DOI: 10.14746/sh.2014.16.3.013

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVI (2014/3)
s. 171-192

Piotr Witek
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Polskie kino historyczne jako kino „postnarodowej pamięci historycznej". „Jeszcze tylko ten las" Jana Łomnickiego i „Wyrok na Franciszka Kłosa" Andrzeja Wajdy (cz. I)[1]

Wprowadzenie

W ostatnich dwudziestu pięciu latach w Polsce powstało bardzo wiele filmów, dokumentalnych i fabularnych, seriali i widowisk teatru telewizji, podejmujących na różne sposoby rozmaicie rozumianą tematykę historyczną. Wraz z przeobrażeniami ustrojowymi i kulturowymi, jakie rozpoczęły się w roku 1989, na fali likwidowania „białych plam" w historii, swoistej metamorfozie poddała się nie tylko akademicka historiografia dziejów najnowszych[2], ale także kinematografia realizująca filmowe opo-

[1] Niniejszy tekst stanowi całość z tekstem pt.: *Polskie kino historyczne jako kino »postnarodowej pamięci historycznej«. Poznań 56 Filipa Bajona i Rewers Borysa Lankosza. Cz. I*. Oba teksty są fragmentami artykułu zatytułowanego *Między afirmacją a krytyczną rewizją przeszłości. Dzieje najnowsze w filmowych narracjach historycznych*, który ukaże się w tomie zbiorowym przygotowywanym do wydania przez IPN, poświęconym podsumowaniu dorobku historiografii dziejów najnowszych po 1989 r. W tym artykule zajmuję się omówieniem kina martyrologicznego oraz krytyczno-rozrachunkowego.

[2] Mam tu na myśli metamorfozę polegającą na tym, że po 1989 r. historycy bez obaw i ograniczeń mogą zajmować się problematyką, która w czasach PRL z powodów politycznych była objęta cenzurą. Pod względem metodologicznym w historiografii polskiej dziejów najnowszych żadna przemiana nie zaszła. Historia najnowsza, jako praktyka badawcza, w swoim głównym nurcie, tak jak w okresie PRL-u, jest faktograficzna, kumulatywna, deskryptywna, naiwno-realistyczna, niechętna jakiejkolwiek refleksji metodologicznej, odporna na wszelkie próby modernizacji. Opisywane tu zjawisko jest szczególnie charakterystyczne dla historiografii dziejów najnowszych. Zob.: też: J. Pomorski, *Metodologiczne problemy historii najnowszej*, „Przegląd Humanistyczny", 1987, R. XXXI, nr 9 (264), s. 1-12. Por.: P. Witek, *Historyk wobec metodologii*, „Pamięć i sprawiedliwość", 2012, 2 (20), s. 79-101; M. Kula, *Krótki raport o użytkowaniu historii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 448-450. Zjawisko to podsumował Marcin Kula, pisząc, iż: „historycy coraz bardziej

wieści o przeszłości. Na ekranach kin i w telewizji zaczęły pojawiać się filmy i spektakle prezentujące tematy, które w okresie PRL-u były objęte cenzurą, gdyż nie mieściły się w obowiązującej w państwie chłopów i robotników oficjalnej wykładni historii najnowszej, a nawet jeśli nie były przemilczane, to ich interpretacja była podporządkowana wizji historii lansowanej przez władzę. Należały do nich np.: udział Armii Krajowej w walce z okupantem niemieckim, zbrodnia wojenna w Katyniu, prześladowania żołnierzy podziemia niepodległościowego po wojnie, komunistyczne represje i zbrodnie w Polsce wobec społeczeństwa w latach 50. i następnych — np. stan wojenny, polski antysemityzm w trakcie wojny i po jej zakończeniu, kolaboracja Polaków z Niemcami i współudział w Holokauście, prześladowania przez władze komunistyczne społeczności mazurskiej i ukraińskiej po zakończeniu wojny, komunistyczny aparat bezpieczeństwa, poznański czerwiec 1956 r., rewolta studencka 1968 r., wojna polsko-bolszewicka 1920 r., itd., itp.

Wśród zrealizowanych w Polsce w ostatnim dwudziestopięcioleciu filmów, które podejmują szeroko rozumianą tematykę historyczną na temat dziejów najnowszych, w pewnym uproszczeniu, można wyróżnić dwa główne trendy: (1) martyrologiczno-heroiczny; (2) krytyczno-rozrachunkowy. Pierwszy traktuję jako przejaw „kina narodowego", drugi jako przejaw „kina postnarodowego".

Filmy „narodowej pamięci historycznej" mitologizują przeszłość, tworząc swoiste opowieści, które definiuję w kategoriach mitohistorii. Przy czym mówiąc o zjawisku mitologizacji przeszłości nie używam pojęcia mitu w potocznym sensie, jako przejawu zmyślania i fałszowania historii. Przeciwnie, pojmuję mit jako kategorię antropologiczną. Mit jawi się w tym rozumieniu jako specyficzna opowieść o przeszłości o znaczeniu symbolicznym nadającym jej sens we współczesności.[3] Do konceptualizacji mitohistorycznej narracji posłużymy się teorią retoryki. Mitohistoryczna narracja charakteryzuje się tym, że modeluje postaci i wydarzenia z przeszłości w niezmienne wzory i personifikacje wartości, które sankcjonują postawy i zachowania istotne dla funkcjonowania wspólnoty we współczesności. W mitohistorycz-

doskonalą warsztat, dzięki czemu coraz lepiej ustalają fakty [...]. Zebrania historyków czasem przypominają spotkania filatelistów, gdzie każdy pokazuje swoje najlepsze znaleziska (znaczków/źródeł), a uczestników interesuje przede wszystkim to, czy znajdą rzadki okaz (ciekawe źródło). [...] W wielu przypadkach podstawy wnioskowania historyków są metodologicznie na tyle wątpliwe, że żaden logik czy naukoznawca by ich nie zaakceptował."

[3] Zob.: B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 23. Zob. też: I.G. Barbour, *Mity, modele, paradygmaty*, przeł. M. Krośniak, Znak, Kraków 1984, s. 39-40. Autor w swojej książce pisze: „Mity przyczyniają się do integracji społeczeństwa. Są one czynnikiem spajającym wspólnotę i przyczyniającym się do wzrostu solidarności wewnątrzspołecznej, poczucia tożsamości grupowej i unikania konfliktów. Działają na rzecz stabilności kulturowej [...]."

nej opowieści owe postaci i wydarzenia zostają pozbawione wieloznaczności i przemienione w jednowymiarowe symbole pożądanych i afirmowanych przez współczesną społeczność wartości narodowych.[4]

Z kolei filmy historyczne, które kwestionują i dekonstruują spójne obrazy narodu jako koherentnej wspólnoty z ustaloną i jednolitą tożsamością, są krytyczne wobec zastanych tradycyjnych sposobów przedstawiania narodu i pojmowania narodowej tożsamości, nie zakładają istnienia jakiejś jednolitej kultury narodowej konstytuującej ową tożsamość, zadają trudne pytania, podejmują zagadnienia społecznych podziałów i różnic oraz wynikającej z nich spluralizowanej tożsamości członków wspólnoty, kształtują wielowymiarową świadomość historyczną, preferują krytyczne nastawienie wobec własnej przeszłości, przedstawiają miniony świat w sposób niejednoznaczny i wieloaspektowy, będę określał jako wytwory „kina postnarodowego".[5] Do tej kategorii zaliczam filmy powstałe w ramach nurtu krytyczno-rozrachunkowego. Nawiązując do wcześniejszego określenia, nazywam je filmami „postnarodowej pamięci historycznej". W niniejszym artykule zajmę się analizą kilku filmów historycznych z nurtu krytyczno-rozrachunkowego.

Filmy rewizjonistyczne nie tyle koncentrują się na likwidowaniu tzw. białych plam, co polemizują z romantyczną i martyrologiczno-heroiczną wykładnią historii i usiłują kreować wielowymiarowy obraz przeszłości. Nie unikają przedstawiania patriotyzmu, walki o wolność kraju, cierpienia, męczeństwa, bohaterstwa, niezłomności i wytrwałości Polaków, ale ich nie wyolbrzymiają, nie apologizują i nie afirmują. Koncentrują się na ukazywaniu i rozliczaniu negatywnych postaw społeczeństwa oraz haniebnych epizodów narodowej historii takich, jak np.: nacjonalizm, ksenofobia, antysemityzm, kolaboracja, okrucieństwo, zdrada, donosicielstwo, tchórzostwo, szmalcownictwo, itd. Polacy bywają w nich nie tylko bohaterami i ofiarami, ale też sprawcami, katami, zdrajcami i mordercami. Innymi słowy, filmy rewizjonistyczne przede wszystkim podejmują tematy trudne. Przedstawiają i skłaniają do namysłu nad tymi wątkami narodowej historii, które są dwuznaczne moralnie. Postaci w filmach tego nurtu zazwyczaj nie są jednoznacznie pozytywne ani jednoznacznie negatywne, choć zdarza się i tak,

[4] Por. B. Szacka, *op. cit*., s. 24. Na temat kina narodowego zob. np.: A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy", 2008, nr 62-63, s. 6-18; *idem*, *Idea kinematografii narodowej*, przeł. K. Loska, [w:] Kino Europy, red. P. Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 9-10; Zob. także: J. Chapman, *Film historyczny — kino narodowe. Krótka historia brytyjskiego filmu historycznego*, przeł. M. Szczubiałka, „Kwartalnik Filmowy", 2005, nr 52; J. Choi, *National Cinema — the Very Idea*, [w:] Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology, eds. N. Carroll & J. Choi, Blackwell Publishing Ltd, Malden — Oxford 2006, s. 310-319.

