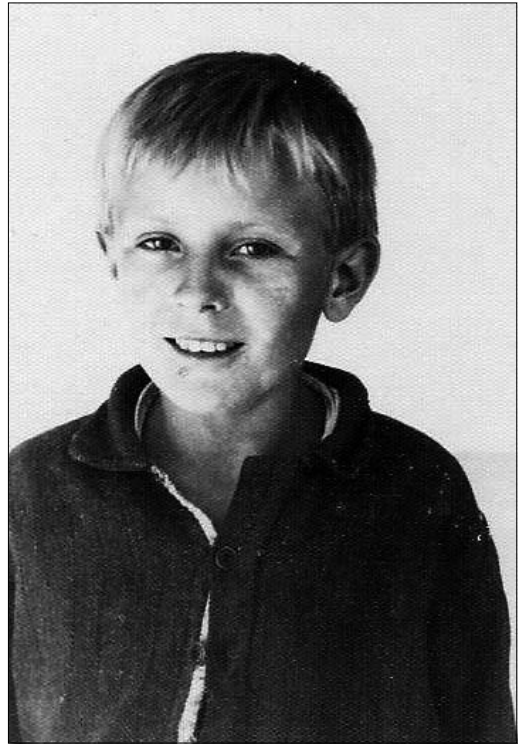
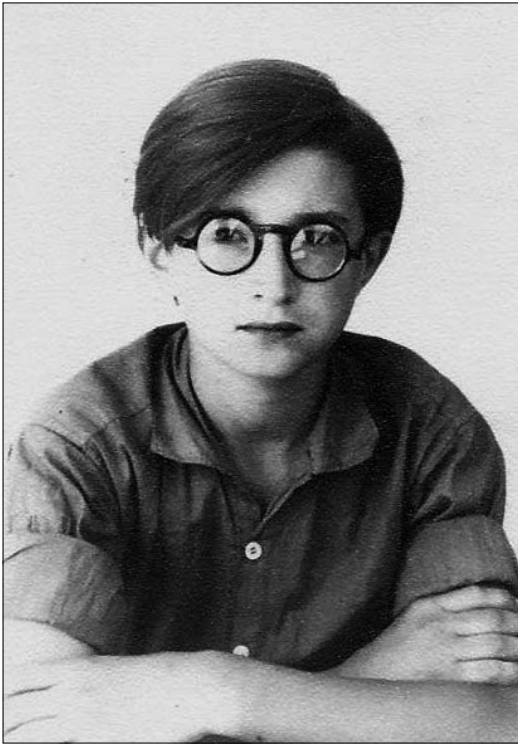
dzy innymi: *Dwie godziny* Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego, *Powrót/Slepy tor* Bożivoja Zemana), jak i dokumentów. Niemal do perfekcji doprowadzono go już w latach 40., a jego niechlubny początek przypada na rok 1945! Ofiarą tych zakulisowych praktyk – i to jedną z pierwszych – padł właśnie reportaż filmowy *Gdzie jest nasz dom?*, który całkowicie „wyparował” i zniknął z horyzontu niemal zaraz po jego ukończeniu, przepadając w mrokach archiwum na dziesiątki lat.

Oto podstawowa przyczyna, dla której tak mało – nie tylko w latach powojennych, ale praktycznie do dzisiaj – wiadomo było na temat tego skazanego na niebyt, niemal całkiem zapomnianego dokumentu. W tamtym momencie, a mowa tutaj o okresie od lata 1944 do roku 1946, dokonywała się frontalna i bezpardonowa monopolizacja polskiego życia filmowego, obejmująca wszelkie jego aspekty, ze szczególnym podkreśleniem sfery produkcyjnej i dystrybucyjnej – wkrótce całkowicie zawłaszczonych w wyniku znacjonalizowania kinematografii przez nowy ustrój pod ideologicznym hasłem „kinofikacji” (dekret Krajowej Rady Narodowej wydany 13 listopada 1945 i utworzenie Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”).

