PIOTR ZWIERZCHOWSKI¹

Przeszłość, pamięć, wojna: powracające spojrzenia

Streszczenie

W niniejszym tekście porównuję kilka filmów z lat 60. oraz przełomu pierwszej i drugiej dekady XXI wieku: *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha Jerzego Hasa i *Joannę* (2010) Feliksa Falka, *Echa* (1964) Stanisława Różewicza i *Kreta* (2010) Rafała Lewandowskiego oraz *Na melinę* (1965) Różewicza i *Oblawę* (2012) Marcina Krzyształowicza. Filmy te równie wiele dzieli, jak łączy. Niemniej jednak podobieństwa wydają się zbyt istotne, by przejść obok nich obojętnie. Nie tyle wojna czy lustracja są ich tematem, ile ludzie postawieni w niecodziennej sytuacji, ich wybory, postawy, dylematy, ale i miłości. W każdym razie w żadnym z nich wojna nie jest powodem do dumy czy chwały, niezależnie od tego, czy kończy się zwycięstwem, czy staje się przyczyną heroicznych zmagania i cierpień. Mimo upływu lat i różnych kontekstów dostrzegam w nich te same problemy, postawy, dyskurs wartości, rozwiązania ideowe i dramaturgiczne, ale też odrębność wobec dominujących wizerunków pamięci, przeszłości i wojny. Dzięki temu mogę zadać pytanie o status relacji między dawnym i nowym polskim kinem, skupić się na sensie pewnych prawidłowości bądź znaczeniu powtórzeń. Wszystkie te filmy łączy nieoczywistość, brak wiary w jednoznaczne odpowiedzi, używając pewnego uogólnienia – przełamanie stereotypów funkcjonujących w polskim myśleniu o przeszłości, pamięci i wojnie. Powrót do tych samych tematów, sposobów ujęcia, wątpliwości, porządku aksjologicznego nie oznacza prostej kontynuacji czy nawiązań, mających podkreślić odwołanie do klasyki polskiego kina. Nowe filmy stanowią raczej dowód na to, że kolejni twórcy poszukują odpowiedzi na uniwersalne pytania. Nie pozwalają kulturze zamknąć się w gotowych schematach.

¹ Piotr Zwierzchowski, Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska, e-mail: piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1770-777X>.

Słowa kluczowe:

kino polskie, II wojna światowa, lustracja, pamięć, historia

Abstract

In this text I compare several films from the 1960s and the turn of the first and second decade of the 21st century: *How to Be Loved* (1962) by Wojciech Jerzy Has and *Joanna* (2010) by Feliks Falk, *Echo* (1964) by Stanisław Różewicz and *“Mole”* (2010) by Rafał Lewandowski and *To the Speak-easy*, (1965) Różewicz and *Manhunt* (2012) by Marcin Krzyształowicz. These films divide as much as it connects, but the similarities seem quite significant. Their theme is not war or lustration, but people put in an unusual situation, their choices, attitudes, dilemmas, but also love. None of them war is a source of pride or glory. I see in them the same problems, attitudes, discourse of values, ideological and dramaturgical solutions, but also the separateness of the dominant images of memory, past and war. This allows me to ask about the status of the relationship between the old and the new Polish cinema, focus on some constant sense or sense of repetition. All these films combine non-obviousness, lack of faith in unambiguous answers, and break stereotypes in Polish thinking about the past, memory and war. Return to the same topics, ways of recognition, doubt, axiological order does not mean a simple continuation of and references to the classics of Polish cinema. New films are rather evidence that successive filmmakers are looking for answers to universal questions. They do not allow culture to close in ready-made schemes.

Keywords:

Polish cinema, World War II, lustration, memory, history

Przeszłość, pamięć i wojna są motywami nieustannie obecnymi w tekstach kultury, także w kinie polskim, choć zmieniają się ich konteksty i sposób wyrażania. Jakkolwiek jestem przekonany, że filmy należy odczytywać, biorąc pod uwagę moment ich realizacji, czasem zestawienie dzieł zrealizowanych w różnych epokach pozwala na uchwycenie pewnych prawidłowości bądź znaczenia powtórzeń. Dlatego też chcę dokonać porównania kilku filmów z lat 60. oraz przełomu pierwszej i drugiej dekady XXI wieku, pytając również o status relacji między nimi: *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha Jerzego Hasa i *Joanny* (2010) Feliksa Falka, *Echa* (1964) Stanisława Różewicza i *Kreta* (2010) Rafała Lewandowskiego oraz *Na melinę* (1965) Różewicza i *Obławy* (2012) Marcina Krzyształowicza, dostrzegając w nich, mimo upływu lat i odmiennych kontekstów, te same problemy, postawy,

dyskurs wartości, rozwiązywania ideowe i dramaturgiczne, ale też odrębność wobec dominujących wizerunków pamięci, przeszłości i wojny. Ta ostatnia cecha wydaje się szczególnie istotna. Wszystkie te filmy łączy nieoczywistość, brak wiary w jednoznaczne odpowiedzi, używając pewnego uogólnienia – przełamanie stereotypów funkcjonujących w polskim myśleniu o przeszłości, pamięci i wojnie.

