

Szaleńcy i żołnierze nieznani

TERESA RUTKOWSKA

W pracy *Nasza wojna. Tom I. Imperia 1912-1916*¹ Włodzimierz Borodziej i Maciej Górny zwracają uwagę, że w świadomości dzisiejszych społeczeństw na wschód i południowy wschód od Niemiec I wojna światowa to prehistoria niemająca związków z teraźniejszością, inaczej niż na zachodzie Europy, gdzie pamięta się o niej jako o największej katastrofie stulecia. Historycy podkreślają też jednak, że zarówno w czasie Wielkiej Wojny, jak i jeszcze w okresie międzywojnia istnienie frontu wschodniego i znaczenie zdarzeń, jakie się tam rozgrywały, były integralną częścią ogólnoeuropejskiej świadomości politycznej. Jednak już od 1918 r. trwał proces wykuwania historiozoficznej koncepcji tej wojny, nie tylko u nas, ale i np. w Finlandii, Rumunii, Czechosłowacji, Estonii czy na Litwie, jako swego rodzaju *przydługiego prologu do pierwszego aktu dziejów państwa narodowego*². Było więc rzeczą oczywistą, że 11 listopada został ustanowiony w Polsce oficjalnie w 1937 r. jako Narodowe Święto Niepodległości, a nie symboliczny dzień zakończenia działań wojennych. W następstwie tragedii II wojny światowej, a także polityki władz komunistycznych ten proces amnezji historycznej dotyczącej I wojny został znacznie pogłębiony, a gdy chodzi o front wschodni, objął on także na długie lata badaczy anglosaskich czy francuskich, co znalazło odbicie również w kulturowym zapisie tego doświadczenia.

Historyk Jay Winter w przedmowie do klasycznej już i kontrowersyjnej rozprawy Paula Fussella *The Great War and Modern Memory* (1975) pisze, że książka ta zrodziła się z przeświadczenia, iż *wojna jest po prostu zbyt przerażającą, zbyt chaotyczną, zbyt arbitralną, zbyt groteskową, zbyt osobliwą siecią zdarzeń i obrazów, by uchwycić ją wprost. Trzeba nam kłapek na oczy, przyciemnionych okularów, by móc się jej przyjrzeć, choćby pośrednio. Bez filtrów byłibyśmy oślepieni jej przesywającym światłem. Język jest takim filtrem. A także malarstwo, fotografia, film. Nieścieralne piętno Paula Fussella wyciśnięte na naszym rozumieniu wojny dotyczy tego, jak język formuje to, co on nazywa „nowoczesną pamięcią” (modern memory)*³. Fussell walczył na frontach w Belgii i Francji. Jego perspektywa jest szczególnie – analizuje przede wszystkim dzieła pisarzy angielskich takich jak Siegfried Sassoon, Robert Graves czy Edmund Blunden, którzy podczas I wojny światowej należeli do kadry oficerskiej. Byli wychowani w kulcie imperium i korony brytyjskiej, wywodzili się z klasy średniej, mieli dyplomy Oxbridge. Winter podkreśla więc – co potwierdza wywód Borodzieja i Górnego – że każdy z narodów biorących udział w tej wojnie kultywuje nieco odmienny rodzaj pamięci kulturowej⁴, inne mity, paradoksalnie nawet inny typ ironii i dowcipu związany z tą epoką. Była też istotna przynależność do określonej klasy społecznej i związane z tym usytuowanie w hierarchii wojskowej. Za przykład takiego kulturowego i twórczego wykorzystania wojennych przeżyć można podać choćby takie utwory, jak *Drewniane*

krzyże (1919) Rolanda Dorgelèsa, Henriego Barbusse'a z jego pacyfistyczną powieścią *Ogień. Pamiętnik oddziału w okopach* (1915-1917) czy dramat *Wojny Trojańskiej nie będzie* (1935) Jeana Giraudoux, *Przygody dobrego wojaka Szwejka* (1923) Jaroslava Haška, *Słońce też wschodzi* (1926) i *Pożegnanie z bronią* (1929) Ernesta Hemingwaya, *Trzej żołnierze* (1920) Johna Dos Passosa, *Na Zachodzie bez zmian* (1929) Ericha Marii Remarque'a czy wreszcie dramat *Ostatnie dni ludzkości* (napisany jeszcze w czasie wojny, ale opublikowany w 1922 r.) Austriaka Karla Krausa.

Jednak w dziełach tych skumulowało się także uniwersalne, ponadnarodowe doświadczenie traumy, masowej śmierci, zatrąty całego pokolenia młodych mężczyzn, żaloby i zniszczeń, wreszcie bezpowrotnego unicestwienia starego porządku i upadku imperiów. Ta literatura, tłumaczona na różne języki, stała się częścią dziedzictwa kulturowego ludzkości. Znamienne, że wiele spośród wymienionych dzieł zostało niebawem zekranizowanych i za sprawą filmu weszło w obręb kultury popularnej, przenikając ponad granicami kulturowymi i geograficznymi, również do warstw społecznych, które nie były oswojone z kulturą pisma.

Bo to obrazy filmowe – po raz pierwszy na taką skalę i na użytek tak wielu odbiorców – wycisnęły najmocniejsze piętno na zbiorowej pamięci kolejnych pokoleń o wojnie, na tyle sugestywne, że kanadyjski historyk David Williams pisze wręcz o nowej formie pamięci, pamięci kinematograficznej⁵.

Historycy wyróżniają kilka faz krystalizacji filmowego mitu wojennego⁶, które układają się zgodnie z procesem „od gloryfikacji walki po opowieść o horrorze okopów”.

Pierwsza z nich przypadała na czas wojny (1914-1918) i miała charakter wybitnie propagandowy, choć – jak twierdzi Laurent Véray⁷ – nie była to propaganda narzucona odgórnie, jak w późniejszych ustrojach totalitarnych, ale raczej wiązała się z procesami *kulturowej mobilizacji* i powszechnym wzmożeniem nastrojów patriotycznych. Mowa tu przede wszystkim o wojennych aktualnościach filmowych realizowanych na całym niemal świecie zwykle przez znakomitych operatorów według sprawdzonego wzorca *Pathé-Journal*. Ważne było tu silne pobudzenie uczuć narodowych i woli walki, a także hojności obywateli, podkreślano więc w nich takie przymioty żołnierzy rodzimej armii, jak heroizm, sprawność, poświęcenie i solidarność, czemu przeciwstawiano niegodziwości przeciwnika. Unikano przy tym drastyczności, pokazywania rannych, inwalidów i poległych oraz zbrodni. Treścią tych filmów były, zwłaszcza na początku, uroczyste parady z udziałem dostojników wśród rozentuzjasmowanych tłumów, potem przemarsze, działania służb sanitarnych, demonstracje technicznej gotowości bojowej, ćwiczenia polowe (symulujące lub rekonstruujące na użytek widzów prawdziwą walkę), a także życie w obozach wojskowych i koszarach, wreszcie wojenna codzienność zwykłych ludzi. Kroniki – z uwagi na ograniczenia techniczne, ale i cenzuralne – nieczęsto relacjonowały sam przebieg bitew, ale bywało, że operatorzy, zwłaszcza po 1917 r., działali blisko frontu i zajmowali pozycje w okopach. Relacje te operowały stereotypami, wymuszonymi po części przez sam przebieg działań wojennych, ale głód wiedzy o bieżących zdarzeniach był ogromny. Pobudzały one też do silnych emocji odbiorców, z których niemal każdy miał na froncie kogoś bliskiego. Podlegały ścisłej cenzurze wojskowej, ale rozpowszechniano je często w kilku wersjach językowych (np. Francuzi w latach 1917-1919 realizowali co tydzień *Les Annales de la Guerre* także w wersjach angielskiej, hiszpańskiej, flamandzkiej