[5] Na temat kina postnarodowego zob.: J. Chapman, *op. cit*., s. 33.

że pojawiają się w nich bohaterowie charakterologicznie i osobowościowo jednowymiarowi. W filmach tego typu rzadko mamy do czynienia z wyraźnym podziałem na swoich i obcych. Jeśli taki podział się pojawia, to nie jest on całkowicie jednoznaczny. W filmach rewizjonistycznych mamy do czynienia z odejściem od utożsamiania się z własną przeszłością na rzecz postawy, którą można określić jako strategia dystansu charakteryzująca się autokrytyczną refleksyjnością.

Filmy krytycznie rewidujące przeszłość są zróżnicowane formalnie. Część z nich nawiązuje do poetyki kina stylu zerowego.[6] Niektóre z nich zostały zrealizowane w odmiennych konwencjach, np. nawiązujących do stylistyki „Dogmy", „włoskiego neorealizmu" czy filmu dokumentalnego.[7] Jeszcze inne w nieskrywany sposób nawiązują do innych filmów, czym poprzez swój intertekstualny charakter, w mniejszym lub większym stopniu, manifestują autorefleksyjność oraz konstruktywistyczną „naturę" historycznego świata przedstawionego.

Analizy

(A) „Jeszcze tylko ten las"

Jednym z pierwszych filmów, które można zaliczyć do nurtu autokrytycznego, jest obraz noszący tytuł „Jeszcze tylko ten las" (1991) w reżyserii Jana Łomnickiego. Film jest interesujący pod wieloma względami, zarówno formy, jak i podnoszonej w nim problematyki.

Pod względem formalnym w wielu miejscach obraz nawiązuje do estetyki „włoskiego neorealizmu". Przypomnijmy w wielkim skrócie charakterystyczne cechy powstałego w powojennych Włoszech nurtu kina noworealistycznego. Przede wszystkim filmy neorealistyczne były nastawione na tzw. obiektywną obserwację codziennego życia. Przy ich realizacji posługiwano się bardzo prostymi środkami formalnymi. Składały się na nie: długie ujęcia; płynny, „przezroczysty" montaż; statyczna kamera; niedoskonałe technicznie — niedoświetlone, ciemne zdjęcia. Filmy neorealistyczne koncentrowały się głównie na przedstawianiu środowiska ubogiego włoskiego proletariatu. Były realizo-

[6] Zob. M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994, s. 63-117.

[7] Na temat „Dogmy 95" oraz włoskiego neorealizmu zob. dalej.

wane w naturalnych sceneriach, plenerach i wnętrzach. Mówiąc w wielkim uproszczeniu, swoją formą przypominały filmy dokumentalne.[8]

Wiele z wyróżnionych elementów można zobaczyć w obrazie Jana Łomnickiego. Pierwsza scena otwierająca film została zrealizowana w jednym długim ujęciu niemal statyczną kamerą. Na ekranie widzimy filmowaną w pełnym planie bramę wejściową do warszawskiego getta, przez którą wychodzą do pracy żydowscy robotnicy eskortowani przez żołnierzy niemieckich. Grupa tuż po minięciu bramy skręca w lewą. Kamera filmuje maszerujących robotników bardzo wolno obracając się wokół własnej osi w prawą stronę. Kiedy w kadrze pojawia się kobieta (Kulgawcowa), kamera znów bardzo powoli obraca się wokół własnej osi, ale tym razem w stronę lewą. Pokazuje postać mijającą grupę Żydów i kierującą się ku bramie getta. Wraz z przekroczeniem przez nią bramy następuje cięcie montażowe i przeniesienie akcji do warszawskiej dzielnicy zamkniętej. Podobnie filmowane są inne sceny. Na przykład scena, w której możemy zobaczyć, jak główne bohaterki — Kulgawcowa i Rutka — wraz z innymi ludźmi wsiadają na dworcu kolejowym do pociągu, została sfilmowana w dwóch długich ujęciach. Każde z ujęć zostało zrealizowane statyczną kamerą z jednego punktu widzenia. Pierwsze ukazuje w pełnym planie kłębiący się na peronie tłum ludzi usiłujących dostać się do pociągu. W drugim ujęciu zrealizowanym wewnątrz wagonu oglądamy tych samych ludzi przepychających się i walczących o dogodne miejsca. Kamera ukazuje scenę, filmując ją nieco z dołu. Wygląda to tak, jakby operator siedział na ławce w wagonowym przedziale i trzymał na kolanach pracującą kamerę, przed którą kłębią się pokrzykujący i przepychający się wzajemnie ludzie. Kiedy wszyscy zajmują swoje miejsca w wagonie i sytuacja się uspokaja, następuje cięcie montażowe. W kolejnych ujęciach oglądamy podróż pociągiem głównych bohaterek filmu.

Cięcia montażowe w filmie Łomnickiego są oszczędne i płynne. Poszczególne przejścia od ujęcia do ujęcia nie absorbują uwagi widza podczas oglądania filmu, są dla niego niezauważalne. Praca usytuowanej na wysokości ludzkiego wzroku kamery jest także płynna. Kamera zazwyczaj jest statyczna, jeśli się porusza, to robi to bardzo powoli i oszczędnie. Dzięki temu jest także dla widza niezauważalna. Znakomicie widać to w przywołanych wcześniej dwóch scenach.

W narracji dominują ujęcia realizowane z punktu widzenia osoby trzeciej. Kamera zazwyczaj jest usytuowana tak, iż sprawia wrażenie, jakby przyglądała się dziejącym się przed nią wydarzeniom, stojąc zupełnie z boku. Przywołane przykłady dwóch scen znakomicie ilustrują opisywany

[8] Na temat włoskiego neorealizmu zob.: T. Miczka, *Kino włoskie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

tu zabieg kompozycyjny. Dzięki temu reżyserowi udało się osiągnąć efekt, który można nazwać „obserwacją paradokumentalną".

Przyjrzyjmy się bliżej zdjęciom i fakturze obrazu w filmie Jana Łomnickiego. W dziele reżysera wszystkie ujęcia, podobnie do tych, jakie możemy zobaczyć we włoskim kinie neorealistycznym, są bardzo ciemne. Zarówno zdjęcia przedstawiające epizody rozgrywające się we wnętrzach pomieszczeń, jak i te ukazujące wydarzenia dziejące się w zewnętrznych plenerach w ciągu dnia zostały zrealizowane w taki sposób, że wyglądają na niedoświetlone. Przypatrzmy się kilku przykładom.

Przywoływana już wcześniej scena otwierająca film, ukazująca główną bohaterkę idącą do getta, mimo iż rozgrywa się na ulicy w czerwcowy dzień w pełnym południowym słońcu, o czym mogą świadczyć widoczne na jezdni bardzo krótkie cienie rzucane przez idących nią ludzi, jest ciemna do tego stopnia, że przywodzi na myśl inną porę dnia — późne popołudnie/ wczesny wieczór. Użyty przy realizacji sceny (także wielu innych) filtr nie tylko wywołał efekt ciemnych zdjęć, ale dodatkowo zredukował nasycenie barw, przez co obraz sprawia wrażenie niemal monochromatycznego. Podobnie jest w scenie ukazującej Kulgawcową i Rutkę idące w słońcu polną drogą wśród łanów zboża. Obraz w tej sekwencji, mimo widocznego na bezchmurnym niebie jasno świecącego słońca, także jest niedoświetlony. W filmowych wnętrzach również dominuje półmrok. W jednej z początkowych scen możemy zobaczyć wizytę Kulgawcowej w getcie, w mieszkaniu Rutki i jej rodziców. Przez szczeliny w zasłoniętych oknach wpadają do mieszkania promienie dziennego światła. We wnętrzu panuje półmrok. Podobnie jest w mieszkaniu Kulgawcowej. Ujęcia przedstawiające wydarzenia rozgrywające się w świetle dziennym wpadającym do mieszkania przez okno są nieco jaśniejsze. Z kolei te, które rozgrywają się wieczorem przy świetle sztucznym, są ciemniejsze. Tak czy inaczej, jedne i drugie ujęcia jawią się jako niedoświetlone. Reasumując ten wątek, nasuwa się refleksja, że film Łomnickiego wygląda tak, jakby został zrealizowany na słabej jakości taśmie.[9]

„Jeszcze tylko ten las" jest również podobny do klasycznych filmów neorealistycznych także i w tym, że przedstawia nieskomplikowaną dramaturgicznie linearną historię. Następujące po sobie ujęcia, sekwencje i sceny tworzą linearną narrację, z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, przedstawiającą akcję w porządku chronologicznym, zgodnie z logiką następstwa wydarzeń w czasie. Przyjrzyjmy się bliżej linii fabularnej filmu.