Okupacyjne wakacje 1944

Blisko półgodzinny filmowy reportaż dokumentalny noszący tytuł *Gdzie jest nasz dom?* opowiada o wojennej odysei kilkudziesięcioosobowej grupy dzieci warszawskich, od lata 1944 do połowy roku 1945 przebywających w – oddalonej o około 100 kilometrów od stolicy – miejscowości Stoczek Łukowski. Zachodzi podstawowe pytanie, w jaki sposób dzieci te tam się znalazły, kto się nimi przez tak długi czas opiekował i co sprawiło, że mimo bardzo trudnych i prymitywnych warunków grupa ta zdołała przetrwać nie tylko całą jesień, ale też mroźną zimę i wiosnę następnego roku?

Dzieci warszawskie wyjechały na kolonie letnie latem 1944 roku. Wyjazd kolonijny umożliwiła im ofiarność społeczna. Położony na południowy wschód od Warszawy, nad



Świdrem, Stoczek Łukowski oprócz kontaktu z naturą, lasem, świeżym powietrzem, wodą i słońcem dawał jedno: zaciszny kątek za linią frontu. Budynki szkolne w Generalnej Guberni były w lipcu puste i mogły posłużyć za siedzibę kolonijnego pobytu. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności stało się to tuż przed wybuchem powstania. Akcję kolonijną zorganizował Wydział Opieki Społecznej Zarządu Stołecznego Miasta Warszawy. Tego typu inicjatywy i działania dla dobra dzieci miały już miejsce w prze-



szłości i były honorowane przez Niemców na mocy udzielonych prerogatyw.

Akcja kolonii letnich, zorganizowana po raz kolejny jako dalekowzroczne społeczne działanie na rzecz najmłodszych mieszkańców miasta, w istocie swej stanowiła konspiracyjną formę pomocy sierotom wojennym oraz dzieciom osób represjonowanych przez okupanta bądź ukrywających się. W momencie, gdy dzieci odwożone ciężarówką opuszczały Warszawę, nikt z żegnających nie przypuszczał, że w konsekwencji mających nastąpić tragicznych wydarzeń wyjazd ten uratuje im życie.

Miejsce

Miejsce było zwyczajne i niezwykle zarazem. Dzieci z warszawskiej kolonii zostały zakwaterowane w bardzo skromnych warunkach bytowych w przestronnym, zbudowanym z sosnowego drewna, budynku szkoły na przedmieściach Stoczka. Na horyzoncie ze wzgórza widać było w oddali charakterystyczną wyniosłą sylwetkę tamtejszego kościoła. U podnóża – staw i zakole rzeki z nieczynnym młynem. Wokół sosnowe lasy i czyste powietrze. Szczegół nie bez znaczenia, zważywszy straszliwe żniwo, jakie w tamtych czasach zbierała wśród niedożywionych dzieci gruźlica.

Jest taki moment w filmie, gdy pierwsze wiosenne promienie słońca pozwalają na oścież otworzyć w szkole wielkie okna, przez które wyskakują na dwór rozradowani młodzi ludzie. Szkoła jako dom i azyl. Ktoś może powiedzieć, oglądając dokument *Gdzie jest nasz dom?*, iż nie ma w tej prowincjonalnej szkolnej siedzibie niczego nadzwyczajnego. Istotnie, nie ma w niej niczego takiego do momentu, w którym nie uświadomimy sobie, że budynek ten byłby idealną scenerią do słynnej sztuki teatralnej Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka* (1924). Nie chodzi o wygląd tego miejsca, lecz o *genius loci*. Tu i tam jednakowy, choć – „tu” i „tam” oddzielają równo dwie dekady. Ten przedwojenny duch porządnego uczenia i mądrego wychowania młodego człowieka „na ludzi” nieustannie daje o sobie znać w kolejnych epizodach i scenach reportażu *Gdzie jest nasz dom?*

Organizatorzy i realizatorzy

Idea nakręcenia filmu na temat losów kolonii w Stoczku pojawiła się nieco później i zrodziła się w gronie przyjaciół działających w ekipie filmowej Komendy Głównej Armii Krajowej, którą dowodził rzutki i energiczny Antoni Bohdziewicz, pseudonim „Wiktor”. Antoniego Bohdziewicza jako wilnianina łączyła przedwojenna przyjaźń z Tadeuszem Byrskim i jego żoną Ireną. Oprócz Bohdziewicza w przedsięwzięciu tym wzięli jeszcze udział: Stanisław Rodowicz i Eugeniusz Haneman. Dzięki sprawnie przeprowadzonej akcji urzeczywistnienia tego dość szalonego, trzeba to po latach przyznać, projektu udało się skutecznie pokonać trudności logistyczne i sprzętowe, których nie brakowało.