Wśród wymienionych tytułów pięć dotyczy II wojny światowej, tylko *Kret* przywołuje przeszłość znacznie bliższą lata 80. XX wieku. Tematyka II wojny światowej jest być może najważniejszą w historii polskiego filmu po roku 1944. Stało się tak przede wszystkim ze względu na znaczenie wojny i okupacji w doświadczeniu Polaków. W ciągu ponad 60 lat, które minęły od zakończenia wojny, powstało w polskiej kinematografii ponad 200 filmów pełnometrażowych odnoszących się do niej bezpośrednio, oprócz tego liczne filmy telewizyjne, w tym seriale, oraz setki filmów dokumentalnych. Wiele z tych dzieł na stałe weszło do kanonu polskiej sztuki filmowej. W niektórych filmach wojna jest głównym tematem, w innych tylko elementem świata przedstawionego. Niektóre z tych obrazów mówią o doświadczeniu wojny, inne z kolei wykorzystują wojnę jako pretekst do podejmowania innych problemów. Oprócz filmów bezpośrednio nawiązujących do II wojny światowej istnieją dziesiątki dzieł, w których odwołania te są mniej lub bardziej obecne. Wiele zagadnień dotyczących II wojny światowej pojawia się w polskiej kinematografii przez cały czas w różnym nasileniu i ze zmiennymi znaczeniami.

Za najważniejsze dla reprezentacji wojny uważa się zazwyczaj filmy szkoły polskiej, której kulminacja przypadła na drugą połowę lat 50. XX wieku, ale to kolejna dekada przyniosła najwięcej filmów poświęconych tej tematyce. Kino funkcjonowało wówczas w ramach centralnie sterowanej kinematografii, było też wyraźnie wpisane w aktualne uwarunkowania polityczne. Tematyka wojenna była wtedy wyjątkowo licznie reprezentowana, a w jej ramach dominowało zjawisko, które nazwałem kinem nowej pamięci. Wśród jego fundamentalnych cech znajdowało się między innymi uzależnienie od polityki, uwzględnianie społecznych stereotypów i resentymentów, przeświadczenie o wyjątkowości polskiego doświadczenia wojny, łączenie wojny z teraźniejszością, zwłaszcza w kontekście politycznym i tożsamościowym, prymat pamięci zbiorowej nad indywidualną, chęć zamazania podziałów w polskim społeczeństwie (Zwierzchowski, 2013, s. 9–10). Filmy Stanisława Różewicza i Wojciecha Jerzego Hasa, nierzadko odczytywane w jego kontekście, stanowiły jednak zjawisko osobne, a obaj twórcy w większości podchodzili do problemu przeżywania pamięci i wojny inaczej niż dominujący nurt. Odkrywanie przeszłości było działaniem skomplikowanym i bolesnym, nieprowadzącym do spokoju, ukazującym nieoczywistość moralnych wyborów,

skoncentrowanym na jednostkach. Polityczność, choć często decydowała o ich ówczesnym odczytaniu, miała dla nich niewielkie znaczenie.

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku kino już od dwudziestu lat funkcjonowało w warunkach wolności politycznej i ekonomicznej. Już od początku lat 90. zaczęło przywracać pamięć o wydarzeniach, których oficjalna historia w PRL nie mogła i nie chciała zauważać. Były wśród nich także tematy wojenne, nieobecne, jak choćby agresja Związku Radzieckiego, lub porzucone, jak relacje polsko-żydowskie. Tematyka wojenna nie była jednak najważniejsza. Filmowców, ale także widzów, o wiele bardziej interesowała ówczesna codzienność, a z historii raczej dzieje najnowsze, przede wszystkim czasy Polski Ludowej. Niemniej jednak także po roku 1989 można bez trudu zauważyć w polskim kinie istotną obecność motywów związanych z II wojną światową. Wśród różnych filmowych wypowiedzi cały czas ważną rolę odgrywa relacja między kinem, historią i pamięcią zbiorową.