[9] Jeden z głównych i najwybitniejszych przedstawicieli włoskiego neorealizmu — Roberto Rossellini — realizował swoje filmy (np. „Rzym, miasto otwarte") na przeterminowanej taśmie, co pozwoliło i pomogło mu osiągnąć efekt surowości i niedoskonałości technicznej oraz estetycznej zdjęć, a tym samym paradokumentalny charakter obrazu i świata przedstawionego. Zob.: T. Miczka, *op. cit*., s. 163.

Główną bohaterką filmu jest starsza kobieta Kulgawcowa, która przed wojną była praczką w domu doktorowej w polskiej rodzinie żydowskiego pochodzenia. Historia rozpoczyna się w momencie przyjścia Kulgawcowej do getta, w którym przebywa doktorowa wraz córką. Celem jej wizyty jest wyprowadzenie Rutki z getta i umieszczenie jej w bezpiecznym miejscu u rodziny na wsi. Pomoc, jaką ofiaruje była praczka, nie jest bezinteresowna. Kobieta, która w swoich wypowiedziach zdradza niechętny stosunek do Żydów, zgadza się zająć dziewczynką za pieniądze. Doktorowa płaci byłej pracownicy i pakuje rzeczy dziecka. Rutka potajemnie zabiera ze sobą zdjęcie z rodzinnego albumu. Kulgawcowa wyprowadza dziecko z getta. Obie spędzają noc w jej mieszkaniu, gdzie dodatkowe przykrości spotykają Rutkę ze strony córki Kulgawcowej. Następnego ranka udają się na dworzec kolejowy, aby wyjechać z Warszawy i dotrzeć na wieś. W drodze na peron spotykają mężczyznę, który w pierwszym kontakcie wydaje się miły i sympatyczny, wymieniają z nim nic nieznaczące uprzejmości. Podczas podróży nowy znajomy częstuje Kulgawcową wódką. Ludzie jadący w wagonie prowadzą ze sobą rozmowy, które ujawniają ich niechętny stosunek do Żydów. Podczas podróży pociąg nagle zatrzymuje się w lesie przed stacją kolejową. Podróżni w obawie przed Niemcami opuszczają wagony. Kulgawcowa razem z Rutką udają się w dalszą drogę pieszą. W lesie zaczepia je spotkany na warszawskim peronie mężczyzna, który okazuje się szmalcownikiem. Żąda od kobiety pieniędzy. Na ratunek ofiarom napadu przychodzi inny pasażer. Kulgawcowa z wdzięczności, może bardziej ze strachu, chce oddać mu wszystkie pieniądze. Mężczyzna jednak odmawia i odchodzi. Obie idą dalej. Po pewnym czasie zatrzymuje je niemiecki patrol. Żołnierze sprawdzają dokumenty dziewczynki i kobiety. Kiedy wszystko wydaje się w porządku, Rutce wypada zabrane przez nią zdjęcie, które zdradza jej żydowskie pochodzenie. Niemcy aresztują dziewczynkę. Kulgawcowej pozwalają odejść. Kobieta, mimo swojego niechętnego stosunku do Żydów, nie zostawia Rutki i idzie razem z nią... na śmierć...

Opowieść Łomnickiego nie przedstawia historii bohaterskiej, heroicznej i martyrologicznej. Nie gloryfikuje i nie apoteozuje polskich patriotów oddających swoje życie w walce o wolność ojczyzny. Przeciwnie, jest to studium postaw Polaków wobec Żydów w tragicznych okolicznościach wojny, okupacji i zagłady.

Łomnicki jest jednym z nielicznych reżyserów, którzy już na początku lat 90. ubiegłego stulecia podjęli temat pomocy udzielanej Żydom przez Polaków za pieniądze. Ukazując główną bohaterkę filmu jako osobę, która godzi się pomóc w uratowaniu żydowskiej dziewczynki za pieniądze, zrewidował w swoim dziele romantyczną wykładnię historii, według której Polacy bezinteresownie pomagali współobywatelom żydowskiego pocho-

dzenia, niejako z potrzeby serca. Reżyser pokazał, że pomoc Polaków w ratowaniu życia Żydów podczas wojny była handlową transakcją. Bez retuszu ukazał Polaków jako tych, którzy sprzedawali nadzieję i szansę na przeżycie znajdującym się w sytuacji bez wyjścia Żydom.[10]

Poszczególne postaci w filmie Łomnickiego nie są ani jednoznacznie dobre, pozytywne, ani jednoznacznie złe i negatywne. Można je scharakteryzować jako ambiwalentne. Przyjrzyjmy się bliżej kilku z nich.

Główna bohaterka Kulgawcowa zgadza się uratować Rutkę. Wszelako, jak pamiętamy, robi to za pieniądze. Można zatem przypuszczać, że jedyną motywacją kobiety był relatywnie łatwy, choć ryzykowny, zysk. Jednak kiedy oglądamy scenę przedstawiającą wizytę Kulgawcowej w getcie i jej rozmowę z matką Rutki, okazuje się, że mająca świadomość ryzyka stara kobieta jest gotowa zwrócić pieniądze doktorowej i zrezygnować z pomocy dziewczynce. Tym samym można uznać, że pieniądze stanowiły motywację podjętego przez Kulgawcową działania, ale jej postępowanie nie wynikało z czystej żądzy zysku. Wydaje się, że kobieta nie kierowała się chęcią wykorzystania tragicznej sytuacji byłej pracodawczyni i wyciągnięcia od niej przysłowiowego ostatniego grosza.[11] W tej samej scenie możemy bowiem zobaczyć, że kiedy doktorowa daje Kulgawcowej swój zegarek, jako ekstra-dodatek do zapłaty, praczka na początku nie chce go przyjąć. Bierze prezent dopiero po namowach matki Rutki. Kulgawcowa otrzymałaby od doktorowej wszystko, czego by zażądała. Mimo to nie podnosi ceny za pomaganie dziewczynce. Choć wspomina o ryzyku, nie licytuje się z doktorową. Jednocześnie decydując się pomóc uratować Rutkę, nie ukrywa swojego niechętnego, a nawet pogardliwego, stosunku do Żydów. Podczas tej samej rozmowy z matką Rutki niejednokrotnie wygłasza antysemickie stereotypy. Mówi np., że myślenie o pieniądzach jest specyfiką żydowską. Oglądając album ze zdjęciami przedstawiającymi członków rodziny Rutki, używa w stosunku do nich pogardliwego określenia „same mośki". Podczas podróży z dziewczynką po wyjściu z getta również wygłasza antysemickie opinie. Upokarza dziewczynkę, nazywa ją niedojdą. Z drugiej strony otacza ją opieką, stara się być miła, są chwile, kiedy jej się to udaje. Dobrym przykładem może być fragment filmu, w którym widać obie bohaterki siedzące pod rosnącym na polu drzewem i rozmawiające o ślubie Rutki. Na twarzy dziewczynki pojawia się wówczas uśmiech. Wygląda, jakby przez chwilę zapomniała o niezwykle trudnej i niebezpiecznej sytuacji, w której się znajduje. W zakoń-

[10] Temat udzielania pomocy Żydom przez Polaków za pieniądze w wymowny sposób podjęła również Agnieszka Holland w filmie pt. „W ciemności".