Reportaż filmowy *Gdzie jest nasz dom?* sygnują nazwiska dwojga znakomitych ludzi teatru: Ireny (1901–1997) i Tadeusza (1906–1981) Byrskich. To ważne z paru względów. Po pierwsze, oboje pełnili w Stoczku rolę opiekunów (Irena Byrska od samego początku, przyjmując na siebie wszelkie prozaiczne ciężary niełatwej kolonijnej codzienności, Tadeusz Byrski – gdy zdołał dotrzeć do miasteczka, co stało się znacznie później). Po drugie, ze strony niemłodego już małżeństwa nie była to zwykła opieka, lecz coś, co przybrało unikatową formę uwiecznionej przez Homera i Hezjoda paidei – ideału wychowania uznanego za ogólnoludzki.

Mowa tu o pewnej wypracowanej w antyku greckim koncepcji prospołecznego formowania i doskonalenia młodych ludzi, którą oboje Byrscy *ad hoc* zaadaptowali na użytek tej niecodziennej sytuacji. W pracy tej chodziło przede wszystkim o pewien niezinstytucjonalizowany sposób wychowania. W samym wychowaniu zaś – o sposób wychowywania młodzieży poprzez praktyczne zaangażowanie podopiecznych nie tylko w rozmaite codzienne obowiązki, umożliwiające tej grupie przetrwanie, lecz również – co było pierwszorzędnym istotnym czynnikiem – poprzez osobisty kontakt ze sztuką.

Teatr i życie

Paideia Byrskich zmierzała konsekwentnie do tego, by – rozwijając naturalne uzdolnie-

nia – kształtować i formować ich młode życie w sposób odpowiedzialny: z najlepszą możliwą perspektywą jutra i dalszej przyszłości. Tego właśnie pragnęło dla swoich podopiecznych tych dwoje dzielnych ludzi. I temu miał między innymi służyć teatr tworzony z ich inspiracji przez dziecięcą zbiorowość.

Sami twórcy określili w podtytule swój dokument jako „reportaż filmowy”. Nie kwestionując trafności tego określenia, warto odnieść *Gdzie jest nasz dom?* do nieco innej konwencji amatorskiego dokumentu, jaką stanowi *home*





movie, czyli kino domowe – tak można by zdefiniować charakter, temat i styl tego niezwykłego dokumentu, pamiętając, że wyrażenie to zmieniło współcześnie swój sens. Znaczy dziś co innego niż niegdyś, ale ciągle przechowuje swoje pierwotne znaczenie kamerowego zapisu domowej codzienności i odświętności.

Mamy tutaj reportaż filmowy, który jest jednocześnie kroniką historii pewnej zbiorowości, jej zmiennych i dramatycznych kolei losu. Informuje o tym głos narratora zza kadru (Tadeusz Byrski). Mamy tu serię epizodów: letni wyjazd na kolonie, zbieranie drewna i chrustu na jesień i zimę, krzyże na powstańczych mogiłach w odległej Warszawie, wyprawę Marysi,

Staśka i maleńkiej Kasi po prowiant do miasteczka, odnalezienie żyjącego w ruinach spalonego domu sieroty, Głonka, historię gorzkiej łyżki, list z informacją o śmierci najbliższych, spektakl *Pastorałki* w wykonaniu Teatru Kolonii Warszawskich, wspólny obiad, nadejście wiosny, letnią kąpiel w stawie, kończące czas rozłąki powitanie z mamą („Kto pożegnał się ze łzami, ten powita się z radością”) i szereg innych epizodów.

