

# Bezcielesny wróg\*

RAFAŁ MARSZAŁEK

Warszawa – bombardowana we wrześniu 1939 roku, zrujnowana podczas walk Powstania Warszawskiego i metodycznie, planowo, dom za domem palona już po upadku Powstania – zaraz po wojnie miała cztery kina. Do tych kin dochodziło się ulicami wijącymi się wśród gigantycznego rumowiska; w śródmieściu, mniej więcej co tysiąc metrów, mijało się zniszczone upamiętniające miejsca kaźni. Z czasem liczba kin podwoiła się i potroiła, by dzisiaj zbliżyć się do europejskiej średniej. Niektóre tablice pamiątkowe z lat hitlerowskiej okupacji natomiast pozostały. To może dziwić młodego europejskiego turystę, ale też da się prosto wytłumaczyć. Nigdzie indziej w Europie nie rozstrzeliwano niewinnych ludzi w biały dzień na śródmiejskiej ulicy.

Polski historyk Eugeniusz Cezary Król zauważa, że *tragiczne wydarzenia II wojny światowej spowodowały, że dla milionów Polaków ocalałych z kataklizmu każdy bez wyjątku Niemiec stał się pożądanym ucieleśnieniem „wroga absolutnego” czy „kozła ofiarnego”. Trauma lat 1939–1945 okazała się być pod tym względem sojusznikiem propagandy komunistycznej w Polsce. Ludzie, kompensując na swój sposób koszmarnie przeżycia, oglądali chętnie w kinach okrutnego wroga, który poniósł klęskę*<sup>1</sup>. Stwierdzenie to, choć generalnie prawdziwe, wymaga kilku istotnych korekt i uzupełnień. Pierwsza uwaga dotyczy zakresu znaczeniowego. Jeśli w filmie polskim „każdy bez wyjątku Niemiec” ma ucieleśniać wroga, to dotyczy to przede wszystkim (lub wyłącznie) Niemca w hitlerowskim mundurze. Sankcja ideologiczna była szczególnie mocna w pierwszych obrazach powojennych. Najpełniej wyraziła ją w 1948 r. w *Ostatnim etapie* była więźniarka obozu w Auschwitz Wanda Jakubowska, otwarcie deklarując cel filmu: *ukazania prawdy o Oświęcimiu i wzbudzenia nienawiści do faszyzmu*<sup>2</sup>. Potem, przez wiele lat, w schematycznych filmach *minorum gentium*, było podobnie: Niemca w mundurze postrzegano jako orędownika zbrodniczej ideologii. Druga uwaga dotyczy rozpowszechnionego filmowego wizerunku Niemca. Świadomość, że jest to „okrutny wróg, który poniósł klęskę” bardzo rzadko przekładała się na opis owej klęski. A to dlatego, że polskie narracje z okresu wojny i okupacji wcale nie manifestują triumfu zemsty, lecz w większości są martyrologiczne. Wreszcie w historii polskiego kina jest pewien moment zapoznany, a ważny dla relacji z Niemcami, na którym chciałbym się zatrzymać. Chodzi o wybitne dzieła polskiej szkoły filmowej zrodzone na progu drugiego powojennego dziesięciolecia.

Reprezentanci tego nurtu, Andrzej Munk (ur. 1921), Andrzej Wajda (ur. 1926), Kazimierz Kutz (ur. 1929), z racji wieku nie uczestniczyli w wojnie. Dwaj pier-

\* Tekst wystąpienia na międzynarodowej konferencji „Powstanie Warszawskie w kontekście stosunków polsko-niemieckich” (*Der Warschauer Aufstand im Kontext der deutsch-polnischen Beziehungen*), Warszawa, 30 marca – 1 kwietnia 2007 r.