Współczesne kino polskie funkcjonuje w zupełnie innych warunkach niż kinematografia lat 60., wystarczy wspomnieć brak oficjalnej cenzury i wolny rynek. Czy jednak naprawdę aż tak bardzo zmieniły się oczekiwania i potrzeby decydentów i widzów? Kino posiadało wówczas „znacznie większe znaczenie społeczne, choćby ze względu na ograniczony, zarówno ze względów politycznych, jak i technologicznych, dostęp do tekstów kultury, również tych odnoszących się do II wojny światowej. Dzisiaj odbiorca ma możliwość wyboru między mediami, narracjami, kanonami itp.” (Zwierzchowski, 2011, s. 167). Niemniej jednak mimo powszechnej dostępności wiedzy o przeszłości pogłębiona refleksja na temat przeszłości, wojny i pamięci ciągle jest czymś niezbyt często spotykanym. O powodzeniu filmu zazwyczaj nie decydują wiarygodność historyczna i prawdopodobieństwo psychologiczne, ale przynależność do uniwersum pamięci zbiorowej, legitymizacja pewnych postaw i zjawisk (myślę na przykład o wątkach heroicznych oraz martyrologicznych), także w kontekście polityki historycznej i funkcji edukacyjnej, jak również uwzględnienie wymogów służących funkcji rozrywkowej.

Trzeba bowiem pamiętać, że – jak pisze Urszula Jarecka – „W kulturze wizualnej wciąż pojawiają się narracje, obrazy i motywy pomagające zrozumieć porządek, społeczny, moralny – w zmodyfikowanej, a niekiedy wręcz uproszczonej formie – w dalszym ciągu bowiem istnieje na nie zapotrzebowanie społeczne” (Jarecka, 2008, s. 20). Wymaga ono nie spojrzenia znuansowanego, wielokontekstowego, nierzadko – bolesnego, ale spójnego, pozbawionego kontrowersji i nienaruszającego dominujących w danej kulturze wzorów i stereotypów. Autorka, zastanawiając się nad funkcjami historii w przekazach medialnych, zauważa również, że obrazy

wojny służą chwale zwycięzców, uzasadniają wysiłek uczestników (oddają im sprawiedliwość, stanowią rozliczenie z przeszłością), pomagają wyrazić żal i złość wobec śmierci bliskich, umożliwiają krytykę sytuacji bieżącej lub też odwrócenie od niej uwagi, wreszcie pozwalają na „prze-pisywanie” historii (Jarecka, 2008, s. 48–50). W latach 60. funkcje te były bardziej czytelne niż współcześnie, choćby ze względu na niezbyt odległy czas, jaki minął od zakończenia wojny, ale właściwie pozostają aktualne niezależnie od okresu, choć ich natężenie bywa silnie zróżnicowane.

Ich zdecydowana większość dostosowuje się do wspomnianego przed chwilą zapotrzebowania społecznego. Warto więc zwrócić uwagę na fakt, że w dużej mierze w grę wchodzi właśnie ono, a nie tylko zamówienia polityczne, dopasowywanie się do obowiązującej polityki historycznej czy koniunkturalizm twórców. Wiele filmów powstaje z autentycznych potrzeb i na takie też odpowiada. Nie chodzi więc o to, by je negować, ale przyjrzeć się tym dziełom, które w innym czasie i odmiennych kontekstach stanowią kontrpropozycję dość podobnie sformułowaną i za każdym razem w jakimś sensie kontrkulturową.

Mam świadomość, że wspomniane na początku filmy równie wiele dzieli, jak łączy. Niemniej jednak podobieństwa wydają mi się zbyt istotne, by przejść obok nich obojętnie. Nie tyle wojna jest ich tematem, ile ludzie postawieni w niecodziennej sytuacji, ich wybory, postawy, dylematy, ale i miłości. W każdym razie w żadnym z nich wojna nie jest powodem do dumy czy chwały, niezależnie od tego, czy kończy się zwycięstwem, czy staje się przyczyną heroicznych zmagania i cierpień. W żadnym nie ma martyrologii. Co równie istotne, nieobecna jest w nich perspektywa zbiorowości. Liczy się przede wszystkim doświadczenie jednostkowe. *Jak być kochaną* i *Joanna* pokazują niejednoznaczność i nieoczywistość podstawowych wartości, przedstawiają człowieka w sytuacji niemożliwego wyboru. Zarówno w *Oblawie*, jak i *Na melinę*, podobnie jak w *Echu* i *Jak być kochaną*, brakuje tak charakterystycznego dla pewnego typu postrzegania wojny przekonania, że pozwala ona ujawnić to, co w człowieku najlepsze: godność, honor, odwagę, siłę, patriotyzm.