i polskiej), co poszerzało znacznie krąg ich oddziaływania. Okazywały się więc istotnym źródłem wiedzy między innymi dla Polaków walczących we Francji i na innych frontach. Jednak Europa Środkowo-Wschodnia była odcięta od tych przekazów. Ponadto już od lata 1915 r., po przesuwaniu się działań niemiecko-austrowęgierskich na wschód, został zablokowany dostęp do filmowych kronik rosyjskich. Na terenach zaborów wyświetlano odąd głównie kroniki niemieckie i austrowęgierskie⁸. Początkowo produkowały je firmy prywatne, ale już od 1916 r. kroniki *Deutsche Kriegswochen* realizowała państwowa firma Bufa (potem UFA), a kroniki austriackie – przedsiębiorstwo prywatne należące do Czecha, Alexandra Kolowrata-Krakowskiego, jednak pod nadzorem wojskowego biura prasowego (KPQ)⁹. Od czerwca 1917 r. utworzono przy Legionach Urząd Filmowy, którego celem była dokumentacja działań polskiego korpusu. Bieżące wydarzenia dokumentowali też prywatni przedsiębiorcy filmowi, o czym pisze Małgorzata Hendrykowska w *Historii polskiego filmu dokumentalnego*¹⁰.

W tym czasie w Europie produkowano niewiele wojennych filmów fabularnych. Zarówno wtedy, jak i w pierwszych latach po wojnie tematyka ta była podejmowana przede wszystkim w produkcjach amerykańskich, skoncentrowanych siłą rzeczy na ukazywaniu bohaterstwa bitewnego i przeżyć własnych żołnierzy.

W tym kontekście dziełem wyjątkowym, jeśli chodzi o czas powstania, przesłanie ideologiczne, ale także z uwagi na nowatorstwo formalne był film Abła Gance'a *J'Accuse* (*Oskarżam*, 1919; w 1938 r. powstała wersja udźwiękowiona tego filmu¹¹). Zdjęcia rozpoczęto jeszcze podczas trwania działań wojennych. Obok aktorów uczestniczyli w nich żołnierze, z których niejeden zginął potem w walce. Gance, który na początku wojny był członkiem wojskowej ekipy filmowej, ale potem z uwagi na stan zdrowia musiał się wycofać, powrócił na front i realizował zdjęcia podczas bitwy pod Saint-Mihiel we wrześniu 1918 r., które włączył do filmu. Między innymi z tego powodu film miał wyjątkową siłę przekazu. Opowiada melodramatyczną historię o konflikcie dwóch mężczyzn, subtelnego poety i myśliwego, brutala i prostaka, rywalizujących o miłość do tej samej kobiety, którzy zaciągnąwszy się do wojska solidarnie łączą się w śmiertelnym boju. Ich wybranka dzieli tragedię wielu francuskich kobiet – zostaje zgwałcona przez niemieckiego żołdaka i zachodzi w ciążę. Do historii filmu przeszła scena końcowa, w której zabici w walce żołnierze tłumnie wyłaniają się z grobów, by domagać się od ludzkości spłacenia długu wobec ofiar. Podobny motyw pojawił się wcześniej w *Ogniu Barbusse'a*¹². Film ewokuje ideę pacyfistyczną, wydobywając absurd, bezsens walki, ale gra też na bohaterskiej, patriotycznej nucie. We Francji przetoczyła się w prasie dyskusja na jego temat, w której odbicie znalazła mocna polaryzacja stanowisk politycznych¹³ wobec sensu walki na śmierć i życie, przyczyn i rozwoju wojny. Był też wyświetlany i doceniony także w Polsce już w 1919 r.¹⁴, osiągając sukces frekwencyjny.

Wojenne filmy hollywoodzkie były rozpowszechniane w krajach zwycięskich od chwili nastania pokoju. W zrealizowanych z rozmachem najsłynniejszych wojennych utworach, takich jak *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (1921) Ingrama, *Wielka parada* (1925) Vidora, *Świat w płomieniach* (1926) Walsha, realistyczny obraz wojny łączył się z kunsztownie zbudowaną melodramatyczną historią, w której istotne były motywacje psychologiczne i konflikty moralne młodych, pięknych i dzielnych bohaterów, złączonych przyjaźnią i wspólnym patriotycznym obowiąz-

kiem. Filmy cieszyły się w Europie powodzeniem. Większość wojennych fabuł filmowych tamtych lat odwoływała się do znanych schematów zakorzenionych w literaturze i kulturze popularnej. Miały one także swoją widownię w Polsce (dziennikarz i poeta Feliks Przysiecki nazwał wtedy film *kochanką tłumów*¹⁵). Antoni Słonimski podchodził jednak do tego typu produkcji dość pryncypialnie. Z właściwym sobie sarkazmem pisał w „Wiadomościach Literackich” na temat *Świata w płomieniach: Wojna nie stanowi tematu, który traktować można sentymentalnie, można ją okazać patetycznie albo wrogo, ale specyficznie amerykański mdły sentymencik tego obrazu działa odrażająco. Ideologię „Świata w płomieniach” daje się sprowadzić do niebrania do wojska młodych chłopców artystów-malarzy, wszystkim innym bowiem na wojnie dzieje się niezgorzej. Film ten, który jest zresztą kopią „Wielkiej parady”, przedstawia nam wojnę od strony erotycznej: wojna może była straszna, ale kobitki we Francji były bycze – oto jego sens. Reżyser idąc po tej drodze, stara się nam pokazać jak najwięcej flirtów i miłostek, bardzo dyskretnie odsłaniając złą stronę medalu. To, że trzeba było śmierci ośmiu milionów ludzi, aby dwu chamów amerykańskich mogło się dowałać do jednej oberżystki, to sprawa drugorzędna (...). W pewnym momencie tego filmu pokazują nam samochód z rannymi i trzęsące się i obtłukujące, obandażowane głowy i kikuty. Bardzo wielu ludzi na sali roześmiało się beztrosko. Życzę im, aby po wyjściu z kinematografu zasłabli natychmiast na księgosusz, nosaciznę czy inne dolegliwości, którym podlegają bydłeta*¹⁶.

Doświadczenie wojenne w większości krajów europejskich było totalne, dotyczyło wszystkich sfer egzystencji, było też ciągle tragicznie realne za sprawą wszechobecnych ruin, grobów, zmienionych granic, ludzkiej nędzy.

Jak jednak opowiadać o tym, co wydaje się niemożliwe do przekazania? Pierre Sorlin w ważnym eseju *Cinema and the Memory of the Great War* wyróżnia czas od zakończenia wojny do końca lat 20. jako etap, w którym przekaz o okropnościach wojny, jej najstraszliwszych przejawach został wyciszony¹⁷. W książce *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag powiada: (...) *historia wysyła sprzeczne sygnały co do wartości wspominania w dłuższej zbiorowej historii. (...) Zawrzeć pokój to zapomnieć. By doszło do pojednania, pamięć musi być wybrakowana, ograniczona*¹⁸.