[11] Zwłaszcza że z rozmowy pomiędzy kobietami wynika, iż inicjatywa ratowania Rutki przez Kulgawcową wyszła od matki dziewczynki.

czeniu filmu widzimy Kulgawcową, która w momencie aresztowania Rutki przez niemieckich żandarmów, mimo swojego negatywnego nastawienia do Żydów, nie opuszcza prowadzonej na śmierć dziewczynki. Nie jest trudno zauważyć, że Kulgawcowa w filmie Łomnickiego to postać pełna sprzeczności. Jest jednocześnie dobra i zła, pozytywna i negatywna, swoja i obca. Jest polską antysemitką, która gardząc Żydami, jednocześnie ryzykuje własnym życiem i pomaga ratować żydowskie dziecko. W finale, mimo możliwości, postanawia nie opuścić dziewczynki prowadzonej na śmierć.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku pasażerów pociągu, z którymi Kulgawcowa i Rutka podróżują. Pasażerowie rozpoznają w dziewczynce Żydówkę. W rozmowach ciągle przewijają się aluzje na temat jej żydowskiego wyglądu i pochodzenia. Kulgawcowa irytuje się, słuchając tych komentarzy i zaprzecza, że dziewczynka jest Żydówką. W obronie kobiety i dziecka staje Bolesław, mężczyzna poznany tuż przed wyjazdem na warszawskim dworcu. Podczas podróży stara się być sympatyczny, częstuje wódką i zagaduje Kulgawcową, chcąc zrobić na niej dobre wrażenie. Po opuszczeniu pociągu okazuje się, że ów miły mężczyzna jest szmalcownikiem jedynie odgrywającym rolę porządnego człowieka, aby zdobyć zaufanie starej kobiety, a następnie zmusić ją do oddania pieniędzy. Na napaść szmalcownika nie pozostają obojętni pozostali pasażerowie. Jeden z mężczyzn, który podczas podróży w wagonie czynił czytelne aluzje na temat wyglądu i pochodzenia Rutki, stanął w obronie ofiar szmalcownika. W tym przypadku mamy do czynienia z ukazaniem różnych postaw przeciętnych Polaków. Człowiek, który wydawał się miły i sympatyczny, którego oburzały antysemickie aluzje innych pod adresem dziewczynki, okazał się kanalią, szmalcownikiem i tchórzem. Inny mężczyzna, który pozwalał sobie na antysemickie podteksty pod adresem Rutki i Kulgawcowej, okazał się przyzwoitym człowiekiem. Postawa tego mężczyzny ukazana w filmie jawi się jako wewnętrznie sprzeczna. Z jednej strony jest on przesiąknięty antysemickimi stereotypami. Z drugiej strony, w sytuacji, w której żydowskiemu dziecku i jego polskiej opiekunce dzieje się krzywda robiona przez innego Polaka, wznosi się ponad swoje negatywne przekonania i, mimo iż nie musi, bezinteresownie interweniuje i przegania napastnika. Podobnie jak o Kulgawcowej, można o nim powiedzieć, że jest postacią jednocześnie dobrą i złą, pozytywną i negatywną, słowem — niejednoznaczną. Zdecydowanie negatywną postacią w filmie jest natomiast Polak — szmalcownik Bolesław. Reżyser przedstawił go jako człowieka fałszywego i podłego.

Interesujący w filmie Łomnickiego jest również obraz Niemców. W zasadzie żołnierze niemieccy pojawiają jedynie w tle prezentowanej na ekranie historii. Widzimy ich w getcie, na stacji kolejowej. Są to jednak postaci anonimowe. Bliższe zetkniecie z niemieckimi żołnierzami następuje dopiero w

scenie przedstawiającej aresztowanie Rutki i Kulgawcowej. Reżyser nie ukazuje ich jako wrzeszczących i ziejących nienawiścią potworów w mundurach. Przeciwnie. Dwaj niemieccy żołnierze jawią się jako całkiem sympatyczni ludzie, żartują, strzelają do zająca. Rozmowa z Kulgawcową przeradza się nawet w sympatyczną pogawędkę. Jeden z żołnierzy odprowadzający kobietę i dziewczynkę na posterunek, co prawda nie daje się przekupić, nie wypuszcza ich na wolność, ale nie jest wobec nich agresywny i wulgarny. Wydaje się, iż wykonuje rozkaz bez entuzjazmu. Zatem Łomnicki nie ukazał w filmie żołnierzy wrogiej armii w stereotypowy sposób. Z jednej strony jawią się oni jako całkiem sympatyczni ludzie, którzy, gdyby nie wojenne okoliczności, być może nigdy by nikogo nie skrzywdzili. Z drugiej strony wykonują zbrodnicze rozkazy i odprowadzają ludzi na śmierć.

Tym samym, jak można zauważyć w filmie, granice, zresztą często rozmywane, pomiędzy postacią dobrą i złą, pozytywną i negatywną, swoim i obcym nie przebiegają stereotypowo, tzn. równolegle do narodowości według schematu: dobry Polak — zły Niemiec. Polacy i Niemcy zostali ukazani w filmie w sposób wykraczający poza martyrologiczno-heroiczne klisze.

Prezentowana w filmie Łomnickiego akcja rozgrywa się w środowisku robotniczo-chłopskim. Kulgawcowa pochodzi ze wsi. W Warszawie pracuje jako praczka u zamożnych rodzin. Pasażerowie pociągu ukazani w filmie, sądząc po języku, jakiego używają, również należą do warstwy chłopskiej, ewentualnie robotniczej. Tym samym, również ze względu na środowisko społeczne portretowane w filmie, można uznać, że wpisuje się on w poetykę kina neorealistycznego.

Oczywiście, podobieństwo filmu Łomnickiego do klasycznych obrazów neorealistycznych zauważy jedynie taki widz, który ma odpowiednie kompetencje, tzn. zna stylistykę filmów noworealistycznych realizowanych na przełomie lat 40. i 50. ubiegłego wieku we Włoszech. W konsekwencji forma filmu będzie widoczna jedynie dla widzów, którzy potrafią ją rozpoznać. Forma filmu w tym przypadku może pełnić dwie funkcje. Po pierwsze, ze względu na swój paradokumentalny charakter, może być interpretowana jako narzędzie budowania wrażenia ekranowego realizmu historycznego świata przedstawionego. Po drugie, może być postrzegana jako element kulturowej gry z widzem, polegającej na tym, że odbiorca odnajdując w filmie nawiązania do historycznej stylistyki neorealizmu, ma świadomość, że jest to estetyczna konwencja, że ma do czynienia z audiowizualnym tekstem i w trakcie aktualizacji dzieła może przypisywać mu określone znaczenia według przyjętych przez siebie i respektowanych we wspólnocie reguł interpretacyjnych. Nawiązanie do stylistyki neorealistycznej może w tym kontekście pełnić funkcję autorefleksyjnej strategii dystansującej. Dla widzów, którzy nie są obyci z poetyką kina neorealistycznego, „Jeszcze tylko

ten las" pozostanie formalnie przezroczysty. Zobaczą oni jedynie przedstawiony w prosty sposób przejmujący epizod z życia starej kobiety i żydowskiej dziewczynki.

(B) „Wyrok na Franciszka Kłosa"

Spośród wielu filmów krytyczno-rozrachunkowych na szczególną uwagę zasługuje telewizyjny obraz Andrzeja Wajdy pt. „Wyrok na Franciszka Kłosa" (2000). Film jest ważny i interesujący w poruszanym kontekście, gdyż portretuje i zgłębia fenomen kolaboracji Polaków z hitlerowcami oraz ze względu na hybrydową formę, której inspirację czerpie z założeń zawartych w manifeście „Dogmy".

Wajda w filmie prezentuje linearną historię ukazującą wydarzenia w porządku chronologicznym, zgodnie z zasadami logiki przyczynowo-skutkowej. Skupia się na ukazaniu losu granatowego policjanta Franciszka Kłosa, który podczas wojny z zaangażowaniem służy Niemcom okupującym Polskę. Aby zagłuszyć odzywające się od czasu do czasu wyrzuty sumienia, nadużywa alkoholu. Za kolaborację z okupantem sąd podziemnego państwa polskiego skazuje plutonowego Kłosa na karę śmierci. Po otrzymaniu wyroku odrzuca prośby żony i matki, i odmawia porzucenia służby oraz wyjazdu do innej miejscowości. Strach i pojawiające się wyrzuty sumienia topi w alkoholu. Jeszcze bardziej angażuje się we współpracę z nazistami. Wypełnia wszystkie rozkazy niemieckich przełożonych, strzela do członków polskiego podziemia zbrojnego, wymusza łapówki, bierze czynny udział w wynajdywaniu, prześladowaniu i zabijaniu miejscowych Żydów. Rozgrywające się wydarzenia i zachowania Kłosa na bieżąco, niczym grecki chór, komentują stali bywalcy miejscowego baru. Są to starsi mężczyźni, którzy, siedząc przy kuflu piwa, z boku przyglądają się temu, co się dzieje w miasteczku i dyskutują o tym pomiędzy sobą oraz z innymi gośćmi odwiedzającymi bar. Kłos zatraca się coraz bardziej. W nagrodę za wierną służbę nazistom zostaje przyjęty w poczet folksdojczów, z czego jest bardzo dumny. Niedługo po otrzymaniu statusu folksdojcza zostaje zastrzelony na stacji kolejowej przez partyzantów, którzy wykonują na nim wydany wcześniej przez podziemny sąd wyrok śmierci.