Filmowy dokument służył temu, by tę – rozgrywającą się na przestrzeni wielu miesięcy, w czasach wojny i czasach pokoju – dziecięcą odyseję zapisać i utrwalić na taśmie. Reportaż ze Stoczka można było realizować tylko okazjonalnie i „z doskoku”, co w niczym nie przeszkadzało w postępie prac, a ostatecznie nadało filmowi luźną epizodyczną konstrukcję, z wyraźnie wyodrębnioną sekwencją przygotowań do spektaklu i zapisem samego widowiska. Aranżowanie zdjęć nie jest w tym przypadku niczym sztucznym. Pewne sytuacje i filmowane zdarzenia należało przewidzieć ze znacznym wyprzedzeniem.

Już późną jesienią 1944 roku pewne było, że z inicjatywy małżeństwa Byrskich w Stoczku zostanie wystawiony spektakl teatralny z udziałem młodych ludzi. Ostatecznie zdecydowano się na inscenizację *Pastorałki* – misterium ludowego w układzie Leona Schillera, z muzyką Leona Schillera i Jana Maklakiewicza. Tu po raz kolejny pojawia się w naszych rozważaniach poruszony już wątek wileński. Schiller pracował nad wystawieniem tego misterium w Reducie w sezonie 1923–1924. Po kilku latach powrócił do niego, publikując pod auspicjami Instytutu Teatrów Ludowych tekst sztuki we własnym opracowaniu (Warszawa 1931).

Schillerowska *Pastorałka* wywodzi się z bogatej, sięgającej korzeniami średniowiecza, kultury widowiskowej. Sięga do rodzimej tradycji misteryjnej i bożonarodzeniowej, czerpiąc z niej pełnymi garściami. Przedstawienie ukazywało opowiedzianą językiem teatru historię Narodzenia Pańskiego, znalazły się w nim najpiękniejsze polskie kolędy i pastorałki. Odnotujmy, iż wystawione przez Irenę i Tadeusza Byrskich w Stoczku przedstawienie *Pastorałki*

(premiera odbyła się 21 stycznia 1945) zostało zarejestrowane na taśmie filmowej jako pierwszy sfilmowany zapis spektaklu teatralnego w powojennej Polsce. Warto też zauważyć, że w nagłówku afisza anonsującego przedstawienie widnieje właśnie znak RW, będący graficznym logo Reduty Wileńskiej, z którą osobiście związani byli zarówno Schiller, jak i Byrscy.

Rzeczą niezmiernie istotną zarówno z punktu widzenia teatralno-wychowawczych ideałów Byrskich, ale też wymowy samego filmu, było jeszcze coś, to mianowicie, iż – wedle zalecenia samego inscenizatora – wszystkie role wykonują koloniści w rolach kolędników. Oni także są twórcami własnoręcznie uszytych kostiumów, dekoracji i rekwizytów z drewna i tektury – autorami sztuki, którą robi się własnymi rękami i rączkami. Przygotowania do niej wytwarzały tak potrzebne ludziom, nie tylko podczas wojny i okupacji, poczucie wspólnoty oraz więzi integrujących mikroświat.

Epilog

Z relacji uczestników wynika, że Stanisław Rodowicz i Antoni Bohdziewicz planowali realizację drugiej części reportażu. Zamierzali w niej opowiedzieć o tym, co dalej działo się z grupą małych bohaterów filmu, w połowie roku 1945 przeniesionych ze Stoczka Łukowskiego w całości inną część Mazowsza – do Bratoszewa koło Gostynina. O zamyśle tym *expressis verbis* informuje końcowy napis filmu, w którym mowa jest o planach realizacji kolejnego reportażu, mającego opowiedzieć o powojennych losach grupy małych warszawskich kolonistów.

Do nakręcenia drugiej części jednak nie doszło. We własnym kraju dokumentalny film Byrskich, mimo swej poruszającej aktualności, w ogóle nie trafił do rozpowszechniania, nie był wyświetlany w kinach i powędrował na długie lata na półkę. Wiadomo jednak, że istniała wyświetlona na oficjalnym pokazie w Paryżu francuska wersja reportażu *Gdzie jest nasz dom?*, zatytułowana *Où est notre maison?* Fakt ten daje do myślenia i mówi sporo o rozmaitych zawilościach polityki wewnętrznej i zagranicznej dotyczącej naszego filmu w pierwszych latach po wojnie.