Co ciekawe, te właśnie wartości, a właściwie zarzut, że ich nie ma, pojawiły się w głośnych recenzjach wystawy głównej Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, które na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki przygotowali dr hab. Piotr Niwiński, prof. UG oraz Piotr Semka (trzecia recenzja była autorstwa prof. Jana Żaryna). Niwiński pisał:

Ukazane zostały nieszczęścia powodowane przez wojnę, brak zaś (albo jest w minimalnym stopniu) drugiej strony wojny – hartowania człowieka,

ukazywania najszlachetniejszych pobudek, które wyzwają ekstremalne sytuacje. Wystawa ma być przestrogą przed okropieństwami działań wojennych, niewiele zaś jest elementów stawia za wzór zachowania takie jak patriotyzm, obywatelskość czy poświęcenie dla innych. Można określić to jako dominacja nieszczęścia nad innymi cechami (Niwiński, 2016).

Zarówno u Niwińskiego, jak i Semki znajdziemy silne przekonanie o istnieniu pozytywnych stron wojny. Ten ostatni zauważał:

Owszem nikt o zdrowych zmysłach nie zaprzecza, że wojna niesie z sobą grozę, ale nieprzypadkowo czcimy ludzi, których ta wojenna groza nie skłania do bierności, tchórzostwa, serwilizmu wobec najeźdźców, zamknięcia się wyłącznie się na walce o przetrwanie siebie i ewentualnie bliskich. Opowiadając o wojnie nie należy ukrywać potworności, ale akcentuje się też hartowanie się charakterów, pomysłowość oporu i solidarność społeczną (Semka, 2016).

Nie chcę wnikać w ideę konfliktu o samo muzeum, pomijam również fakt, że recenzji został poddany projekt wystawy, nie zaś gotowa ekspozycja. Pamiętam także, że filmy Falka i Krzyształowicza zostały zrealizowane 6 lat przed wspomnianym sporem. Uznaję te wypowiedzi za znaczące, ponieważ stały się częścią sporu o wizję wojny, w który została zaangażowana także polityka historyczna państwa, czyli kultury dominującej. Przywołuję je jako symptomatyczny przykład kreowania pewnego wizerunku wojny, w którym jest zawarte przeświadczenie – nie przypadkiem powtarzam tezy dotyczące kina lat 60. – o wyjątkowości polskiego doświadczenia wojny, istnieniu nadrzędnego ładu przyczynowo-skutkowego oraz moralnego, prymacie pamięci zbiorowej nad indywidualną, wreszcie o tym, że jakkolwiek wojna niszczy człowieka, to może odkryć w nim fundamentalne i godne podziwu, wspomniane już wcześniej wartości: godność, honor i odwagę.

Jednym z najważniejszych polskich filmów o wojnie jest *Na melinę* (1965) Stanisława Różewicza, adaptacja opowiadania *Wszarz* Jana Józefa Szczepańskiego. Partyzanci wykonują egzekucję żebraka, którego podejrzewają o to, że mógłby ich wydać Niemcom. Jego wina jednak jest wątpliwa. Po pierwsze, partyzanci dokonali prowokacji, do zdrady nie doszło. Po drugie, żebrak jest człowiekiem nie do końca zdającym sobie sprawę z rzeczywistości. Z kolei wykonujący wyrok żołnierz odczuwa niebezpieczną fascynację zadawaniem śmierci. Podczas analizy filmu Szczepańskiego i Różewicza proste dychotomiczne podziały na dobro i zło, my i oni, okazują się nieprzydatne. Trudno się dziwić, że nie dopuszczono go na ekrany. Przyznanie, że Polakom zdarzało się zachowywać tak samo jak Niemcom,

uznano za niedopuszczalne. Ponadto *Na melinę* naruszało oficjalną, ale przecież też mocno zakorzenioną w społecznej świadomości jednoznaczność etyczną polskiego udziału w wojnie. W kinie nowej pamięci moralne dylematy bohaterów były stosunkowo łatwe do wyjaśnienia (Zwierzchowski, 2018, s. 463).

Skojarzenia z *Na melinę* przychodzą na myśl przy okazji zrealizowanej prawie 50 lat później *Oblawy* Marcina Krzyształowicza (Sobolewski, 2012). Reżyser pytał wprost: „czy każdą zdradę należy potępić i czy człowiek, który zdradził, jest już jednoznacznie zły. Czasem przyczyna zdrady jest bowiem tak dramatyczna, że usprawiedliwia ten czyn” (*Jestem dzieckiem wojny*, 2012, s. 29).