Przyglądając się fabularnej strukturze filmu, nie jest trudno dojść do przekonania, że film Wajdy staje niejako naprzeciw pełnym heroizmu, patriotyzmu, martyrologii, honoru, walki narodu z najeźdźcą, filmom z nurtu „narodowej pamięci historycznej". „Wyrok na Franciszka Kłosa" jest jakby rewersem kina martyrologiczno-heroicznego. Zamiast afirmacji bohaterskiej i heroicznej przeszłości, w filmie mamy do czynienia z krytyczną i jednocześnie gorzką o niej refleksją. Reżyser podejmuje w swoim dziele szereg

tzw. tematów trudnych — kolaboracji policji granatowej podczas wojny, zachowań Polaków wobec Żydów, Niemców i samych siebie. Podejmuje także zagadnienie stosunku żyjącego na prowincji polskiego społeczeństwa do zbrojnego podziemia polskiego. Można powiedzieć, że Wajda, realizując ten film, niejako odsłonił „drugą twarz" polskiego losu i pokazał to, co z różnych powodów przez lata było skrywane, tabuizowane i pomniejszane.

Antybrązowniczy charakter filmu przejawia się w tym, że głównym bohaterem swojej opowieści uczynił Wajda nie żołnierza niepodległościowego podziemia całkowicie zaangażowanego w walkę o wolność kraju, ale granatowego policjanta w pełni oddanego służbie Niemcom, z przekonaniem wykonującego rozkazy nazistowskich mocodawców. Co prawda, żołnierze zbrojnego podziemia pojawiają się w filmie, ale ich aktywność stanowi wątek drugoplanowy. Uczynienie głównym bohaterem ekranowej opowieści kolaborującego z okupantem polskiego policjanta, który dopuszcza się zbrodni na współobywatelach, jest zabiegiem eksponującym i rozliczającym haniebne wątki narodowej historii.

W filmie reżyser bez taryfy ulgowej ukazał policję granatową jako agendę niemieckiej żandarmerii. Pokazał, że obywatele polscy służyli w podległej Niemcom policji z własnej woli i wykonywali polecenia nazistowskich przełożonych. Bez ogródek ukazał, że wśród polskich policjantów byli zbrodniarze tacy, jak główny bohater ekranowej opowieści Franciszek Kłos, niemal całkowicie oddani okupantowi, ale byli też tacy, którzy podchodzili do Niemców z dystansem, wykonywali ich rozkazy bez zbędnej nadgorliwości, a postawę podobnych do Kłosa oceniali negatywnie. Przykładem takiego policjanta w obrazie Wajdy jest Korszun. Nie zmienia to jednak faktu, że nawet ci funkcjonariusze, którzy odnosili się w stosunku do nazistów z dystansem, pozostawali wobec swoich mocodawców lojalni. W jednej ze scen możemy zobaczyć, jak Korszun podczas rozmowy w barze z kilkoma mężczyznami wygłasza zdanie, iż jest policjantem, jego zadaniem jest słuchanie przełożonych, a obecnym jego szefem jest generalny gubernator Frank. W swoich wypowiedziach zarzuca Kłosowi, że tacy jak on pójdą na służbę do każdego obcego, jednocześnie sam deklaruje lojalność wobec okupacyjnej władzy.

Wajda ukazuje również stosunek funkcjonariuszy policji granatowej do podziemia zbrojnego. Ujawnia się on w ich zachowaniu i języku. Policjanci w rozmowach pomiędzy sobą nazywają oddziały partyzantów bandami. Używają retoryki stosowanej przez nazistów. Może to oznaczać, że podobnie do Niemców nie traktują partyzantów jak żołnierzy wojska polskiego, ale jak przestępców. W związku z tym nasuwa się konstatacja, że reżyser przedstawia w filmie policję granatową jako formację kolaborującą z nazistami.

Wajda ukazuje również, że stosunek polskiego społeczeństwa do zbrojnego podziemia był ambiwalentny. W kilku scenach przedstawiających rozmowy w miejscowym barze u Sroczyny możemy zobaczyć i usłyszeć, jak ich uczestnicy, pośród niewielu pozytywnych wypowiedzi o chłopcach z lasu, manifestują swoje niezadowolenie z aktywności podziemnej armii. Mają za złe partyzantom, że wykonują na żandarmach i niemieckich urzędnikach wyroki śmierci, bo to ściąga na nich krwawą zemstę nazistów, masowe rozstrzeliwania cywilów. Jest tak również dlatego, że na miejsce oswojonych i przekupionych oprawców, którzy zostali zabici przez partyzantów, przychodzą następni, często jeszcze bardziej brutalni. Reżyser pokazuje lokalną społeczność, która boi się Niemców, ale zagrożenie dla siebie widzi także w działaniach konspiracyjnej armii, która poprzez swoje akcje rujnuje budowane wielkim wysiłkiem poddańcze relacje z okupantami, pozwalające jakoś żyć ze względnie ograniczoną dozą represji. W filmie padają gorzkie słowa pod adresem konspiracji. Jeden z bohaterów w rozmowie w barze mówi, że dopóki partyzanci nie wykonywali wyroków śmierci, masowe egzekucje zdarzały się raz na pół roku, od momentu wzmożenia działań podziemia masowe egzekucje odbywają się coraz częściej. Inny mówi, że:

> [...] Na konspiracji jeszcze żaden naród dobrze nie wyszedł. A już nasz, najmniej. Wszystkie nasze nieszczęścia, wszystkie klęski, zawdzięczamy młodzieży. Bo największe zło w konspiracji leży w tym, że nigdy nie wiadomo, kto nią kieruje [...].

Reżyser pokazuje mieszkańców prowincjonalnego miasteczka, którzy nie są zdrajcami, nie współpracują z Niemcami, ale nie są też romantycznymi patriotami gotowymi złożyć ofiarę z życia na ołtarzu ojczyzny. Pokazuje zwykłych ludzi, których codziennością rządzą nie patriotyczne ideały i marzenie o wolnej Polsce, ale strach przed śmiercią i pragnienie przetrwania.

Ukazując stosunek lokalnej społeczności do konspiracji, Wajda dekonstruuje martyrologiczno-heroiczną wykładnię historii, według której cały polski naród, poza pewnymi należącymi do społecznego marginesu wyjątkami, prowadził i wspierał walkę z okupantem. Wydaje się również, że za pośrednictwem przedstawionych postaci reżyser próbuje stawiać pytanie o sens odwetowych akcji podziemia niepodległościowego w obliczu wysokiej ceny, jaką musieli za nie płacić rozstrzeliwani w ramach zemsty w masowych egzekucjach inni członkowie społeczeństwa.

W filmie podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych również nie jest prosty, jak ten, z którym mamy do czynienia w obrazach „narodowej pamięci historycznej", choć wyrazisty.

Główny bohater, polski policjant Franciszek Kłos, jest co prawda antysemitą, kolaborantem, zbrodniarzem i zdegenerowanym pijakiem, ale jed-

nocześnie Wajda ukazuje go jako człowieka zagubionego, rozumującego w bardzo prosty sposób, który nie do końca pojmuje sytuację, w jakiej się znalazł. Paradoksalnie Kłos, jako policjant, stoi na straży praworządności, pilnuje, aby prawo było respektowane. Fakt, że jest to prawo zbrodnicze, znajduje się poza zasięgiem jego percepcji i refleksji. Wajda ukazał Kłosa jako człowieka, który ma niską wrażliwość moralną i nie potrafi ocenić co jest dobre, a co złe. Mordowanie niewinnych ludzi nie jest dla niego złem, jeśli prawo na to pozwala i niejako zwrotnie przestrzeganie prawa, mimo iż dopuszcza czy nawet nakazuje mordować innych ze względu na przynależność etniczną, jest w jego systemie wartości postawą pożądaną i traktowaną pozytywnie. Plutonowy nie ocenia nazistowskiego porządku prawnego, nie zastanawia się nad nim, on go respektuje. Biorąc pod uwagę podejście Kłosa do obowiązków i przełożonych, można przypuszczać, że w innej sytuacji polityczno-prawnej, mógłby być dobrym policjantem stojącym na straży respektowania porządku prawnego, który zabraniałby zabijać, wymuszać łapówki, prześladować, itd. Mógłby być nie zbrodniarzem i kolaborantem, a porządnym człowiekiem. Przyglądając się Kłosowi z nieco innej perspektywy, nie jest trudno dostrzec, że reżyser pokazuje go również jako człowieka, który instynktownie czuje, że wszystko, co robi, jest złe. W życiu Kłosa są chwile, kiedy wydaje się, że ma wyrzuty sumienia, które zagłusza, upijając się do nieprzytomności. W ataku rozpaczy chce popełnić samobójstwo. Próbuje szukać dla siebie ratunku w kościele. Na spowiedzi wyznaje grzechy, co oznacza, że ma świadomość, iż postępuje wbrew dekalogowi, a więc zasadom, które, jak mu się zdaje, jako zdeklarowany katolik wyznaje. Biorąc pod uwagę, iż po chwilowym akcie skruchy, Kłos ponownie stanął po stronie nazistów, strzelał razem z nimi do broniących mieszkańców miasteczka polskich partyzantów, można wnosić, że jego wizyta w kościele i wyznanie win mogły być momentem słabości, próbą ukojenia nie tyle wyrzutów sumienia za popełnione zbrodnie, ile poczucia strachu przed śmiercią z wyroku sądu państwa podziemnego. Kiedy Kłos otrzymał od Niemców status folksdojcza, cieszył się jak dziecko. Uznał to nie tylko za wielkie wyróżnienie, ale również za swoisty rodzaj tarczy, która pozwoli mu uniknąć śmierci z rąk partyzantów. Nie zauważał, że Niemcy traktują go jak kukłę, swoiste dziwadło, w zasadzie nim gardzą. Oglądając film, można odnieść wrażenie, że Wajda przedstawił w nim dramat granatowego policjanta, zapędzonego w ślepy zaułek kolaboracji i zbrodni, z którego nie było już wyjścia. Z jednej strony reżyser z całą surowością ukazuje na ekranie Kłosa jako zbrodniarza i kolaboranta, z drugiej jednak, jak się zdaje, przedstawia go jako nierozumną „ofiarę" ówczesnych okoliczności, które stworzyły warunki do tego, aby mógł zostać zabójcą i kolaborantem, co oczywiście w żaden sposób nie rozgrzesza popełnionych przez niego zbrodni. Wajda w „Wyroku..." wydaje