* * *

*Trzeba pamiętać, że państwo jest młode, że przeszliśmy okres stułetniej niewoli, że kinematograf polski nie ma środków amerykańskich, że pisarze nasi źle zarabiają i że Gdynia się rozbudowuje.*¹⁹

Antoni Słonimski, „Wiadomości Literackie”, 16 maja 1928 r.

Polacy pozbawieni własnego państwa dzielili losy wojenne z innymi nacjami europejskimi. Walczyli pod sztandarami zaborczych armii, a w bratobójczych walkach poległo ich pół miliona. Odzyskana niepodległość musiała się zderzyć z wielkimi zniszczeniami kultury materialnej i przemysłu. Wtedy, między innymi za sprawą wojny polsko-bolszewickiej 1919-1921 r., kraj dosięgły skutki hiperinflacji analogiczne do tych, które stały się udziałem państw pokonanych: Niemiec, Austrii

i Rosji Radzieckiej. Dla Polski I wojna światowa skończyła się więc w istocie po podpisaniu pokoju w Rydze 16 kwietnia 1921 r. Wojna polsko-bolszewicka – jako ta, która zagroziła dopiero co uzyskanej wolności – ukonstytuowała mit mocniejszy i trwalszy niż te, które wiązały się z wcześniejszymi tragicznymi latami, i to ten temat zdominował polskie filmy poświęcone walce o odzyskanie wolności. Był to mit heroiczny, zbudowany na silnym poczuciu dumy narodowej i powinności dziejowej. I co najważniejsze, mit triumfalny – bo utrzymana wolność jako wartość najwyższa była godna swojej ceny. Dlatego sytuacja, gdy naprzeciw siebie stawali Polacy, jedni w mundurach rosyjskich, inni w niemieckich i austro-węgierskich, była na tyle bolesna, że wtedy raczej zepchnięto ją w głąb „narodowej podświadomości”. We wspomnianej na początku książce Borodziej i Górny podnoszą też wątek modelowanej propagandowo pamięci historycznej. Piszą więc: *Dzieci uczyły się w szkołach o bohaterach walki o niepodległość, choć poza ich murami spotykały głównie weteranów imperialnych armii. (...) Polscy legioniści byli nieliczną, elitarną grupą o nieproporcjonalnie wielkich wpływach nie tylko na politykę, ale i na obraz niedawnej przeszłości. W połowie lat trzydziestych XX wieku 80 procent polskich inwalidów wojennych stanowili byli żołnierze rosyjscy, austro-węgierscy i niemieccy, pozostałe 20 procent – uczestnicy walk legionowych i wojny polsko-bolszewickiej*²⁰.

Trudno było nadrobić kolosalne opóźnienia w infrastrukturze kinematografii narodowej, tym bardziej, że w dużej części trzeba ją było budować od podstaw, w stałej konfrontacji z produkcjami amerykańskimi i zachodnioeuropejskimi, które wchodziły na polskie ekrany. Niedostatkom bazy technicznej towarzyszyły poważne niedobory finansowe zarówno w kasie państwowej, jak i w prywatnych firmach producenckich. Skoro jednak nadzór nad kinematografią powierzono Ministerstwu Spraw Wewnętrznych, sądzić należy, że władze uznały film za pożądane narzędzie umacniania wspólnoty narodowej i tradycji, a przede wszystkim narzędzie propagandy politycznej. Realizacja tego projektu była jednak dość szablonowa. W *Historii kina polskiego 1895-2014* Tadeusz Lubelski za cechę konstytutywną polskiego kina lat 1919-1929 uważa romantyzm strywalizowany, nawiązuje też do refleksji Stefanii Zahorskiej, która ten sztafaż symboliczny, któremu gorąco patronowali piłsudczycy, nazwała „romantyzmem militarnym”²¹, co wydaje się istotne w kontekście omawianych spraw.

Wiele polskich filmów tamtego okresu bezpowrotnie zaginęło, wiele też przetrwało tylko w fragmentach. Od 2008 r. FilMOTEKA Narodowa, przy unijnym wsparciu finansowym, zaczęła stopniowo rekonstruować cyfrowo ocalałe najdawniejsze filmy w ramach projektu „Nitrofilm. Konserwacja i digitalizacja przedwojennych filmów w FilMOTECE Narodowej w Warszawie”. Kilka tytułów ukazało się także na płytach DVD w serii Kino Polskie Okresu „Wielkiego Niemowy”²². Dzięki temu nasza wiedza o tamtym kinie zmienia się i uściśla. Kiedy jednak mamy do czynienia z niepełnym dziełem, a tak zazwyczaj bywa, nie jest dziś łatwo poddać je rzetelnej ocenie, ani ogólnej, ani tym bardziej szczegółowej, czy analizować przekaz ideologiczny. W dodatku znaczna część tego, co w dzisiejszych badaniach historycznofilmowych wydaje się kluczowe, a więc dokumenty wytwórni, fotosy, sprawozdania z produkcji, archiwa Biura Filmowego, rejestry skarbowe i administracyjne, uległa zniszczeniu podczas ostatniej wojny. Można jednak uznać, zgodnie z tym, co powiedziano wcześniej, że filmowy obraz I wojny światowej po

odzyskaniu niepodległości został zdecydowanie wyparty przez wątek legionistów i wojny polsko-bolszewickiej. W miecie tym Józef Piłsudski odgrywał centralną rolę. Wspomniana Stefania Zahorska pisała, przyznając, że był człowiekiem niezwykłej miary: *W sprawach wojskowych – jak twierdzą znawcy – nie miał zrozumienia dla nowoczesnych form wojny. Cenił przede wszystkim piechotę, kawalerię. Politycznie i uczuciowo ciążył ku kresom wschodnim, mniej miał sympatii dla nieromantycznych, uprzemysłowionych kresów zachodnich*²³. Przywołajmy Janion: *Natchnienie, dławiące piękno, bolesny zachwyt i lot szarży ułańskiej... Tu nie można mówić o bezdusznej machinie wojennej, o anonimowych masach żołnierskich, o brzydocie męki i cierpienia*²⁴. Takie właśnie legionowe filmy fabularne, wzniosłe i bohaterskie, powstawały tuż po zakończeniu wojny. To *Dla Ciebie Polsko* (1920) w reżyserii Antoniego Bednarczyka, według scenariusza Mariana Józefowicza, i *Cud nad Wisłą* (1921) w reżyserii Ryszarda Bolesławskiego²⁵, oba zachowane we fragmentach. Pierwszemu patronował Centralny Urząd Filmowy Wojska Polskiego przy Naczelnym Dowództwie Wojska Polskiego utworzony w 1919 r. na miejsce Urzędu Filmowego Legionów Polskich, drugi powstał na zlecenie Wydziału Propagandy Ministerstwa Spraw Wojskowych. Oba są też zrealizowane według dość prostego schematu fabularnego, który będzie dominował w polskim filmie historyczno-wojennym w okresie II Rzeczypospolitej²⁶. Oto w sielskie życie mieszkańców polskiej prowincji, żyjących w zgodzie z tradycyjnymi wartościami i rytmem przyrody, ze szlacheckim dworem pośrodku i siołami wokół, wdzierają się bolszewicka nawała. Rozpoczyna się wojna, w której mężczyźni staczają bitwy, kobiety pielęgnują rannych. Ludność cywilna jest wystawiona na okrucieństwo zdziczałych hord, ale pomoc legionistów dociera w ostatniej chwili, by ostatecznie rozprawić się z wrogiem. W obu filmach szlachetna postawa i godność Polaków, zarówno ziemian, jak i chłopów solidarnie z nimi połączonych w oporze, zderzają się z barbarzyństwem i okrucieństwem Rosjan. Wojna, której celem jest obrona ojczyzny, ma tu więc także wymiar cywilizacyjny²⁷. W filmie *Dla Ciebie Polsko* do spotkania kochanków dochodzi pod obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej w Wilnie, po dziękczynnej modlitwie. W *Cudzie nad Wisłą*, z którego zachowało się znacznie mniej sekwencji batalistycznych, wyróżnia się jedna, kultowa, z księdzem Skorupką w sutannie i ze stułą, który biegnie na czele oddziału, a potem pada pod gradem kul (co niemal dosłownie powtórzył Hoffman w filmie *1920 Bitwa Warszawska*). Oba filmy kończą się sekwencjami dokumentalnymi z udziałem Piłsudskiego, w pierwszym filmie defilującego przed stojącymi w szeregu hallerczykami, w drugim odbierającego buławę marszałkowską w obecności dostojników kościelnych i ważnych osobistości życia publicznego. Tak więc mamy tu do czynienia z jasnym przekazem – zwycięstwo jest zasługą zwykłych, szeregowych żołnierzy z ochotniczego zaciągu, którzy odpowiedzieli na wezwanie Marszałka.