„Wydra” dokonuje egzekucji na złapanych Niemcach i Polakach oskarżonych o zdradę. Zdaje się robić to beznamyślnie, po prostu wykonując rozkazy. Pamięta jednak o śmierci żony i dziecka, którzy zginęli z rąk Niemców, kiedy on miał romans z żoną Kondolewicz. „Pestka” ujawniła Niemcom, gdzie stacjonuje oddział partyzantów, i doprowadził do ich śmierci. Kondolewicz pomaga „Pestce” skontaktować się z Niemcami, a wcześniej wydał im organizację harcerską. Jego żona pragnie śmierci męża, wie o jego działaniach. Wśród czterech głównych bohaterów dramatu nie ma niewinnych. Z drugiej strony trudno uznać którąkolwiek z tych postaci za osobę całkowicie złą, zasługującą na bezwzględne potępienie (Zwierzchowski, 2018, s. 464).

Wątpliwości nie brakuje. Na początku filmu „Wydra” prowadzi na śmierć Ślązaka w niemieckim mundurze. „W czasie tego marszu na dalszy plan schodzi wino – zdrajcy, szpiega, hitlerowskiego kapusia? Teraz jest tylko kat i ofiara. Rytuał zabijania, jego łatwość; zduszenie skrupułów; rozkręcanie agresji; nieunikniona sadystyczna satysfakcja” (Sobolewski, 2012). Jak pisał Michał Piepiórka, Krzyształowicz pokazał, że „szeregowy polski żołnierz może być zwyczajnym sadystą, czerpiącym okrutną satysfakcję z zadawania bólu wrogowi” (Piepiórka, 2012, s. 67). Za to samo film Różewicza trafił na wiele lat na półkę. Wolność dystrybucji, wynikająca z systemu politycznego i gospodarki wolnorynkowej, stanowi w jakimś sensie jedyną choć o fundamentalnym znaczeniu, różnicę między latami 60. a pierwszymi kilkunastoma latami XXI wieku.

Joannę można postrzegać przez pryzmat filmu o Zagładzie i Polakach ukrywających Żydów, wpisując ją w ten sposób w liczne filmy – od *Samsona* Andrzeja Wajdy i *Wielkiego Tygodnia* tego samego reżysera, przez *Tragarza puchu* Stefana Szlachtycza i posiadający ten sam tytuł film Janusza Kijowskiego, po *Jeszcze tylko ten las* Jana Łomnickiego i *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego (Luter, 2010, s. 72). Piotrowi Śmiałowskiemu podczas oglądania *Joanny* przypomniało się opo-

wiadanie *Kontrybucja* Romana Bratnego (czemu nie jego adaptacja zrealizowana przez Jana Łomnickiego w 1966 roku?) ze względu na „skrajnie skomplikowane sytuacje i ich mało skomplikowane oceny” podczas wojny (Śmiałowski, 2010, s. 73). Najbardziej istotne jednak wydaje się podobieństwo filmu Falka do *Jak być kochaną* Hasa (Sobolewski, 2010).

W obu najważniejsze są doświadczenia kobiet, które zostają zmuszone oddać się Niemcom, aby ocalić kogoś, na kim im zależy. Różnic jest oczywiście bardzo dużo. Felicja robi to dla mężczyzny, który okazuje się nie być godny jej poświęcenia. Joanna ratuje w ten sposób żydowską dziewczynkę. Felicja nie protestuje, gdy oprawcy chcą ją zgwałcić, Joanna sama proponuje oficerowi transakcję: jej ciało za życie dziewczynki. Dla Felicji Niemiec jest kimś obojętnym, to oprawca, który znika, z kolei w życiu Joanny major zaczyna odgrywać coraz większą rolę. Przede wszystkim zaś w *Joannie* nie ma współczesnej ramy, dlatego też nie pojawia się problem pamięci. Rzecz także nie w intencjach, nadziejach, konstrukcji postaci itd., to dwa niemal zupełnie różne filmy. Niemniej jednak zarówno Has, jak i Falk czynią bohaterką kobietę, co wcale tak często w polskim kinie wojennym się nie zdarza. Małgorzata Hendrykowska pisała, że Falk skupiał się przede wszystkim na „bezgranicznej samotności kobiety, która zdecydowała się na akt odwagi i heroicznego poświęcenia” (Hendrykowska, 2011, s. 125), ale przecież dokładnie te same słowa można odnieść do filmu Hasa.