się kontynuować obecny również w innych jego filmach motyw człowieka w trybach historii, choć robi to w nieco innym tonie. O ile np. w „Popiele i diamencie" czy „Człowieku z marmuru" postaci uwikłane w historię są szlachetne i tym samym moralnie nobilitowane, ale nie afirmowane, to w przypadku Kłosa i jego uwikłania w okoliczności historyczne z aktem nobilitacji nie mamy do czynienia. W tym miejscu należy zaznaczyć, że Wajda w filmie nie potępia swojego bohatera. Można by nawet rzec, że ukazuje go z pewną dozą empatii.

O innym policjancie Korszunie wspominałem wcześniej. W filmie jawi się on jako przeciętny człowiek, który ma pewne przemyślenia na temat tego, co się wokół dzieje. Negatywnie ocenia Kłosa. Do pewnego stopnia dystansuje się wobec Niemców. Jednocześnie pozostaje w stosunku do nich lojalny. Nie jest romantycznym bohaterem, ale nie jest też, jak Kłos, zbrodniarzem. W filmie nie jest postacią ani jednoznacznie pozytywną, ani jednoznacznie negatywną.

Podobnie stali bywalcy baru u Sroczyny zostali przedstawieni jako niezaangażowani obserwatorzy komentujący bieg wydarzeń w miasteczku. Również oni nie są romantycznymi bohaterami, nie współpracują z podziemiem zbrojnym, ale także nie sympatyzują z Niemcami, nie mówiąc o kolaboracji. Wobec Niemców zachowują się w uniżony sposób, ale jest to tylko postawa zachowawcza, mająca na celu nieprowokowanie sytuacji, w której byłoby zagrożone ich życie. Spośród czwórki mężczyzn jedni są bardziej odważni, inni mniej. Jedni, jak np. były kierownik szkoły, potrafią Kłosowi, jako byłemu uczniowi, powiedzieć, że postępuje źle, że jego zachowanie i działania nie przynoszą chluby, pozytywnie wypowiadać się o partyzantach. Inni, jak np. Chomiński, w obecności niemieckiego żandarma, odcinają się od działań niepodległościowego podziemia, twierdzą, że nie odpowiadają za popełniane przez partyzantów czyny, które nazywają przestępstwami. O tym, że do działań konspiracji mają stosunek ambiwalentny, już pisałem. Wajda przedstawia stałych bywalców baru u Sroczyny jako przeciętnych ludzi, których trudno jest postrzegać jako jednoznacznie dobrych lub złych, pozytywnych czy negatywnych. Są to ludzie zastraszeni, próbujący się odnaleźć w zależności od sytuacji, w jakiej się aktualnie znajdują.

Pozytywną postacią w filmie jest żona Franciszka Kłosa. Nie jest ona jednak ukazana jako kobieta grottgerowska, patriotka i strażniczka narodowych wartości, która wspiera podziemną armię. Reżyser przedstawia ją jako osobę bogobojną, ufną i cierpliwą, znoszącą upokorzenia ze strony Franciszka, zabiegającą o to, aby mąż porzucił służbę, nawrócił się na dobrą drogę, nie prześladował ludzi. W przeciwieństwie do Kłosa, który wydaje się nie do końca rozumieć, że postępuje haniebnie, jego małżonka doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Mimo to nie potępia go. Reżyser ukazał ją jako kobietę

„heroicznie" walczącą o zatracającego się męża, która kapituluje i opuszcza go dopiero wówczas, gdy okazuje się, że zamordował kilkuletnią dziewczynkę. Wajda przedstawił ją w taki sposób nie po to, jak się zdaje, aby afirmować reprezentowaną przez nią postawę i wyznawany system wartości. Reżyser pokazał żonę plutonowego jako osobę, która dawała mu szansę i nadzieję na wyjście z opłakanego położenia. Z szansy tej Kłos nie skorzystał. Zatem wydaje się, że poprzez kontrast postawy Kłosa z postawą jego małżonki reżyser dodatkowo uwypuklił dramat policjanta, który okazał się zbyt słaby, aby wygrać walkę o siebie (którą przez chwilę za namową żony podjął) i uchronić się przed całkowitym zatraceniem się w przemocy, ksenofobii i zbrodni. Żona była również wyrazicielką systemu chrześcijańskich wartości, którego jako zdeklarowany katolik we własnym przekonaniu wyznawcą był również Kłos. Zestawienie postawy policjanta i jego żony w tym kontekście pokazuje, jak bardzo plutonowy nie rozumiał tego, w co wierzył.

Niemcy w filmie Wajdy również zostali przedstawieni w różny sposób. Żandarmi i żołnierze są cyniczni, podli, brutalni i żądni krwi. Najbardziej spektakularnymi przykładami takich postaci są Kranc i Aschel, którzy zdają się czerpać radość i przyjemność z mordowania. Są to postaci zdecydowanie negatywne. Nieco inny jest obraz niemieckich cywili. Różnica polega na tym, że nie są oni agresywni i brutalni tak jak żandarmi, osobiście nie mordują Polaków i Żydów. Niemniej zostali ukazani jako osoby cyniczne i fałszywe, które pod pozorem „przyjacielskich" relacji z lokalną społecznością perswazją usiłują namówić jej przedstawicieli do zaniechania oporu, wydawania ukrywanych wśród Polaków Żydów, słowem do współpracy z nazistowskim okupantem. W filmie Wajdy rolę takiego Niemca, który familiaryzuje się z lokalną społecznością, pije z miejscowymi wódkę, odgrywa rolę swojaka, rozmawia z nimi i w pseudoprzyjacielskim tonie, manifestującym się np. w tym, że negatywnie ocenia niektórych niemieckich żandarmów, wskazując Kranca, przekonuje ich do swoich antysemickich racji, jest przedsiębiorca Winter. Tym samym również można uznać, że w filmie jawią się oni jako postaci negatywne, choć pokazane w nieco innym świetle niż żandarmi.

Polaryzacja postaci na swoich i obcych w filmie Wajdy również nie jest prosta i jednoznaczna. Granice pomiędzy obcymi a swoimi biegną w różnych kierunkach i przecinają się w rozmaitych miejscach. Poszczególne postaci pozostają ze sobą w dość skomplikowanych relacjach, które zresztą zmieniają się w zależności od przebiegu zdarzeń.

Franciszek Kłos jest Polakiem, ale rodakom z miasteczka jawi się jako obcy, gdyż służy Niemcom postrzeganym jako obcy. Jednym z przejawów takiego traktowania Kłosa może być fakt, iż niektórzy mieszkańcy miasteczka odnoszą się do niego w sposób podejrzliwy, ale i uniżony, podobnie jak robią to wobec niemieckich żandarmów. Przykładem może być właścicielka baru

Sroczyna, która w jednej ze scen niemal służalczo obsługuje Kłosa, częstując go wódką. Robi to oczywiście po to, aby obłaskawić plutonowego, który zaczął interesować się pochodzeniem sprzedawanych przez nią mięsnych wyrobów, co było nielegalne.

Z kolei ten sam Kłos po tym, jak przystąpił do spowiedzi, zaczął być postrzegany przez mieszkańców jako swój, tzn. jako ten, który zrozumiał swój błąd, na nowo się narodził i trzeba podać mu pomocną dłoń. Z taką sytuacją mamy do czynienia w jednej ze scen rozgrywających się w barze, gdzie jego stali bywalcy rozprawiają o Kłosie z innym policjantem Korszunem. Interesujące w tym kontekście jest to, że w momencie, kiedy Kłos otrzymał status folksdojcza, znów stał się obcym dla mieszkańców miasteczka. W jednej ze scen możemy zobaczyć, jak plutonowy przychodzi do baru i chce przywitać się z czterema przebywającymi tam mężczyznami, którzy nie podają mu ręki i rozmawiają z nim jak z obcym.

Kłos, będąc obcym dla społeczności miasteczka, pozostawał swoim dla żony, która, jak już wspominałem, robiła wszystko, aby powstrzymać i uchronić go przed ostatecznym upadkiem. Sytuacja zmieniła się po zabójstwie dziewczynki, którego dopuścił się policjant. Plutonowy po tym fakcie stał się obcym również dla żony, która go opuściła i wyjechała.

Niezwykle interesująco omawiany problem wygląda w przypadku Niemców. Generalnie, jako najeźdźcy, okupanci, mordercy, zostali oni ukazani w filmie jako obcy w stosunku do społeczności polskiej. Jednak podział na swoich Polaków i obcych Niemców, jak wspominałem, nie jest tu całkowicie jednoznaczny. Okazuje się bowiem, że wielu Niemców w filmie Wajdy pochodzi z rodzin mieszanych, polsko-niemieckich. Tak jest w przypadku oficera Aschla, który zwierzył się Kłosowi, że pochodzi z tej ziemi, że ta ziemia go wykarmiła. Podobnie przedsiębiorca Winter przyznaje się do polskiego pochodzenia. Zresztą próbuje wykorzystać ten argument, kiedy familiaryzuje się z miejscowymi, odgrywając rolę swojaka. Nie inaczej jest z żandarmem Schwickiem. On także w rozmowie w barze przyznaje się, że ojciec był Polakiem, a matka Niemką. Oznacza to, że wymienieni Niemcy są obcy ze względu na fakt, iż są okupantami, ale jednocześnie w pewnym sensie, ze względu na pochodzenie, są również swoi. W tym przypadku Wajda zdaje się sugerować, że o niemieckości Wintera, Aschela czy Schwicka w jakimś sensie zdecydowały okoliczności historyczne. Skoro wszyscy oni pochodzili z rodzin mieszanych i stali się Niemcami, to równie dobrze, w innej sytuacji mogliby stać się Polakami. Szczególna swojskość relacji polskich mieszkańców miasteczka z Winterem i Schwickiem manifestuje się w filmie również poprzez to, iż piją razem wódkę i gawędzą w niemal koleżeńskiej atmosferze, czego np. Kranc, „niemiecki Niemiec", nie robił, nie spoufalał się z Polakami.

Interesująca w tym kontekście jest także relacja Kłosa z Niemcami. W zasadzie jako Polak należał do nacji, którą naziści traktowali jako niżej rozwiniętą. Z tej perspektywy był dla nich obcy. Jednocześnie wiernie im służył. Sami Niemcy nie mogli wyjść z podziwu, obserwując wyczyny Kłosa. Z jednej strony gardzili nim, określali mianem polskiej świni, z drugiej jednak, ze względu na oddanie i lojalność, traktowali go jako swojego. Ostatecznym i symbolicznym potwierdzeniem uznania przez Niemców Kłosa za swojego było uznanie go za folksdojcza. Przywołane i omówione w wielkim skrócie przykłady pokazują, że sposób konstruowania i przedstawiania poszczególnych postaci, w których ogniskują losy dużej części polskiego społeczeństwa, daleko wykracza poza schematy wypracowane na gruncie kina „narodowej pamięci historycznej".

Chciałbym jeszcze w krótkim komentarzu zwrócić uwagę na formalną stronę filmu Wajdy. Pisałem wcześniej, że obraz ten nawiązuje do wypracowanej przez duńskich filmowców Larsa von Triera i Thomasa Vintenberga poetyki „Dogmy". Przypomnę w kilku zdaniach postulaty tego programu.

Przede wszystkim estetyczny program „Dogmy" jest antyhollywoodzki. W głównej mierze występuje przeciw kinu komercyjnemu. W realizacji filmów wyklucza stosowanie wszelkich efektów specjalnych — filtrów optycznych, trików, wyrafinowanego oświetlenia, podkładu muzycznego, sprzeciwia się „poprawianiu" świata przedstawionego. Zaleca kręcenie zdjęć z ręki w autentycznych plenerach i wnętrzach. Wyklucza wszelkie zabiegi inscenizacyjne. Odrzuca odwoływanie się do utrwalonych konwencji gatunkowych i dramaturgicznych, chodzi o to, żeby film nie zawierał powierzchownej akcji skupiającej się np. na pościgach czy strzelaninach. Postuluje powstrzymywanie się twórców od realizowania wielkich „dzieł" na rzecz mniejszych form, gdyż ważniejszy od całości jest fragment. Jako główny cel stawia wydobycie „prawdy" z bohaterów i ich otoczenia.[12]

Wiele z wymienionych w manifeście elementów możemy zobaczyć w filmie Andrzeja Wajdy. Oglądając „Wyrok na Franciszka Kłosa", nietrudno odnieść wrażenie, że reżyser znany z używania wyrafinowanych środków wyrazu, efektownych zdjęć, pełnej przepychu inscenizacji, nacechowanej symbolicznie narracji, choćby w takich obrazach jak „Wesele", „Ziemia Obiecana", „Pan Tadeusz", „Popioły" i wielu innych, zapomniał o swoim warsztacie, wyrzekł się swojej estetycznej wrażliwości na rzecz, można by rzec, „telewizyjnej zgrzebności".

Na ekranie oglądamy film zrealizowany bardzo prostymi środkami formalnymi. Przede wszystkim nie ma w nim wystudiowanych estetycznie

[12] Zob. cały tekst manifestu „Dogma 95": http://www.gutekfilm.pl/idioci/manifest.htm (Dostęp: 24/02/2014)

zdjęć, raczej jawią się one jako surowe. Momentami przez fakturę charakterystyczną dla cyfrowego obrazu i sposób pracy kamery przypominają półprofesjonalne czy nawet amatorskie kręcone techniką video ujęcia, jakie realizują często grupy rekonstrukcyjne filmujące własne widowiska historyczne. Charakterystyczna w tym przypadku może być scena przedstawiająca walkę niemieckich żandarmów i Franciszka Kłosa z polskimi partyzantami przybyłymi na ratunek miejscowej ludności, której część miała zostać rozstrzelana w ramach represji za wykonywane przez zbrojne podziemie wyroki śmierci na nazistach i kolaborantach. W tej scenie praca kamery próbującej niejako nadążyć za akcją jest dynamiczna, momentami nawet chaotyczna. Kamera w szybkich ruchach odwraca się raz w lewą, raz w prawą stronę, na chwilę się zatrzymuje, po czym, po cięciu montażowym i zmianie planu z ogólnego na bliski albo średni, znów zostaje wprawiona w ruch.

Prowadzenie kamery przez operatora przywodzi również na myśl sposób filmowania charakterystyczny dla telewizyjnych reportaży będących relacjami wojennymi. W nich, tak jak w omawianej scenie w filmie Wajdy, możemy zobaczyć ujęcia filmowane w pełnym i średnim planie z jednego punktu widzenia z dynamicznymi ruchami kamery próbującej pokazać jak najwięcej z tego, co się wokół dzieje.

Niektóre ujęcia zostały zrealizowane w taki sposób, jakby reporterska kamera z ukrycia śledziła bieg wydarzeń. W omawianej scenie strzelaniny kilka ujęć ukazujących walkę na rynku przy kościele zostało zrobionych z wnętrza pomieszczenia kamerą filmującą wydarzenia przez okno zza firanki. W innej scenie z kolei widzimy Kłosa chodzącego po ulicach miasteczka. Kamera również pracuje tak, jakby śledziła go z ukrycia. Filmuje postać policjanta zza widocznego na pierwszym planie ogrodzenia.

Kamera nawet w statycznych scenach dialogowych często jest niestabilna, lekko się kołysze na boki. Wyraźnie widać to np. w scenie przedstawiającej rozmowę Kłosa z matką i żoną zaraz po tym, jak otrzymał pocztą wyrok śmierci.

Duża liczba ujęć w filmie reżysera zarówno tych plenerowych, jak i we wnętrzach wygląda tak, jakby były kręcone z ręki. Poszczególne sceny wydają się czasem prześwietlone, innym razem niedoświetlone, co sprawia wrażenie, jakby zostały sfilmowane bez użycia profesjonalnego oświetlenia. Dobrym przykładem może być scena przedstawiająca spotkanie i rozmowę policjantów w komisariacie, we wnętrzu oświetlonym zwisającą z sufitu żarówką dającą dość mocne światło. Twarz znajdującego się w pobliżu mocnego źródła światła Korszuna jest wyraźnie oświetlona. Postać Kłosa, który stoi nieco dalej od żarówki, znajduje się w półmroku. W scenie rozgrywającej się w mieszkaniu Kłosa przedstawiającej atak paniki policjanta mamy do czynienia z ujęciami niedoświetlonymi. Bohaterowie poruszają się po

mieszkaniu w półmroku. W ujęciach ukazujących Kłosa siedzącego na łóżku z pistoletem w ręku i mówiącego do żony, że wyrzucą go z policji, twarze obu postaci są niemal niewidoczne, pozostają ukryte w cieniu.

Akcja filmu rozgrywa się w naturalnych plenerach, na ulicach i podwórkach prowincjonalnego miasteczka. Wnętrza, w których przebiegają poszczególne wydarzenia, także sprawiają wrażenie „autentycznych" — np. kościół. Inne, nawet jeśli zostały zainscenizowane, takie jak bar, mieszkania, posterunek policji, to w taki sposób, że oglądając film, nietrudno uwierzyć, iż mogą być „autentyczne".

Scenografia jest bardzo skromna, niemal symboliczna, przypominająca momentami dekoracje charakterystyczne dla teatru telewizji. Jej rola w filmie ogranicza się jedynie, można by rzec, do zdefiniowania miejsca akcji i zasugerowania jego topografii.

W filmie nie ma efektów specjalnych charakterystycznych dla kina wysokobudżetowego. Świat przedstawiony na ekranie został skonstruowany na podstawie skromnych i niewyszukanych środków wyrazu, nie został podkolorowany. Film jest również małą, telewizyjną formą przedstawiającą fragment przeszłości, która przywodzi skojarzenia z narracjami określanymi mianem mikrohistorycznych.

Film Wajdy pod względem formalnym jawi się jako hybrydowy. O tym, że występują w nim elementy charakterystyczne dla półprofesjonalnych produkcji video oraz telewizyjnych reportaży wojennych i śledczych, pisałem wcześniej. Warto jeszcze zwrócić uwagę na inny, niezwykle istotny element. Otóż film ten przywodzi również na myśl estetykę teatru telewizji. Nie tylko świadczy o tym wspomniana, niemal umowna scenografia. Dodatkowym argumentem na rzecz interpretacji tego filmu w kategoriach teatru telewizji jest także i to, że w narracji mamy do czynienia z przewagą scen dialogowych filmowanych w rozmaicie wyskalowanych zbliżeniach oraz względnie długich i statycznych ujęciach. Większość scen rozgrywa się we wnętrzach. Aktorzy momentami grają w charakterystyczny dla teatru, nieco przerysowany sposób. Wszystkie wyróżnione przeze mnie elementy są charakterystyczne dla stylistyki teatru telewizji. Tym samym dzieło Wajdy swoją formą przypomina również „filmowy teatr telewizji".[13]

Anita Piotrowska w swojej recenzji filmu Wajdy napisała, że reżyser:

> [...] stworzył rodzaj filmowego brulionu, gorący niecierpliwy zapis, fragment historii, w której nie ma nic ze splendoru, historii po »reportersku«

[13] Na temat historycznego teatru telewizji, zwłaszcza jego filmowej odmiany, zob.: P. Witek, *Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizji jako forma oswajania przeszłości*, [w:] Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Wyd. Edytor.org w Tczewie, Lublin 2011, s. 95-146.

przyłapanej, stawającej się na naszych oczach, niesionej przez [...] ulepionych z najprawdziwszej, a nie heroicznej gliny, bohaterów.[14]

Recenzentka podkreśla dający się zauważyć w filmie reżysera efekt ekranowego realizmu. To mocne wrażenie pozwoliła Wajdzie osiągnąć surowa stylistyka „Dogmy", która stanowiła dla niego, o czym wspominałem wyżej, estetyczną inspirację w pracy nad filmem. W związku z tym nasuwa się kilka refleksji. Surowa forma pozwoliła uwiarygodnić przedstawianą na ekranie trudną historię. Stała się swoistym narzędziem rozrachunku z haniebnymi epizodami narodowej historii. Dzięki temu zabiegowi udało się Wajdzie zrobić swoisty unik i zapobiec nobilitacji przedstawianej tragedii protagonisty i jego czynów poprzez wyszukaną estetykę filmową, której reżyser jest mistrzem, co udowodnił w wielu wcześniejszych swoich dziełach.

Z drugiej jednak strony, w omawianym dziele mamy do czynienia z zauważalnymi zabiegami formalnymi, które można określić jako uteatralnienie filmu. Wprowadzenie elementów charakterystycznych dla widowiska teatru telewizji można zinterpretować jako zabieg dekonstruujący wrażenie efektu estetycznego realizmu „Dogmy", a przez to zasygnalizowanie tekstowego i konstruktywistycznego charakteru filmowej narracji i historycznego świata przedstawionego. Wajda zdaje się tym samym komunikować, że na ekranie mamy do czynienia z wariantem historii wyobrażonej, przedstawionej w hybrydowej formie.

Na zakończenie

Zarówno „Jeszcze tylko ten las" Jana Łomnickiego, jak i „Wyrok na Franciszka Kłosa" Andrzeja Wajdy są paradygmatycznymi przykładami filmu z kręgu „postnarodowej pamięci historycznej". Oba filmy zrealizowane w różnych stylistykach, podejmując tzw. tematy trudne, skłaniają do krytycznej refleksji nie tylko nad własną przeszłością, ale także nad sposobami jej przedstawiania.

W drugiej części artykułu zajmę się analizą dwóch filmów, których reżyserzy przedstawiają w autrefleksyjny sposób Polskę w latach stalinowskich. Do interpretacji wybrałem następujące filmy: „Poznań 56" Filipa Bajona i „Rerwers" Borysa Lankosza.

[14] Zob. A. Piotrowska, *Przeszłość jako teraźniejszość. Wajda w telewizji: „Bigda idzie" i „Wyrok na Franciszka Kłosa"*, „Kino", 2001, nr 3, s. 20.

Polish Historical Cinema as the Cinema of "Post-national Historical Memory". "Jeszcze tylko ten las" ["Just Beyond This Forest"] by Jan Łomnicki and "Wyrok na Franciszka Kłosa" ["The Condemnation of Franciszek Klos"] by Andrzej Wajda (Part 1)

by Piotr Witek

Abstract

This paper, broken into two parts, describes and discusses the topic of the presentation of recent history in Polish historical films produced after 1989. Examining the films produced in Poland in the last 25 years which deal with broadly understood topics of recent history, a certain simplification makes it possible to distinguish the following two main trends: (1) martyrdom and heroism, and (2) criticism and reckoning. The paper focuses on showing various ways in which modern history is presented by the criticism-and-reckoning trend, called the cinema of "post-national historical memory" in the text.

Films in this trend strive to create a multi-dimensional image of the past. They do not shy from depicting the patriotism, struggle for the freedom of the country, suffering, martyrdom, heroism, steadfastness, and persistence of Poles, but they do not exaggerate, justify, or affirm them either. Instead, they focus on depicting and reckoning with negative social attitudes and such ignominious episodes of national history as, e.g., nationalism, xenophobia, anti-Semitism, collaboration, cruelty, treason, denunciation, cowardice, blackmail, etc. In those films, Poles are not just heroes and victims, but also perpetrators, torturers, traitors, and murderers. In other words, it is most of all the difficult topics that are explored by revisionist films. They present and encourage reflection on those threads of national history which are morally ambiguous. Films in this trend usually do not show characters which are unequivocally positive or negative, although sometimes the nature and personality of their heroes are quite one-dimensional. Also, films of this type rarely show a clear division into one's own and strangers. Whenever such a division appears, it is not entirely unambiguous. In revisionist films, one can see the departure from the identification with one's own past, replaced by the attitude which can be defined as the strategy of distancing oneself, characterized by self-criticism and reflection. Films which critically revise the past are formally different. Some of them were made in the esthetics of the "Zero Style Cinema". Some others were created in other conventions, e.g. borrowing from the style of "Dogma", Italian Neorealism, or documentary.

The first part of the paper uses the following two film showing the German occupation during World War II as examples of "post-national historical memory" cinema: (1) Just Beyond This Forest (Pol. Jeszcze tylko ten las) directed by Jan Łomnicki; (2) The Condemnation of Franciszek Kłos (Pol. Wyrok na Franciszka Kłosa) directed by Andrzej Wajda.

Keywords: Polish cinema, history, Jan Łomnicki, Andrzej Wajda.