Pierre Sorlin, a także inni historycy filmu²⁸, dowodzą, że najważniejsze europejskie filmowe narracje wojenne zaczęły się rozwijać dopiero po przepracowaniu żałoby i traumy, w końcu lat 20. Dziesiąta rocznica zakończenia wojny zaowocowała szeregiem filmów, które otworzyły stare blizny, dały upust tłumionym lękom i tragediom. Taki obraz wojny przestał też być drażliwy dla cenzury w większości krajów²⁹. Na uwagę zasługują niemieckie filmy *Front zachodni 1918* (1930) Pabsta i *Douaumont. Die Hölle von Verdun* (1931) Heintza Paula czy brytyjskie dzieła Jo-

urney's End Jamesa Whale'a i *Opowiedzcie o tym Anglii* (1931) Anthony'ego Asquitha oraz Goeffreya Barkasa, albo francuski *Verdun, visions d'Histoire* (1928) Léona Poiriera, by wymienić tylko niektóre. Znamienne, że już wówczas, gdy wyświetlano je na ekranach kin Paryża, Londynu, a także Warszawy, miarą ich wartości był humanitarny wydźwięk pacyfistyczny – ukazywały wojnę jako straszliwe cierpienie wszystkich stron w nią zaangażowanych. Polski mit wojenny za sprawą realnego zagrożenia ze wschodu, które urzeczywistniło się w wojnie z bolszewikami, nie został w filmie przepracowany w ten sposób. Umacniano raczej slogan z pamiętnej piosenki *Jak to na wojence ładnie...*, a obraz junaka na koniu, żołnierza, który zostawia ukochaną w łazach, by stoczyć bohaterską walkę z dzikimi hordami wroga, upowszechniany także w malarstwie, literaturze i piosenkach, był jednym z najważniejszych motywów międzywojennej ikonografii, ale też wrył się głęboko w rodzimą „pamięć kinematograficzną”, przywołaną potem symbolicznie w *Lotnej Wajdy* czy stereotypowo w *1920 Bitwie Warszawskiej* Hoffmana.

Nasi twórcy filmów fabularnych mieli pełną świadomość, że pracują przede wszystkim na użytek polskiej, a nie międzynarodowej widowni. Tylko nieliczne filmy (np. *Huragan* /1928/ Lejtesa według powieści Wacława Gąsiorowskiego o powstaniu 1863 r.) zostały zauważone przez recenzentów zagranicznych. Pierwsza wojna jako kataklizm nie stała się też wielkim tematem rodzimej literatury, ani tej wybitnej, ani popularnej, ani awangardowej. Jednak właśnie w 1928 r., po marcowych wyborach, w których zwyciężył piłsudczykowski Blok Współpracy z Rządem, przetoczyła się przez prasę debata na temat filmu wojennego i stereotypów eksploatowanych w tych filmach, takich jak *pogromy kozaków straszliwe czy śliczny romans panienki z polskiego dworku z żołnierzem legionowym*³⁰. Już w kampanii przedwyborczej obiecywano subwencje i ulgi podatkowe na produkcję i wyświetlanie filmów o tematyce patriotycznej³¹. Zahorska zdawała sobie sprawę z tego, że ta legionowa problematyka jest odpowiedzią na głębokie zapotrzebowanie społeczne: *Ludzie wyrosli w cieniu kozackich papach cieszą się jeszcze każdym orzełkiem na wojskowej czapce. Filmuje się zatem czapki z przodu i z tyłu, pojedynczo i gromadnie, na koniach i bez koni, ze Smosarską i bez Smosarskiej. Na razie to wystarczy – tłum się cieszy, film idzie*³². W kręgach elit intelektualnych powszechne było przekonanie, że nasza kinematografia nie dorasta do standardów zachodnich, zarówno z przyczyn estetycznych, jak i warsztatowych. Irzykowski pisał w 1924 r. w *X muzie*: *Naszą ambicją jest międzynarodowy kicz*³³. Niektórzy, jak Słonimski, byli w ocenie sytuacji jeszcze bardziej bezwzględni: *W żadnej chyba sztuce nie stoimy tak źle, tak upadlajęco nisko jak w sztuce kinematografu. Każdy nowy film to nowa „mogiła nieznanego reżysera”*³⁴. Zahorska, też krytyczna wobec polskiego kina, uważała, że temat wojny sam w sobie jest jak najbardziej filmowy, zwłaszcza gdy udaje się uniknąć mdłej alegorycznej stylizacji, a za to uchwycić *rytm życia i działanie masy*, ale jej końcowe trzeźwe stwierdzenie trafia w istotę problemu: *Na podejmowanie takich zagadnień jeszcze czas u nas w Polsce (...). Na to przyjdzie kolej, kiedy nasze najmilsze niemowlę wyjdzie z powijaków*³⁵.

Obok diagnoz dotyczących poziomu artystycznego wchodzących na ekrany nowych polskich filmów do głosu dochodziły kontrowersje natury politycznej, kluczowe jeśli chodzi o narrację wojenno-legionową, od prosanacyjnych po endeckie, czyli upraszczając – od „Polski Zbrojnej” po „Gazetę Warszawską” przez całe spektrum stanowisk, bo to w dawnej prasie odnajdujemy dziś klimat tych sporów. Na



Mogila nieznanego żołnierza, reż. Ryszard Ordyński (1927)

to nakładały się też animozje osobiste recenzentów, bo środowisko piszących o filmie było nieliczne, a koncepcje krytyki filmowej rozmaite. Te spory rozwijały się równolegle z wejściem na ekrany dwóch dość różnych filmów o tematyce wojennej: *Mogily nieznanego żołnierza* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego według powieści Andrzeja Struga (1927) i debiutanckiego filmu Leonarda Buczkowskiego *Szaleńcy* (1928).

Mogily nieznanego żołnierza to bogaty w wydarzenia film przygodowy, któremu za tło służą kolejno: I wojna, rewolucja październikowa, wreszcie wojna polsko-bolszewicka. W ramy polityczne dzieła wprowadza nas napis początkowy: *W toku wojny światowej w zmaganiu się milionowej armii, państw i narodów – jedynym widomy znak polskiej woli do niepodległego bytu – garść legionistów pod wodzą Józefa Piłsudskiego walczy krwawo z niezłomną wiarą w przyszłość*. Bohaterem zdarzeń jest legionista, kapitan Michał Łazowski. Akcja rozpoczyna się w 1916 r. w Krakowie, skąd mężczyzna wyrusza na front. Dworzec jest zaludniony tłumem żołnierzy różnych formacji i narodowości, żegnanych przez bliskich poграżonych w smutku. To sekwencja pełna dynamiki, ruchu tłumów przesuwających się w różnych kierunkach, oddająca chaotyczną, niespokojną atmosferę w mieście. Kamera zatrzymuje się dłużej przy Łazowskim, jego żonie i córce. Odtąd zdarzenia będą biegle dwoma torami: burzliwych peregrynacji kapitana i wypełnionej oczekiwaniami krakowskiej egzystencji jego rodziny. Oba wątki są nasycone elementami romansowymi (*Dramat wielkiej miłości i egzaltacji na tle nieśmiertelnej epopei walka o polską niepodległość* – jak głosiła reklama w „Ilustrowanym Kurjerze Codziennym”, 6.01.28). Łącznikiem między dwiema liniami narracyjnymi jest wizyjna wyobraźnia Nelly, córki kapitana, która odczuwa parapsychiczną więź z ojcem, ale też marzy o wolnej ojczyźnie. Perspektywa niepodległości porywa również prostych ludzi. W retrospekcji widzimy, jak Ożóg, potem ordynans kapitana, na widok maszerujących legionistów zrzuca kelnerski frak i biegnie za nimi.

Wielka Wojna dla Łazowskiego kończy się szybko: po jednej z bitew, podczas ofensywy Brusilowa, zostaje ranny i dostaje się do niewoli. Potem staje się świadkiem i uczestnikiem rosyjskiej rewolucji, widzi spustoszenie, jaki ona wywołuje wśród ludności, i potworne zbrodnie w imię szczytnych idei, przemierza Rosję, by na koniec, próbując przedostać się do polskiej armii walczącej z bolszewikami, zginąć od ojczystej, przypadkowej kuli.

Podzieleni ideologicznie krytycy oceniali film rozmaicie. „Gazeta Warszawska”, której patronował Roman Dmowski, pisała: *typ filmu obsesjonalnie antyrosyjskiego i równocześnie sadystycznie seksualistycznego już wzbudza reakcje niechęci (...). Należy bardzo czujną pieczę roztoczyć nad tak potężnym środkiem, jakim jest film*³⁶. Recenzent „Kina dla Wszystkich” (podtytuł: „Dwutygodnik poświęcony obronie interesów kinematografii polskiej”)³⁷ chwalił sceny batalistyczne, a demokratyczny „Kurier Wileński” w numerze 196. z 1928 r. odebrał film życzliwie, zwracając jednak uwagę na niedociągnięcia w kwestii oficerskich wężyków na kołnierzu (nie powinny być srebrne, a karmazynowe), notował, że karabiny powinny być austriackie, nie francuskie, a czapki z *okutemi daszkami* pojawiły się u legionistów dopiero za sprawą Dowborczyków, nie wcześniej. Na końcu recenzent (sk) dodaje: *Muszę wspomnieć jednak o jednym wielkim odtwórcy, a raczej Twórcy, którego nie mogę inaczej, jak przez „T” pisać, jest nim Marszałek Piłsudski, ukazujący się w epilogu filmu, zdjęty w czasie rewii 11 listopada u. r. na placu*

Saskim w Warszawie. Zdjęcie jest dobre (jak zresztą większość w tym filmie) i żywą radość sprawia tym wszystkim, którzy kochają Komendanta. W tle dokumentalnej sekwencji jest widoczna ściana Pałacu Saskiego, pod kolumnadą którego usytuowany był od 1925 r. Grób Nieznanego Żołnierza. Pokazywano potem ten film w różnych miastach na uroczystościach wojskowych w związku z 10. rocznicą odzyskania niepodległości.

Wyświetlany dość długo w Paryżu pod tytułami *Quand la révolution gronde* lub *Le légionnaire de Cracovie*³⁸, zyskał przychylnie recenzje jako film akcji, ale także jako film ukazujący najnowszą historię Polski, dającej odpór Wielkiej Wojnie i rewolucji bolszewickiej. Jednak to przede wszystkim rewolucja i jej ocena polityczna jest głównym tematem filmu. Przewija się tam nawet debata (w napisach) o jej istocie między bolszewikami: diabolicznym Simonowem a jego idealistycznym towarzyszem Szapkinem. W konkluzji to właśnie rewolucja z jej szalonym planem podbicia świata zagrażała Polsce i to jej legionіści musieli stawić czoło. W tym sensie i ten film jest znakomitym potwierdzeniem mitu legionowego.

Film *Szaleńcy* (pierwotny tytuł *My pierwsza brygada*) był reklamowany jako *pierwszy (sic!) z cyklu obrazów narodowych, które ilustrować mają dzieje polskiego oręża i polskich bojowników o wolność*³⁹. Zrealizowano go w 1928 r. przy współudziale wytwórni Diana Film Poznań i Klio-Film. Autor scenariusza, Kazimierz Andrzej Czyżowski, był dramatopisarzem i autorem książek dla młodzieży⁴⁰, dawnym legionistą, a także autorem apologetycznego poematu na cześć Piłsudskiego *Pan Marszałek. Rzecz o Józefie Piłsudskim*, napisanego tuż po przewrocie majowym 1926 r.⁴¹

*(...) Wszakże wiecie już teraz, kto w Polsce ma siłę!
I wiecie, że kres nastał w twarz narodu plucia!
Że króle i komuna wam się tylko śniły!
Możecie go nie kochać, jeśli was przestrasza...
Lecz szanować musicie, jak Ducha Włodarza!!!
(...) Ale jedno na pewno historia spamięta,
Że on to symbol Polski! To sumienia zdanie!
To moc Ducha, co nie da się przelamać kłęką
I idzie drogą czynu i prawdy zwycięską!!!*

Godny odnotowania jest również fakt, że w tej samej wytwórni Klio-Film, również w 1928 r., powstał *Komendant* w reżyserii Henryka Bigosza, też byłego legionisty, dedykowany Piłsudskiemu. Film, z którym wiązano wielkie nadzieje, podobno nie zyskał aprobaty władz wojskowych i Marszałka. Nigdy nie wszedł na ekrany, a potem zaginął, i tak skończyła się kariera reżyserska tego twórcy.

Szaleńcy to debiut fabularny Leonarda Buczkowskiego. Doświadczenie filmowe zdobywał on jako asystent przy filmach Wiktora Biegańskiego. Obaj byli udziałowcami w Narodowej Wytwórni Filmów Historycznych Klio-Film. Premiera odbyła się 28 sierpnia 1928 r., 14 lat i tydzień po wybuchu I wojny.

Film rozpoczyna się dynamiczną czołówką, która w zdjęciach przenikających się na podzielonym ekranie obrazuje najpierw niebo podczas burzy, a potem plakaty mobilizacyjne, mężczyzn spieszących do punktów rejestracji oraz przemarsze piechoty i kawalerii przez ulice w sierpniu 1914 r. Pojawia się napis: *Z huraganu*



Szaleńcy, reż. Leonard Buczkowski (1928)

Wojny Europejskiej Józef Piłsudski wydobyl Piorun, który strzaskał kajdany niewoli i błyskawicę, która cały naród olśniła nadzieją wolności... I padł słup graniczny – stróż wiecznie krwawiącej rany na żywym ciele Polski. I znów zerwał się do lotu nasz Orzeł Białoskrzydły. Z podwawelskiego grodu, z prastarej dzielnicy wyruszyły pierwsze oddziały strzeleckie w nieśmiertelne zapasy o wolność ojczyzny.

Jest to opowieść o żołnierskich losach trzech mężczyzn – Filipka, który pracował w krakowskiej winiarni i za wyrządzoną szkodę został wyrzucony z pracy, Jerzego, studenta z Zurichu, przybyłego do Krakowa *na zew Złotego Rogu komendanta*, i Kazika, chłopca, uciekiniera ze szlacheckiego dworu. Symptomatyczna pod względem wymowy politycznej okazuje się początkowa sekwencja naboru ochotników. Akces do udziału w tej wojnie jest traktowany jako powinność na rzecz ojczyzny. Wszyscy spieszą do punktu zbornego polskich legionów. Nie ma tu nic z przymusu, jakiemu został poddany wojak Szwejk, jest entuzjazm i energia. Bohaterowie zaczynają służbę jako szeregowcy w polskich legionowych mundurach, z orzełkami na czapkach i to w tym środowisku będzie się toczyć akcja. W filmie Buczkowskiego wojsk austro-węgierskich ani austriackich oficerów w te sierpniowe dni w Krakowie nie ma. Ta wojna jest ukazana od początku jako wojna polsko-rosyjska (*I ja chciałbym Moskala prać* – wyznaje Filippek, zgłaszając się do wojska, a Kazik chciałby *ich prać*, jak pisze w liście do ojca). Kiedy Jerzy zostaje ranny w potyczce, pomocy udziela mu Zosia, panienska z dworu (jak w *Wiernej rzecze*), której młodszy brat Kazik uciekł potem na front, a jej na pamiątkę zostaje orzełek z czapki Jerzego. Sceny batalistyczne kręcono na poligonie w Biedrusku pod Poznaniem z udziałem zawodowych żołnierzy, ale większość recenzentów, nawet tych najbardziej przychylnych, zwracała uwagę, że ujęcia batalistyczne powtarzają się, są zbyt długie i monotonne. Uwzględniono tam jednak tak kluczowe zdarzenia, jak walkę z wojskami Brusilowa (wygraną poniekąd przez oddziały polskie dzięki odwadze i zmyślności trzech zuchów), odmowę złożenia przysięgi na wierność cesarzowi i Radzie Regencyjnej, też z ich udziałem, obóz internowania i wyzwolenie z niego po powrocie Marszałka z Magdeburga. W sekwencjach ukazujących życie żołnierskie pomiędzy walkami reżyser wplótł wiele scenek humorystycznych z gamoniowatym, ale dzielnym Filipkiem w roli głównej. Trzej bohaterowie zostają w końcu ranni i w szpitalu (ten schemat, wykorzystany niemal w każdym filmie o I wojnie, podchwycił potem Hoffman) odnajduje ich opiekuńcza Zosia, a Jerzy może wreszcie wyznać jej miłość. Początek nowej kampanii zapowiada napis: *Lecz podczas gdy na Zachodzie ucichła zawierucha wojenna, Polsce wypadło przez dwa lata jeszcze orężem wytykać na Wschodzie granice zmartwychwstałej Polski*. Ta część filmu została zrealizowana w zupełnie innej stylistyce, znacznie bardziej serio. Bohaterowie staczają teraz bitwy w nowych mundurach i hełmach z orzełkiem. *Z delikatnych wyrostków legionowych wojna uczyniła srogich wiarusów gotowych na śmierć na każde skinienie Naczelnego Wodza*. Inny jest styl walki, inne wyposażenie wojska, używa się czołgów i samolotów – widać, że autorzy starali się odtworzyć realia historyczne. W jednej z bitew ginie Kazik, który podejmuje się przenieść pod ostrzałem meldunek, i zostaje pochowany w polu. Wieść o jego śmierci przynoszą rodzinie jego towarzysze po nastaniu pokoju.

Film, jeszcze zanim wszedł na ekrany, stał się przedmiotem ataków. W „Gazecie Warszawskiej” Alfred Nowaczyński (jako A. N.) wyrażał sprzeciw wobec subwencjonowania takich filmów przez państwo, bo: *Najgroźniejsze szarże na*

*poukładanych pokotem „Moskali” nie robią żadnego wrażenia, ni efektu, bo się diabelnie przejadły. (...) Dzieje Pierwszej Brygady już mniej więcej znamy i wiemy, że gdyby nie ona, Moskale byłiby pod Berlinem. Cokolwiek pomogli w przepędzeniu Moskali także i Niemcy. Jeśli się to zataja z kretelem, to się prawdę historyczną kopie i tratuje. Z dziesięć lat prawdę można trzymać pod obcasem. Dłużej nie*⁴². Już po premierze w tej samej gazecie zamieszczono obszerny anonimowy list czytelnika, byłego uczestnika walk o niepodległość, który wypomina autorom, że pominieli w filmie zasługi innych formacji, takich jak Żelazna Karpacka Brygada (druga), nie mówiąc już o wojskach polskich wspierających Ententę, a nie Wilhelma II. Pyta też, dlaczego nie pokazano w filmie oficerskiej kadry legionowej. Wytyka błędy w sekwencji kampanii Brusłowa, brak informacji o innych dokonaniach, takich jak szarża pod Rokitną, bitwa pod Rarańczą, bunt Drugiej Brygady, walki z bronią w ręku po odmowie przysięgi, brak docenienia poświęcenia całego narodu, nadmierne uwypuklenie roli Marszałka⁴³. To był dopiero początek prowadzonej przez „Gazetę” zmasowanej „antyfilmowej” kampanii, która apogeum osiągnęła w 1930 r., kiedy to generałowi Romanowi Góreckiemu, prezesowi Banku Gospodarstwa Krajowego, postawiono zarzut pobierania zbyt wysokich apanaży i nadmiernej hojności wobec grup politycznych związanych z Piłsudskim, w tym przyznania subwencji w wysokości 800 000 zł na film *Szaleńcy*. Pisano dalej: *Film ten mający być apoteozą p. Piłsudskiego i pierwszej brygady wykonany został tak skandalicznie, że musiano go usunąć z ekranu. Podobno wkład BGK jest tam gdzieś zabezpieczony, ale czy pieniądze się zwrócą – to wielkie pytanie. Co w tym filmie się udało – to tytuł*⁴⁴. „Ilustrowany Kuryer Codzienny” odnotował, że Górecki odniósł się do tych zarzutów, ale sprawy finansowania *Szaleńców* nie konkretyzowano⁴⁵.

W „Kinie dla Wszystkich” autor podpisany K. A. w tekście *Nowaczyński przeciw szaleńcom* wskazuje na nierzetelność autora (*wybitnego zresztą znawcę i szczerego miłośnika kina: usprawiedliwiają go po części dotychczasowe próby tworzenia tego rodzaju filmów, obliczone na poparcie władz i obfite subwencje*) wspomnianej wyżej recenzji wobec wydawania sądów o nieobejrzanym filmie. Jako wzorzec dla *Szaleńców* przywołuje *Wielką paradę* (o swoim podziwieniu dla Kinga Vidora mówił Buczkowski w wywiadach, a w reklamach nazywano *Szaleńców* „polską *Wielką paradą*”), z tą różnicą, że polski film porywa nas *swą niezaprzeczoną, dotykającą swojskością, bez przesady i bez patosu. (...) Rewelacja pod względem subtelności ujęcia i przeprowadzenia tematu w dobie niezabliźnionych jeszcze zadrażeń*⁴⁶. Autor tej recenzji wyraża jednak żal, pojawiający się również w prasie opozycyjnej, ale także w takiej gazecie, jak związany ze Stronnictwem Chrześcijańsko-Narodowym „Kurier Warszawski”⁴⁷, że owa polska *Wielka parada* nie ogarnęła innych „szaleńców”, którzy nie tylko kroczyli szlakiem kadrówki, ale również bajorczyków, żołnierzy spod Arras czy Reims we Francji, i tych spod Kaniowa czy Krechowic oraz walczących w powstaniach śląskich czy powstaniu wielkopolskim i wszędzie tam, gdzie rodacy przelewali krew. Tymczasem recenzent Gasiński w „Głosie Literackim” (organie młodzieży poetyckiej) czyni przeciwnie, bowiem zarzuca twórcom, że potraktował problem zbyt szeroko, nie licząc się z możliwościami, że nie zadbał o realizm scen bitewnych, że napisy ułożył zbyt łopatologicznie – słowem, jego zdaniem, *Mogiła nieznanego żołnierza* lepiej przysłużyła się sprawie upamiętnienia tych dni⁴⁸.

Maria Jehanne Wielopolska, współpracująca z prasą sanacyjną nieudana pisarka i płodna recenzentka (z której z upodobaniem kpił Słonimski: *Chwali filmy krajowe za to, za co powinna je ganić, i gani endeków za to, za co powinna ich chwalić*⁴⁹), napisała aż trzy recenzje w różnych czasopismach⁵⁰, skupiając się jednak przede wszystkim na walorach estetycznych obrazu i grze aktorskiej oraz entuzjazmie widowni. Film reklamowano za pomocą tajemniczego ogłoszenia. W październiku 1928 r. pojawiła się w wielu gazetach informacja, że został nagrodzony „Grand Prix avec Medaille d’Or na wystawie Komfortu Współczesnego w Paryżu” (potem informacja ta została przeinaczona i wystawę zmieniono na Wystawę Światową w 1929 r., której w owym roku w Paryżu nie było). Nie udało mi się znaleźć potwierdzenia o nagrodzie w prasie francuskiej, nie była to więc nagroda szczególnie prestiżowa – być może anons ten miał ściągnąć widzów do kin. To ten film jednak daje mityczny obraz I wojny – takiej, jaką chcieli pamiętać Polacy wierzący w Piłsudskiego.

Latem 1928 r. przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych powstało Centralne Biuro Filmowe, którego szefem został w lutym następnego roku pułkownik Leon Łuski. Film nadal był dla władzy interesującym środkiem oddziaływania politycznego, a kiedy zaczęła się epoka kina dźwiękowego, obraz zyskał sojusznika w perswazji słownej. Jednak z upływem czasu mit legionowy, choć nadal sugestywny, zaczął tracić priorytet, a siły propagandowej zaczęto upatrywać w dokonującej się rozbudowie kraju i dynamicznych zmianach społecznych.

TERESA RUTKOWSKA

¹ W. Borodziej, M. Górny, *Nasza wojna. Europa Środkowo-Wschodnia 1914-1918. T. 1. Imperia*, W.A.B., Warszawa 2014, lok. 25, 26. *Są w historii naszego narodu takie dwie krwawe daty, które „rolnik zwał rokiem urodzaju, a żołnierz – rokiem wojny” To lata 1612 i 1920. (...) krwawa rana tragedii bolszewicko polskiej 1920 r. bliska jest i pali, jeszcze niezagojona – pisał krytyk „Kina dla wszystkich” 1927, nr 47, s. 8.*

² Tamże, s. 4.

³ *Introduction*, w: P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York 2013, s. X.

⁴ O pojęciu pamięci kulturowej pisze np. Aleida Assmann. Por. A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Art of Memory*, Cambridge University Press, New York 2011.

⁵ D. Williams, *Media Memory and the First World War*, McGill Queen’s University Press, Montreal – Kingston 2009, s. 6.

⁶ Ta periodyzacja u różnych autorów nieco się różni, ale wydobywa najważniejsze cechy przekazu filmowego zależne od kontekstów politycznych i doświadczeń egzystencjalnych.

Por. m.in. P. Sorlin, *Cinema and the Memory of the Great War*, w: *The First War and Popular Cinema: 1914 to the Present*, red. M. Paris, Rutgers University Press, New Brunswick 2000; L. Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, Ramsay, Paris 2008 oraz tegoż, *Les films d’actualité français de la Grande Guerre*, SIRPA/AFRHC, Paris 1995. Por. też: S. Hynes, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, Bodley Head, London 1990; J. Winter, *The Experience of World War I*, Oxford University Press, Oxford 1989.

⁷ Por. L. Véray, 1914-1918, *The First Media War of the Twentieth Century*, „Film History” 2010, t. 22, nr 4, s. 408-425.

⁸ Por. W. Borodziej, M. Górny, dz. cyt., lok. 4014. Życiu filmowemu w różnych aspektach jest poświęcona obszerna, szczegółowa publikacja M. Guzka, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? kinematograficzna kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014. Warto też wspomnieć, że postaci polskich żołnierzy pojawiały się np. w niemieckich filmach fabularnych, np. *Brennende Grenze (Płonąca*