Małgorzata Hendrykowska, także zwracając uwagę na podobieństwa między filmami Hasa i Falka, pisała:

Joanna zostaje bezpodstawnie i niesprawiedliwie oskarżona i skazana na infamię. Zbliżając się do współczesnych kontekstów, film można więc czytać znacznie szerzej – jako historię o bezpodstawnym oskarżeniu, nieuzasadnionym prawie do ferowania wyroków ostatecznych i wykluczeniu człowieka z życia społecznego. Za historią Joanny kryje się więc bardziej uniwersalne przesłanie. Dotyczy ono osądu, w którym samowolny sędzia uzurpator nie chce lub nie potrafi odróżnić pozoru od prawdy (Hendrykowska, 2011, s. 126).

W jakimś sensie z podobnym problemem mamy do czynienia w *Echu* Różewicza i *Krecie* Lewandowskiego. Tadeusz Zaorski mówił, w odniesieniu do *Jak być kochaną*, że warto dowiedzieć się, „co ludzie, którzy tego rodzaju historie przeżyli w czasie okupacji – obecnie sobą reprezentują, jak się zachowują po oczyszczeniu z dawnych spraw” (*Protokół...*, 1961, k. 16). Sytuacja Henryka, bohatera *Echa*, wygląda nieco inaczej. Wobec wiodącego ustabilizowane i szczęśliwe życie adwokata pojawia się oskarżenie o współpracę z Gestapo. Jest ono bez wątpienia

prawdziwe, pozostaje jednak pytanie o okoliczności łagodzące, o to, co naprawdę się wydarzyło. Tak jak w filmie Hasa, tak i u Różewicza nie można całkowicie

wyjaśnić przeszłości, zrozumieć okoliczności, poznać prawdy. Rzecz jasna, twórcy *Echa* nie zdejmują z ludzi, którzy w tamtych czasach byli postawieni wobec prób i nie wszyscy wyszli z tego czysti, odpowiedzialności prawnej i moralnej. Dowodzą jednak, że relacje między czynem, winą, okolicznościami zewnętrznymi, zadośćuczynieniem, zrozumieniem, wybaczeniem są z wielu powodów, w tym także istoty wojny i okupacji jako takich, nieoczywiste (Zwierzchowski, 2018, s. 470, pominięto przypisy).

Rafael Lewandowski mówił, że inspiracją dla *Kreta* była *Pozytywka* (*Music Box*, 1989) Costy-Gavrasa, ale kiedy oglądałem jego film, cały czas przypominało mi się właśnie *Echo*. Oba filmy opowiadają o przeszłości, której nie można wyprzeć się ani odrzucić. *Kret* różni się od wszystkich przywołanych tu filmów. Nie dotyczy II wojny światowej, ale lustracji², a pośrednio także lat 80. XX wieku. Zygmunt Kowal, dawny bohater demokratycznej opozycji, który był jednym z symboli walki z komunizmem, zostaje nagle oskarżony o współpracę ze Służbą Bezpieczeństwa. Jego uporządkowany świat rozsypuje się niemal z dnia na dzień. Syn ma nadzieję, że wszystko się wyjaśni, ale prawda okazuje się bezlitosna: Kowal rzeczywiście był informatorem SB. Oskarżenie jest więc prawdziwe, jednak wyjaśnienia bohatera, który został zmuszony do tej działalności przez chorobę żony, sprawiają, że nie potrafimy całkowicie potępić jego postawy. Jak napisał Piotr Pomostowski, w *Krecie* nie ma retrospekcji, „bo sama pamięć wydaje się być ważniejsza od wydarzeń, a wyrażając się bardziej precyzyjnie: jej rola w interpretacji przeszłości, która z kolei nie pozostaje bez wpływu na teraźniejszość” (Pomostowski, 2012, s. 84–85).

Dla reżysera, świadomego, jak ważny dla widzów był temat lustracji, liczył się także walor uniwersalny. „Wiem, że lustracja jest śliskim tematem, ale w *Krecie* skupiam się bardziej na problemie winy” (*Za późno...*, 2011, s. 33). Podobnie Jan Rybkowski oceniał napisany przez Tadeusza i Stanisława Różewiczów scenariusz *Echa*: uznał, że nie dotyczy on tyle samej wojny, co winy przedawnionej, noszonej w sobie (*Protokół...*, 1963, k. 13). Postawę obu bohaterów łączy ucieczka od traumy przeszłości, wiara, że można żyć, nie pamiętając o winie.