wsi otarli się jednak później o konspiracyjną Armię Krajową, najstarszy z nich Munk brał udział w Powstaniu Warszawskim. Właśnie wojna, okupacja i powstanie były dla nich spoiwem pokoleniowego przeżycia. Bogata literatura przedmiotu wydobywa w obrębie szkoły polskiej główne linie kierunkowe i różnice postaw artystycznych. Znacznie słabiej rysuje się natomiast refleksja nad moralną genezą tych utworów. W swoich *Notatkach z historii* opublikowanych w 1996 roku pisał Wajda: *Wiedzieliśmy, że jesteśmy głosem naszych zmarłych, że naszym obowiązkiem jest danie świadectwa o tych, którzy byli lepsi*<sup>3</sup>. To zdanie kieruje nas w odwrotną stronę od cytowanej deklaracji Jakubowskiej i od owej idei „wroga absolutnego” przypisanej z tzw. wielkim kwantyfikatorem przez Króla polskim narracjom filmowym o Niemcach. Z filmów, które tu przywołujemy<sup>4</sup>, wyłania się najpierw wróg bezzębny, potem wróg bezcielesny. Dla wroga absolutnego nie ma miejsca, gdyż omawiane filmy zamykają się w wewnętrznej problematyce kultury. Ginie też impuls nienawiści. Wajda wspomina, że jego i rówieśników *najbardziej dojmującym i bolesnym uczuciem stało się rozczarowanie, które płynęło ze zmarnowanych nadziei i zmarnowanego wysiłku*<sup>5</sup>.

Syndrom bezowocnego wysiłku i daremnego poświęcenia jest wpisany w strukturę *Kanału* (1956), pierwszego filmowego opowiadania o Powstaniu Warszawskim – opowiadania, w którym, jak podkreślał niemiecki krytyk, nie było *ani śladu nienawiści do Niemców*<sup>6</sup>. Zagłada powstańczego oddziału została zobrazowana w języku symbolicznym. Znakiem śmierci jest nie tylko zakratowane wyjście z kanału, ale i to, które pozostaje otwarte. *Mrok nieprzenikniony i dławiący pozostawia niewyraźną nadzieję ocalenia*<sup>7</sup>, podczas gdy jasność dnia bezlitośnie ją odbiera. Porównywano wizję Wajdy do obrazu dantejskiego piekła. Dla jednych ta wizja była świadectwem artystycznego kunsztu, dla innych przejawem eskapizmu, skoro *warszawskie powstanie pozostaje w „Kanał” tworem zagadkowym, w którym nieznane siły niszczą ludzi*<sup>8</sup>.

To prawda, że nie ma tu mowy ani o Rosjanach, ani o Niemcach. O roli tych pierwszych Wajda nie mógł wtedy wypowiedzieć ani słowa; o tych drugich powiedział zaledwie słowo. Oto w jednej z ostatnich scen filmu wydobywający się z kanałów na powierzchnię powstańców „Mądry” staje w oko z oko z wrogiem, który ma postać spopolitowanego Charona. Nic pewnego nie wiemy nawet o narodowości owego polskojęzycznego łowcy precjozów, rabusia w niemieckim mundurze. Na drugim planie widoczne są zwłoki ofiar egzekucji. Aż tyle, zaledwie tyle. To zaskakująco skrótowy fragment okrutnej prawdy o Powstaniu, której w filmie wówczas nie znalazł Władysław Bartoszewski<sup>9</sup>, autor *Kroniki Powstania Warszawskiego*, a która dopiero w roku 2007 wyłoni się z dokumentalnej warstwy scenariuszy pisanych na konkurs filmów o Powstaniu.

W opozycji do patetycznego *Kanału* obraz Powstania Warszawskiego w pierwszej, zatytułowanej *Scherzo alla Polacca*, noweli *Eroiki* Andrzeja Munka z 1957 r. utrzymany jest w realistycznej, we fragmentach satyrycznej konwencji. Nie ma tu patosu, hasła patriotyczne wybrzmiewają pośród prozy codziennego bytowania. Owa codzienność nie zawsze kojarzy się z walką, bo bohater noweli, warszawski cwaniak, Dzikus Górkiewicz nie jest orędownikiem wyższych wartości, lecz po prostu stara się przeżyć. Na swojej drodze prawie nie spotyka Niemców. Ci, na których natrafia, są zaś albo oswojeni przez ową prozę życia, albo niewidoczni. Oto żołnierz o wyglądzie zdeprawowanego rezerwisty, który nieporadnie

zagradza naszemu bohaterowi przejście karabinem, a potem chętnie je otwiera przyjmując zwitek banknotów. Oto inny żołnierz eskortujący kolumnę uchodźców z Powstania, który zobowiązuje Dzidzusia do niesienia pomocy starszej kobiecie (skądinąd niepotrzebnie). To są śladowe, cywilne wizerunki bezżębnego wroga. Ich ślad znajdujemy w filmie Kazimierza Kutza *Ludzie w pociągu* (1961): na małej stacyjce Bahnschutz popija wódkę z zawiadowcą, roztkliwiając się nad losem swej rodziny poddanej bombardowaniu w Hamburgu. Zbrodnicza ideologia gdzieś wyparowała, a razem z nią poczucie śmiertelnego zagrożenia. Na miejscu oczekiwanej relacji kat – ofiara pojawia się kategoria przygodności.

U kresu wojennego traktu polscy rozbitkowie spotykają niemieckich maruderów. W filmie Munka, w którym śmierć jest anonimowa<sup>10</sup>, więcej już takich osobowych wizerunków nie ma. Wysoko na niebie pojawia się samolot, by zrzucić na miasto kilka bomb. Pilot, ze swoim słabo rozpoznanym celem, sam pozostanie nierozpoznany. Podobnie jak załoga czołgu, który pojawia się za plecami Dzidzusia, gdy ten nad glinianką raczy się alkoholem. Zbyt późno uświadomiwszy sobie niebezpieczeństwo, Górkiewicz wpada przerażony do wody, błagając o litość. Niewykluczone, że w tej słynnej parodystycznej sekwencji strach jest odwzajemniony. Czołg najpierw pojawia się w polu widzenia jak olbrzymie, bezszelestne widmo, a później wycofuje się wśród wesołego rechotu zamkniętych w nim Niemców. Mieli tym razem szczęście: butelka odrzucona w ich stronę przez bohatera nie była wypełniona benzyną.

Gdy bohaterowie *Ostinato lugubre*, drugiej noweli tego samego filmu, po klęsce Powstania wchodzą na teren obozu jenieckiego, po raz pierwszy od dawna zamiast formy *du Mensch* (jak chociażby w innej, ostatecznie niewłączonej do filmu noweli *Zakonnica*) wita ich forma *Sie bitte*. Niemieccy nadzorcy są jak zawsze akuradni i jak nigdy grzeczni. Jeden z nich ustawia się pod transparentem „Festiwal muzyki współczesnej” i stamtąd, w niezłej polszczyźnie zapowiada: *A więc proszę panów – będzie łaźnia, umundurowanie i rewizja*. Polacy przypisują ten konwenans wymogom konwencji genewskiej. Któryś z nich komentuje: *Dziwny naród, ci Niemcy. Tam ludzi w piecach palą, a tu pozwalają organizować festiwale*. To stwierdzenie paradoksalnie potwierdza się w finale filmu. Przez długi czas polscy jeńcy karmili się legendą bohaterskiego uciekiniera, a w istocie zakonspirowanego na strychu, porucznika Zawistowskiego. Gdy ten któregoś dnia umiera, ambicją wtajemniczonych w sprawę oficerów staje się utrzymanie przy życiu heroicznej legendy. Dziwny zamysł Polaków, jakich wiele w tym narodzie, udaje się zrealizować dzięki dyskretnej pomocy komendanta obozu, przedstawiciela dziwnego narodu niemieckiego.

*Eroica* jako sztandarowe dzieło szkoły polskiej obrosła krytycznymi komentarzami. Podnosząc problem bohaterstwa, konfrontując mitologię narodową z wojenną codziennością, film stał się nieuchronnie źródłem kontrowersji. Zostawiamy je tutaj na boku. Dla nas istotne jest to, że podjęta przez Munka dyskusja o polskim losie ma charakter autoteliczny. Bardzo prawdopodobne, że dyskusji o takim natężeniu nie byłoby bez dramatycznych wydarzeń wojny i okupacji. Jednak rozgrywa się ona w wewnętrznym kręgu. Jej celowym wyrazem jest zamknięta struktura narracyjna *Ostinato lugubre*, poza ramami której pozostają Niemcy. Wróg snuje się gdzieś na zewnątrz. Przypomina o opresji, ale nie jest jej koniecznym, a już zwłaszcza demonicznym upostaciowaniem. Film Munka nie opowiada



*Kanał*, reż. Andrzej Wajda (1956)

*Lotna*, reż. Andrzej Wajda (1959)



o polskiej martyrologii zawinionej przez Niemców. Mówi o problemach polskiej świadomości wydobytych za sprawą wojny, tak jak kiedy indziej wyjawionych przez zarzę. Trzeba się z nimi uporać samemu.

Postawa ta jest równie wyraźna w *Lotnej Wajdy*. To jeden z bardzo niewielu w historii kina film wojenny bez postaci wroga. W tym obrazie z kampanii wrześniowej 1939 roku postaci Niemców w ogóle nie ma. Nie ma ich dlatego, że bitewny epizod szwadronu kawalerii jest fragmentem narodowej mitologii, kolejnym rozdziałem trwającej od wieków, wciąż tej samej sagi rycerskiej. Tytułowa Lotna to rumak, który w oczach cudzoziemskiego odbiorcy staje się *symbolem Oręża polskiego kawalerzysty, reprezentuje honor swego pana czyli jego ideał życia i śmierci*<sup>11</sup>. Ów wspinały rumak jest zwiastunem śmierci, tak jak cały film Wajdy jest elegią na śmierć starego, szlacheckiego świata. Pisałem kiedyś, że symboliczna relacja „Thanatos i Polska” nigdy wyraźniej nie ujawniła się w polskim kinie niż w *Lotnej*<sup>12</sup>.

A chodzi o relację bardzo szczególną. Konfrontacja polskich ułanów z niemieckimi wozami pancernymi jest nieunikniona, gdy ją odnieść do pradawnych sarmackich wzorów odwagi, bezinteresowności, poświęcenia, a wreszcie czegoś tak niesamowitego, jak idea „śmierci przystojnej”. *Zobaczy pani ładną szarżę ułanów* – mówi do dziedziczki szarmancki oficer, sposobiąc siebie i towarzyszy broni do beznadziejnego boju, który ma się rozegrać za chwilę. Ten głęboko uwewnętrzniony symboliczny porządek kultury ma wszelkie znamiona autodestrukcji. Istnienie wroga pozostaje poza owym zamkniętym uniwersum. Dlatego nieprzyjaciel jest bezcielesny i gdy chodzi o narodowość niemal wymienny. Tak czy inaczej to my, Polacy, prawujemy się z własnymi cnotami i wadami, nadziejami i złudzeniami, z własnym losem.

I wcale nie musi się to sprowadzać do manifestów egotyzmu. O krótkiej noweli *Pies* z filmu Kazimierza Kutza *Krzyż Walecznych* (1959) napisał Aleksander Jackiewicz, krytyk najmocniej ze wszystkich związany ze szkołą polską, że *nie było na polskim ekranie takiej przeraźliwej lakoniczności w przekazywaniu stosunków do siebie, narodów i ludzi*<sup>13</sup>. To konstatacja do dziś aktualna. A tym bardziej zdumiewająca, że w owym nowelowym, miniaturowym obrazie stosunków polsko-niemieckich w ogóle nie ma Niemców. Jest tylko tytułowy pies, którego w ostatnich dniach wojny znajdują na drodze trzej polscy saperzy. Przysgarniają wilczura, skoro zagubiony i bezpański. Rychło jednak tego pożąłują, bo agresja psa wobec napotkanych na drodze byłych więźniów z Auschwitz odsłania jego złowrogi rodowód: najprawdopodobniej należał do esesmana. Odkrycie staje się źródłem niezgody między żołnierzami. Jeden z nich dalej widzi w psie psa; dwaj pozostali gotowi są przysiąc, że to hitlerowska hiena. Emocje nabrzmiewają. Członkowie miniaturowej koalicji antyhitlerowskiej podstępem pozbywają się obrońcy psów, po to by zlikwidować naznaczone zbrodnią zwierzę. Żołnierz Buśko jest wreszcie bliski wymierzenia sprawiedliwości. Staje naprzeciw psa i celuje do niego z karabinu. Pies – bezradny czy po prostu ufny – nie ucieka. Jednak w decydującym momencie palec nie zgina się na cynglu. Jakaś niewidzialna, tajemna siła pozbawia egzekutora siły. Pewnie po prostu dlatego, że ma przed sobą niewinne zwierzę. A może i dlatego, że w ten sposób chciał uśmiercić jakiegoś zupełnie sobie nieznanego, bezcielesnego Niemca.

Gdybyśmy spróbowali osadzić tę problematykę w porządku wartości, dzisiejsze jej rozumienie okazałoby się zwodnicze. Fenomenowi „bezcielesnego wroga”

nie da się zapisać w języku poprawności politycznej. Pół wieku temu za wcześniej było na racjonalizację wojennego konfliktu, a tym bardziej na ideę pojednania. Omawiane utwory nie proponują od razu odwrócenia znaków, nie budują wizerunku „dobrego Niemca” na miejsce negatywnego stereotypu. To przecież jeszcze nie czas *Listy Schindlera* czy *Pianisty. Krzyż Walecznych* jest świadectwem, jak trudno o znaki empatii na tłącym jeszcze pogorzelisku. Wojenna hekatomba nie spłynęła sama z nieba jak piorun kulisty, lecz wzięła się z czyichś konkretnych zamiarów. Niezwykły i doniosły jest jednak ów sposób przeżywania traumy. Nie o zemstę tu chodzi, lecz o duchowe podźwignięcie się z klęski. Dematerializacja wroga nie wypływa z przebaczenia, lecz raczej ze szczególnego instynktu samozachowawczego. Zdaje się on scalać psychologiczne potrzeby z impulsem moralnym. Pierre Teilhard de Chardin – traf chce, że równo przed osiemdziesięcioma laty – zastanawiał się nad istotą destrukcji. Rozróżniał destrukcyjne siły zewnętrzne i wewnętrzne pochodzenia. Na destrukcję zewnętrzną – kataklizmy, wstrząsy, fizyczną zagładę – nie mamy żadnego wpływu; z drugiej strony, gdy one mijają, jest szansa, że odnajdziemy się w świecie żywych. *Straszne natomiast jest to – powiada Teilhard – że my odchodzimy od rzeczy przez wewnętrzne i nieodwracalne malenie. Po ludzku rzecz biorąc, doznania powstałe pod wpływem sił destrukcyjnych oddziałujących od wewnątrz stanowią najtragiczniejszy, rozpaczliwie bezużyteczny osad naszego życia*<sup>14</sup>.

Wygląda na to, że dla własnego i wspólnego dobra Wajda, Munk, Kutz intuicyjnie starali się ten osad usunąć. Tkanka ich opowiadań, odciążona z głązów, oczyszczona z piasków i mułów, uwolniona od tego, co Teilhard nazywał *doznaniami pomniejszającymi*, powoli i niepostrzeżenie stawała się zaczynem nowej świadomości. Można się o tym przekonać po latach. Hałas propagandowy, jak każdy hałas, w końcu ustaje. Czysty ton sztuki trwa.

RAFAŁ MARSZAŁEK

<sup>1</sup> E. C. Król, *Wizerunek Niemca etnicznego w polskim filmie po II Wojnie Światowej*, „Przegląd Historyczny”, 2005, tom XCVI, nr 1.

<sup>2</sup> Cyt. za A. Madej, *Kino – władza – publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 158.

<sup>3</sup> A. Wajda, *Moje notatki z historii*, „Kwartalnik Filmowy” nr 15-16, jesień – zima 1996/1997.

<sup>4</sup> Poza polem rozważań zostawiam rekonstrukcję wydarzeń z września 1939 r.: *Wolne miasto* (1958) i *Westerplatte* (1967) Stanisława Rózewicza. Tym filmom patronowała intencja paradokumentalna – w *Wolnym mieście* reżyser dobierał nawet aktorów według ich podobieństwa do obrońców Poczty Gdańskiej.

<sup>5</sup> A. Wajda, dz. cyt.

<sup>6</sup> W. Freisburger, „Die Welt”, 2 sierpnia 1958. Cyt. za: A. Wajda, *Filmy*, Warszawa 1996, s. 52.

<sup>7</sup> M. Martin, „Cinéma 58”, mars 1958, cyt. za: tamże.

<sup>8</sup> B. Michałek, „Teatr i Film”, styczeń 1957, cyt. za: tamże, s. 51.

<sup>9</sup> W. Bartoszewski, „Stolica”, 9 czerwca 1957, cyt. za: tamże, s. 51. (sprawdzić)???

<sup>10</sup> Zwróciła na to uwagę B. Stolarska w szkicu *Zakładnicy nadziei*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 17, wiosna 1997.

<sup>11</sup> R. Prédal, „Lotna”, czyli bolesny obraz przemiany, „Kwartalnik Filmowy”, nr 15-16, jesień – zima 1996-1997.

<sup>12</sup> O tym problemie i szerzej o kulturowym rodowodzie *Lotnej*: R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 359-368.

<sup>13</sup> A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 186.

<sup>14</sup> P. Teilhard de Chardin, *O szczęściu, cierpieniu, miłości*, tłum. W. Sukiennicka i M. Tazbir, Warszawa 1981, s. 66.