Cenzurowanie filmów, wbrew temu, co się na ogół na ten temat sądzi, nie polega tylko na bezpośredniej ingerencji w ich kształt. W praktyce może ono przybierać bardzo różne formy oddziaływania: produkcyjne, realizacyjne, dystrybucyjne, eksploatacyjne itp. Rzec można, iż w przypadku filmu *Gdzie jest nasz dom?* u podstaw jego ocenzurowania leżała przede wszystkim bliżej niesprecyzowana obawa decydentów dotycząca jego „nieprawomyślnej” wymowy. Z punktu widzenia władz komunistycznych ideowa strona tego dokumentu miała szereg podstawowych wad i ewidentnych uchybień w stosunku do obowiązującej linii propagandowej.

Jak się wydaje, najgorszą z tych „wad” stanowił wyraziście pokazany refleks samorządności i samoorganizacji grupy ludzi, którzy w tamtych dramatycznych i ciężkich okolicznościach tuż za linią frontu potrafili uratować gromadę kilkudziesięciorga dzieci. Zbiorowość ta bardziej niż na cudze współczucie zdana była na siebie samą, własne umiejętności, codzienne wysiłki i solidarność we wspólnym działaniu, stawiając czoła wojennym dramatom i przeciwnościom losu.

Wszystko, o czym mowa w tym filmie, działo się poza polityką, poza ideologią i poza nowym ustrojem – tak więc w oczach ówczesnych ideologów stanowiło prowokacyjne wyzwanie mimowolnie rzucone nowej władzy. *Gdzie jest nasz dom?* pokazywał zbiorowość złożoną ze zwykłych dzielnych ludzi w samorzutnym działaniu. I co w tym złego? – spyta ktoś. Bardzo złego, jeśli spojrzeć na to przez pryzmat dogmatu: od strony narzucanej ideologii.

Zapisany w filmowej kronice Byrskich obraz realizującego własne cele i dążenia społeczeństwa obywatelskiego stanowił dla ówczesnych politruków więcej niż kamień obrazu. Być może, to właśnie on ewokował ową – nigdy nienazwaną i niewyrażoną przez nikogo wprost – „niecenzuralność” tego filmu i był powodem, dla którego skromny reportaż z kolonii w Stoczku Łukowskim dopiero z górą sześćdziesiąt lat później doczekał się swej ponownej premiery na antenie TVP Kultura w cyklicznym programie „Skarby Filmoteki”.

P.S. Autor pragnie w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowanie Panu Andrzejowi Papuzińskiemu. Gdyby nie okazana przez Niego życzliwa pomoc i cenne informacje, jakich mi

udzielił w trakcie prowadzenia badań i zbierania dokumentacji, niniejszy artykuł nie zyskałby obecnego kształtu.

Zdjęcia wykorzystane w tym artykule, pochodzące z kolekcji Andrzeja Papuzińskiego, zostały wykonane w okresie realizacji filmu.

Gdzie jest nasz dom? – filmowy reportaż dokumentalny

Realizacja: Irena Byrska, Tadeusz Byrski

Zdjęcia: Stanisław Rodowicz

Montaż: Antoni Bohdziewicz

Muzyka: Artur Malawski

Dźwięk: Józef Bartczak, Stanisław Urbaniak

Asystent operatora i fotosista: Eugeniusz Haneman

Film czarno-biały

Czas projekcji: 25 minut

Produkcja: Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego, 1945

B I B L I O G R A F I A

Hendrykowska M., 1993, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań

Hendrykowska M., 2015, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań

Hendrykowska M. (red.), 2015, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Poznań

Madej A., 2002, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała

Ozimek S., 1974, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa

Toeplitz J. (red.), 1974, *Historia filmu polskiego*, t. 3: (1939–1956), Warszawa