² Tematyka lustracji był podejmowana przez różnych twórców, wystarczy wspomnieć *Korowód* Jerzego Stuhra (2007), *Rysę* (2008) Michała Rosy, *Zwerbowaną miłość* (2009) Tadeusza Króla czy *Różyczkę* (2010) Jana Kidawy-Błońskiego.

W obu filmach – zarówno Różewicza, jak i Lewandowskiego – oglądamy dramat człowieka, którego świat nagle legł w gruzach. Jego autorytet został zburzony, wszystko to, co robił później, nie tylko się nie liczy, ale tym większe budzi wątpliwości. Także do bohatera *Kreta* można by odnieść słowa Tadeusza Konwickiego o *Echu*, w którym dostrzegął „trud ludzi prawych”, którzy chcą żyć przyzwoicie, a zdarzy im się postępki, do którego później wracają i usiłują zrozumieć (*Stenogram...*, 1964, k. 8–9). Ale oba filmy są również poświęcone moralności, tkwiącej nie w zasadach etycznych, tylko w samym człowieku.

Dla Lewandowskiego, podobnie jak kiedyś dla Różewicza, jednoznaczność przeszłości czy – mówiąc szerzej – sytuacji człowieka w świecie jest czymś co najmniej nieoczywistym, a przyjęcie takiego założenia wręcz niebezpiecznym.

Przerażająca jest dla mnie instrumentalizacja prawdy, to, że o przeszłości można powiedzieć wszystko, że z dnia na dzień bohaterowie mogą być uznani za zdrajców. I najważniejsze: że nie ma obszaru pośredniego między bohaterem a zdrajcą, tak jakby w życiu te postawy występowały jedynie w stanie czystym (Sobolewski 2011, s. 12).

Powyższe słowa Rafała Lewandowskiego dotyczące *Kreta* mogliby w zasadzie wypowiedzieć zarówno Feliks Falk, jak i Marcin Krzyształowicz, ale także Różewicz i Has. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że przy wszystkich różnicach między wymienionymi parami filmów można zaobserwować liczne podobieństwa. Pozostaje jednak pytanie, co z tego wynika, czy w jakikolwiek sposób mówi to coś o współczesnym kinie polskim. Przecież nie ma nawet jasno wyartykułowanych wypowiedzi twórców, w których zawróciliby uwagę na te inspiracje. Ponadto można by sądzić, że podejmowane w tych filmach motywy i tematy są na tyle oczywiste, że ich pojawienie się nie powinno budzić zdziwienia.

Wrażenie to wydaje się jednak mylne. Paradoks nie polega na tym, że oto po kilkudziesięciu latach pojawiają się filmy reprezentujące podobne spojrzenia, dylematy, namysł nad wartościami, świadomość niejednoznaczności postaw i motywacji, ale że stało się to po tak długim czasie. Oznacza to bowiem, że ta perspektywa wcale nie jest czymś spotykanym nazbyt często. Co więcej, takie filmy jak: *Kret*, *Oblawa* i *Joanna* ciągle stanowią wyjątek w rozważaniach poświęconych przeszłości, pamięci i wojnie. Widać to może zwłaszcza wówczas, gdy podobnie jak filmy Hasa i Różewicza z kinem nowej pamięci, tak dzieła Lewandowskiego, Krzyształowicza i Falka porównamy ze współczesnymi narracjami o przeszłości, choć, rzecz jasna, trudno tu dokonywać uogólnień tak daleko idących jak w odniesieniu do lat 60. Dawne i nowe kino polskie łączy więcej niż można

by przypuszczać. Widać to zarówno dzięki temu, że powstały przywołane filmy, jak i temu, że powstało ich tak mało. Jeśli bowiem zestawić ze sobą dorobek lat 60. i ostatnich kilkunastu lat, bez trudu dostrzeżemy, iż takie filmy, jak: *Echo*, *Jak być kochanq*, *Na melinę*, *Obława*, *Joanna* i *Kret* były i są dziełami znaczącymi, nagradzanymi, omawianymi, ale jednak pozostającymi poza głównym nurtem narracji o przeszłości, pamięci i wojnie.