- granica), Niemcy 1926, reż. Erich Waschneck, 143 min. *Hochverrat (Zdrada stanu)*, Niemcy 1929, reż. Johannes Meyer, czy rosyjskich: *Kriest i mauzer (Krzyż i mauzer)*, Rosja 1924, reż. Władimir Gardin.
- ⁹ Polska Agencja Telegraficzna działająca od 21 października 1918 r., początkowo jako rządowa agencja prasowa. Pierwsze kroniki tygodniowe zaczęły powstawać dopiero w 1927 r.
- ¹⁰ Por. rozdz. *Wielka Wojna fotografowana i filmowana*, w: M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 51-72.
- ¹¹ Ta wersja – zrealizowana w przededniu kolejnej hekatomba – odznaczała się jeszcze mocniejszą siłą przekazu z uwagi na uczestnictwo w słynnej sekwencji marszu żołnierzy realnych, żyjących ofiar-inwalidów pierwszej wojny, eksponujących swoje zmasakrowane twarze. Udzielili mu poparcia poszkodowani w wojnie należący do stowarzyszenia inwalidów.
- ¹² Podaję za Marią Janion: *powieść została ukończona w grudniu 1915 r., drukowana w odcinakach w gazecie w 1916 r., ukazała się w wydaniu książkowym w 1917 r.* (taż, *Plac generala. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 1998, s. 29); H. Barbusse, *Ogień. Dziennik pewnego oddziału*, tłum. Z. Jaremko-Pytowska, Warszawa 1959, s. 371.
- ¹³ Por. na ten temat: L. Véray, *Abel Gance, cinéaste à l'oeuvre cicatricielle*, <https://1895.revues.org/54> (dostęp: 12.12. 2015).
- ¹⁴ Por. np. entuzjastyczną recenzję w: „Kino” 1920, nr 2, s. 18. Irzykowski w *X Muzie* też poświęcił mu sporo uwagi – tenże, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, np. s. 82-99.
- ¹⁵ Zb. F. Przysiecki, *Kochanka tłumów*, „Ekran” 1920, z. 1 (50), 14 lutego, s. 3.
- ¹⁶ A. Słonimski, *Kroniki Tygodniowe*, „Wiadomości literackie” 1927, nr 43, 23 października, w: tegoż, *Kroniki Tygodniowe*, t. 1927-1931, s. 136-137. Por. A. Słonimski, *Romans z X Muzy, teksty filmowe z lat 1917-1076*, wyb. i oprac. M. i M. Hendrykowsy, Biblioteka Więzi, Warszawa 2007.
- ¹⁷ P. Sorlin, dz. cyt., s. 13-16.
- ¹⁸ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 136.
- ¹⁹ A. Słonimski, *Kroniki Tygodniowe*, t. 1927-1931, LTW, Warszawa 2001, s. 330. Skrót „M.ż.G.s.r.” (Mimo że Gdynia się rozbudowuje) był używany przez poetę za każdym razem, gdy wyrażał niezadowolnienie z sytuacji w Polsce, by nie posądzano go jedynie o krytykę. Zob. M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2012, lok. 934.
- ²⁰ W. Borodziej, M. Górny, dz. cyt., lok. 71.
- ²¹ S. Zahorska, *Film w naftalinie*, „Wiek XX” 1928, nr 3, s. 4. Cyt. za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 53.
- ²² Elżbieta Wysocka podaje sformułowaną na potrzeby tego projektu definicję restauracji filmu jako zespołu działań na uszkodzonym materiale filmowym lub na jego cyfrowej postaci, których podstawowym celem jest ułatwienie postrzegania i zrozumienia dzieła w ramach próby odtworzenia oryginalnej treści i formy filmu z poszanowaniem jego wartości historycznych i estetycznych. Taż, *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audio-wizualnych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 183. Warto wiedzieć, że w filмотekach zagranicznych ciągle jeszcze odnajdywane są stare kopie polskich filmów i ich fragmenty, co poszerza możliwości w tym zakresie. Wszystkie analizowane w tekście filmy, z wyjątkiem *Szaleńców*, pochodzą z tych zasobów Filмотeki Narodowej po rekonstrukcji i wszystkie są niekompletne.
- ²³ S. Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, wstęp i oprac. A. Nasiłowska, IBL PAN, Warszawa 2010, s. 179.
- ²⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 26.
- ²⁵ Jego film *Bohaterstwo polskiego skauta* (1920), również opowiadający o tej wojnie, nie zachował się do naszych czasów.
- ²⁶ Por. też: E. Mazierska, *Between Parochialism and Universalism: World War One in Polish Cinematography* w: *The First War and Popular Cinema: 1914 to the Present*, dz. cyt., s. 192-216.
- ²⁷ O historycznym aspekcie tych filmów pisze interesująco Małgorzata Hendrykowska w broszurze dołączonej do płyty DVD ze zrekonstruowaną wersją filmów. M. Hendrykowska, *Wojna polsko-bolszewicka na ekranie niemieckiego kina*, Filмотeka Narodowa, Warszawa 2010, s. 11, 22-23. Konsultantem historycznym przy rekonstrukcji był dr Marek P. Deszczyński.
- ²⁸ P. Sorlin, dz. cyt., s. 17-22. Por. też: S. Hynes, *A War Imagined...* dz. cyt., J. Winter, *The Experience of World War I*, dz. cyt.
- ²⁹ Choć były wyjątki. Jeden z nich ma związek z amerykańskim filmem *Na Zachodzie bez zmian* (1930) według powieści Remarque’a w reż. Lewisa Milestone’a, który został po zamieszkach sprowokowanych przez NSDAP na berlińskiej premierze zakazany w Niemczech.

Protesty dotyczyły nie antyniemieckości, ale tego, że film prezentował nie dość heroiczny wizerunek niemieckiej armii. Niemieczy propagandziści próbowali też zablokować jego rozpowszechnianie w innych krajach. Por. B. Urwand, *Kolaboracja. Pakt Hollywoodu z Hitlerem*, tłum. R. Lisowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

- ³⁰ A. N., *Film oczekiwany i film poroniony*, „Gazeta Warszawska” 1928, nr 241, 15 sierpnia, s. 4.
- ³¹ Por. „Gazeta Warszawska” 1928, nr 152, 15 maja.
- ³² S. Zahorska, *Wojna i film*, „Kino Teatr” 1928, nr 4, 15 listopada.
- ³³ K. Irzykowski, dz. cyt., s. 172.
- ³⁴ A. Slonimski, *Kroniki Tygodniowe*, „Wiadomości literackie” 1928, nr 2, 1 stycznia, w: tegoż, *Kroniki Tygodniowe*, t. 1927-1931, LTW, Warszawa 2001, s. 179.
- ³⁵ S. Zahorska, *Wojna i film*, dz. cyt.
- ³⁶ A. Nowaczyński, „Gazeta Warszawska” 1928, nr 138, s. 4.
- ³⁷ J. Borycki, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 72, s. 8.
- ³⁸ Por. „Les Spectacles” 1928, nr 232, vendredi 8 juin, s. 3. Ciekawostką jest to, że na podstawie tego filmu powstał w 1928 r. zeszyt *romanciné* autorstwa Guy de La Vernière’a pod tym samym tytułem.
- ³⁹ „Epoka” 1928, nr 339, s. 7 (rec. niepodpisana).
- ⁴⁰ Podaję za: *Literatura polska, przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, PWN, Warszawa 1984, s. 174. Autorzy hasła wskazują też, że w dra-

matach odwoływał się często do wątków biblijnych i motywów ofiarczych, które miały inicjować proces odrodzenia ludzkości. Czyżowski był również scenarzystą filmu fabularnego *Maraton polski* (1927, reż. Wiktor Biegański), który nie zachował się do naszych czasów, a który opowiadał o wojskowo-sportowym marszu szlakiem kadrówki i wykorzystywał zdjęcia dokumentalne rejestrujące to zdarzenie.

- ⁴¹ K. A. Czyżowicz, *Pan Marszałek. Rzecz o Józefie Piłsudskim*, Nakładem Związku Strzeleckiego. Skład Główny E. Wende i ska, Warszawa 1926.
- ⁴² A. N., *Film oczekiwany i film poroniony*, dz. cyt.
- ⁴³ „Gazeta Warszawska” 1928, nr 286, 26 września, s. 9.
- ⁴⁴ *Bilans góreczczyzny*, „Gazeta Warszawska” 1930, nr 188, 6 lipca, s. 5.
- ⁴⁵ Por. „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1930, nr 160, 18 czerwca.
- ⁴⁶ K. A., *Nowaczyński przeciw szaleńcom*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 72, s. 18.
- ⁴⁷ *Polska „Wielka Parada”*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 239, s. 6.
- ⁴⁸ Gasiński [brak imienia], „Głos Literacki” 1928, nr 17, s. 4.
- ⁴⁹ A. Slonimski, *Kroniki tygodniowe*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 37, 17 września, dz. cyt. s. 389.
- ⁵⁰ „Kino Teatr” 1928, nr 1, 1 października; „Głos Prawdy” 1928, nr 222, s. 6; „Polska Zbrojna” 1928, 31 sierpnia.



Mogila nieznanego żołnierza, reż. Ryszard Ordyński (1927)