Powrót do tych samych tematów, sposobów ujęcia, wątpliwości, porządku aksjologicznego nie oznacza prostej kontynuacji czy nawiązań mających podkreślić odwołanie do klasyki polskiego kina. Nierzadko bywa tak, że to krytycy czy historycy kina doszukują się podobieństw między dawnymi i nowszymi filmami, niekoniecznie mówią o nich sami filmowcy. *Joanna*, *Kret* i *Obława* stanowią raczej dowód na to, że kolejni twórcy, wywodzący się zresztą z różnych pokoleń³ i środowisk, poszukują odpowiedzi na uniwersalne pytania. Szukają skomplikowania świata tam, gdzie najczęściej znajduje się proste odpowiedzi. Nie pozwalają kulturze zamknąć się w gotowych schematach. W debatach poświęconych wojnie i historii najnowszej nie starają się odnaleźć takich wartości, jak patriotyzm czy wspólnotowość, ale humanizm – w całej złożoności tego słowa – i jednostkowość doświadczenia. Paradoksalnie – to właśnie dzięki tej ostatniej cesze – Falkowi, Lewandowskiemu i Krzyształowiczowi udaje się dopisać kolejne wątki do polskiej historii XX wieku, pokazać, że doświadczenie narodu i społeczeństwa składa się z często wykluczających się jednostkowych losów i wyborów.

Bibliografia

- Hendrykowska, M. (2011). *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Jarecka, U. (2008). *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Jestem dzieckiem wojny. Z Marcinem Krzyształowiczem rozmawia Piotr Śmiałowski (2012). *Kino*, 10.
- Luter, ks. A. (2010). *Joanna*, *Kino*, 12.
- Niwiński, P. (2016). *Recenzja programu funkcjonalno-użytkowego wystawy głównej przygotowanej przez Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku autorstwa prof. dr. hab.*

³ Stanisław Różewicz urodził się w roku 1924, Wojciech Jerzy Has był od niego rok młodszy. Feliks Falk, rocznik 1941, należy już do kolejnego pokolenia urodzonego w czasie wojny, które jednak już w niej świadomie nie uczestniczyło. Marcin Krzyształowicz i Rafael Lewandowski przyszli na świat 24 lata po zakończeniu wojny, w roku 1969. Ten ostatni, co nader istotne, urodził się we Francji w rodzinie polsko-francuskiej i studiował we francuskich szkołach. Był więc twórcą z jednej strony zanurzonym w polską kulturę, z drugiej posiadającym do niej swoisty dystans.

- Pawła Machcewicza, dr. hab. Piotra M. Majewskiego, dr. Janusza Marszałca, dr. hab. Rafała Wnuka, prof. KUL, stan na styczeń 2016. Pobrane z: <https://muzeum1939.pl/u/pdf/19597066881959706688.pdf>, dostęp: 14.11.2018.
- Piepiórk, M. (2012). Obława. *Kino*, 10.
- Pomostowski, P. (2012) „Czeski błąd” i polski „Kret”. O różnych filmowych obliczach lustracji. *Images*, 20.
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 21.V.1963 r. (1963), Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 342.
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 22.XII.1961 r. Na porządku dziennym: Omówienie scenariusza pt. „Jak być kochaną” autor Brandys, Zespół „Kamera” (1961). Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 242.
- Semka, P. (2016). *Recenzja dokumentu „Program funkcjonalno-użytkowy wystawy głównej” przygotowanej przez Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku przez zespół: prof. dr hab. Paweł Machcewicz, dr hab. Piotr M. Majewski, dr Janusz Marszałec, dr hab. Rafał Wnuk, prof. KUL. Dokument datowany na styczeń 2016*. Pobrane z: <https://muzeum1939.pl/u/pdf/396871806396871806.pdf>, dostęp: 14.11.2018.
- Sobolewski T. (2012), Obława. *Polska szkoła zabijania*. Pobrane z: http://wyborcza.pl/piatekextra/1,129242,12698534,_Obława___Polska_szkola_zabijania___SOBOLEWSKI_.html, dostęp 26 lutego 2018.
- Sobolewski, T. (2010). Falka opowieść wigilijna. *Gazeta Wyborcza*. Pobrane z: <http://wyborcza.pl/1,75410,8726329>.
- Sobolewski, T. (2011). Prawdziwe życie jest w Polsce. *Gazeta Wyborcza*, 29.
- Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. „ECHO” w reżyserii Stanisława Różewicza, Zespołu Rytm [dopisana data 31.I.64 r.] (1964), Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-216, poz. 16.
- Śmiałowski, P. (2010). Joanna. *Kino*, 12.
- Za późno, by się przyznać. Z Rafaelem Lewandowskim rozmawia Piotr Śmiałowski (2011). *Kino*, 9.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Zwierzchowski, P. (2018). Sprawiedliwość wojenna i okupacyjna w filmie polskim. W: R. Spałek (red.), *Porządek publiczny i bezpieczeństwo w okupacyjnej Warszawie. Studia historyczne*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu.