

# *Hubal* Bohdana Poręby i *Pasja* Stanisława Różewicza

Spór o romantyzm w kinie polskim lat 70.

MARCIN MARON

Romantyczne tematy i mity w szczególny sposób dały o sobie znać w polskim kinie lat 70. Dla twórców stały się sposobem na przywrócenie, a także na kształtowanie tzw. świadomości historycznej, jak również przyczynkiem do refleksji nad współczesnymi problemami społeczno-politycznymi. Próby te nie pozostawały bez związku z dziełami filmowej Szkoły Polskiej z lat 50. i 60., w których tradycja romantyczna została przefiltrowana przez doświadczenia wojenne. W filmach Szkoły odżyły bowiem romantyczne pytania o sens patriotycznego czynu na wielkiej i małej scenie historii. Dzieła Wajdy, Hasa, Munka czy Kutza cechowała pewna niejednoznaczność w stosunku do postaw mających korzenie w romantyzmie. Wynikało to z różnorodnej oceny wojennych wydarzeń, z problemu zerwania ciągłości państwowej i kulturowej, która nastąpiła po wojnie (oraz prób jej ewentualnego przywrócenia), jak również z politycznych oczekiwań władzy. Czynniki te nie zostały obojętne także w latach 70.

*Hubal* (1973) Bohdana Poręby i *Pasja* (1977) Stanisława Różewicza to dwa filmy, które w odmienny sposób nawiązują do aspektów wolnościowych polskiej tradycji romantycznej, a ich znaczenia są ściśle związane z kontekstem politycznym lat 70. W obu dziełach pojawia się wiele typowo polskich toposów romantycznych oraz klisz związanych z romantyzmem, takich jak: motyw czynu tyrtejskiego, motyw ofiary złożonej w sytuacji skazanej na klęskę czy wreszcie kluczowa dla obu filmów figura bohatera romantycznego traktowanego jako historyczna i legendarna zarazem postać niezłomnego buntownika.

Istnieje jednak istotna różnica między podejściem ich twórców do tych motywów. *Hubal* bowiem jest filmem, w którym elementy „legandy romantycznej” zostały wykorzystane jako czynnik perswazyjny mający na celu zawłaszczenie tradycyjnych wyobrażeń historycznych przez oficjalny dyskurs państwowy. Przez wykorzystanie historii jednego z bohaterów Września 1939, majora Henryka Dobrzańskiego, i uruchomienie w ten sposób zestawu stereotypów narodowych i patriotycznych, dzieło to miało w efekcie służyć oficjalnej „polityce historycznej” władz PRL. Natomiast *Pasja* jest filmem, w którym pojawia się pogłębiona refleksja historyczna oraz ważne pytania dotyczące sensu działania rewolucyjnego i niepodległościowego. Kwestie te zostały postawione przez reżysera w filmowej opowieści o wydarzeniach tzw. rewolucji krakowskiej 1846 r. i losach jej przywódcy Edwarda Dembowskiego, ale można je również interpretować w kontekście sytuacji narastającego kryzysu politycznego i napięcia społecznego w Polsce w drugiej połowie lat 70.

Na ostatecznym kształcie i znaczeniu *Hubala* mocne piętno odcisnęła polityka kulturalna ówczesnej władzy, w którą główni twórcy filmu – reżyser Bohdan Poręba i grający tytułową rolę Ryszard Filipiński – sprytnie wpisali swoje prywatne strategie. Realizacja filmu w latach 1972-1973 r. była związana z okresem stabilizacji władzy i sukcesów partyjnej ekipy Gierka. W stosowanej przez nią strategii propagandowej, oprócz nacisku na hasła modernizacyjne, istotną rolę odgrywało odwoływanie się do uczuć patriotycznych i narodowych. Celem było pozyskanie sympatii rozbitego wewnętrznie społeczeństwa polskiego, w którego pamięci żywo jeszcze tkwiły bolesne doświadczenia lat 1968 i 1970. Jak pisze Andrzej Friszke: *Partia próbowała od 1971 roku integrować społeczeństwo zachętami do pracy nad tworzeniem dobrobytu oraz szeroko odwoływała się do uczuć patriotycznych. W przemówieniach Gierka i innych przywódców często padały słowa: rodacy, ojczyzna, naród, państwo. Podkreślano uczucia narodowej dumy z polskich osiągnięć – gospodarczych, naukowych, sportowych (...) PRL miała być bezpośrednią dziedziczką i kontynuatorką poprzednich form polskiej państwowości*<sup>1</sup>.

W te właśnie strategie wpisała się także realizacja *Hubala*. W polityce kulturalnej PRL nastąpiła bowiem częściowa liberalizacja dotycząca omawiania niektórych okresów historii Polski. Jak zauważył Andrzej Walicki: *Dla historyków zaś nastąpiła prawdziwa „odwilż”: o najnowszej historii Polski można było pisać więcej i obiektywniej niż przedtem, jednostronnie negatywne oceny dwudziestolecia międzywojennego przestały być obowiązujące (...)*<sup>2</sup>.

Nie zaniechano jednak także retoryki, która uruchamiała wiele kompleksów i resentymentów narodowych. Matrycą tej retoryki stała się książka Zbigniewa Żaluskiego *Siedem polskich grzechów głównych* wznowiona właśnie w 1973 r., w której – jak zauważył Andrzej Werner – *obrona heroicznych wzorów z historii pozwalała uzupełnić poczet sztandarowy i obok szwoleżera spod Somosierry, Ordona czy powstańca styczniowego pojawia się żołnierz z bitwy pod Lenino i żołnierz Gwardii Ludowej. Tradycja narodowego heroizmu uświęcała tym samym nie tylko i nie tyle czyn heroiczny owego żołnierza, czego nikt zresztą nie neguje, ale i legitymizowała komunistyczną władzę, czyniąc ją sukcesorem całego już ciągu czynów bohaterskich*<sup>3</sup>.

Nasilenie zabiegów tego typu nastąpiło oczywiście pod koniec lat 60. i mimo zmiany na szczeblach władzy trwało także w latach 70. W ich rezultacie *oczekiwana przez naród rehabilitacja polskiej tradycji historycznej, polskiego wojska itp. zdyskontowana została przez siły antyinteligencje*<sup>4</sup> – konstatował Andrzej Walicki. O ile jednak inteligencja mogła dystansować się do tej polityki i w znacznej części czyniła to, o tyle pozostała część społeczeństwa miała z tym pewne problemy. Świadczy o tym właśnie duży sukces *Hubala*.

Te właśnie „zapotrzebowania” władzy doskonale wypełnili Poręba i Filipiński. Obaj pozostawali dotąd nieco na uboczu polskiej sceny filmowej, lecz chcieli zaznaczyć swoją na niej obecność – pierwszy po przymusowej przerwie w realizacji filmów w połowie lat 60.<sup>5</sup> i akcesie do PZPR w 1969 r., drugi zaś znany już z kilku wyrazistych ról aktorskich oraz z prowadzenia teatru EREF 66, którego repertuar wpisał się w antysemicką retorykę i był dość często nagradzany właśnie w latach 1968-69. To im przypadła w udziale realizacja *Hubala*, filmu, który zbliżył się do estetyki i poziomu myślowego proponowanego przez Żaluskiego we wspomnianej książce. Pod pretekstem przywracania przemilczanej dotąd prawdy historycznej

miał to być w istocie film „pojednania narodowego w myśl rządu i partii”, którego „ostrze ułańskiej szabli” zostało wymierzone w twórców Szkoły Polskiej. Chodziło w istocie o przejęcie tzw. wartości narodowych mających źródło m.in. w romantycznej tradycji niepodległościowej.

Początkowo niewiele na to wskazywało. Scenariusz *Hubala* powstał bowiem kilka lat wcześniej, a jego autorem był Jan Józef Szczepański, pisarz, którego twórczość stanowiła *krytyczną analizę legendy romantycznej*<sup>6</sup> i cechowała się *umiarem i obiektywizmem*<sup>7</sup>. Szczepański był także współscenarzystą dwóch filmów w bardziej obiektywny sposób przywołujących obrazy Września 1939 r., wyreżyserowanych przez Stanisława Różewicza: *Wolnego miasta* i *Westerplatte*.

Pomysł na film o Hubalu wyszedł od Jana Rutkiewicza. Miał on zostać jego reżyserem. Szczepański napisał pierwszą wersję scenariusza. Jednak decydenci z przedsiębiorstwa Film Polski odebrali realizację filmu Rutkiewiczowi<sup>8</sup>. Scenariusz, zatytułowany *Szalony major*, został opublikowany w 1969 r. w miesięczniku „Dialog”. Szczepański nie brał jednak bezpośredniego udziału w realizacji, która nastąpiła kilka lat później. Po usłyszeniu informacji, że główna rola przypadnie Filipowskiemu, pisarz wycofał swoje nazwisko z czołówek filmu. Stwierdził, że zmiany zaproponowane przez realizatorów w jego scenariuszu są zbyt daleko idące<sup>9</sup>.

Trzeba jednak przyznać, że mimo kontrowersji dotyczących scenariusza film trzyma się zasadniczych faktów dotyczących losów oddziału Hubalczyków: od przejęcia dowództwa przez Dobrzańskiego 23 września 1939 r., przez próby przebiccia się do Warszawy, ogłoszenie tzw. Oddziału Wydzielonego WP, kontakty z konspiracją ZWZ i walki na Kielecczyźnie, aż do śmierci (3 kwietnia 1940 r.) oraz „ostatniej drogi” zabitego przez Niemców majora. Najważniejsze sceny zostały nakręcone z realizacyjną pieczołowitością w miejscach, w których historyczne wydarzenia rozgrywały się w rzeczywistości (np. kościół we wsi Poświętne). Problem tkwi jednak w tym, że żaden film fabularny nie może odtworzyć wszystkich faktów historycznych w stosunku „jeden do jednego”. Liczy się przede wszystkim intencja interpretacyjna i forma ekranowa, jaką się jej nadaje. Liczy się także kontekst.

Dlatego ważne wydają się spostrzeżenia Janusza Tazbira, który w 1975 r. stwierdził, że *Hubal* jest osadzony przede wszystkim w *warstwie naszych tradycyjnych wyobrażeń historycznych*, ale historia *nie została wpisana ani w kontekst społeczny, ani w szerszy kontekst polityczny*<sup>10</sup>. Dodajmy, że ten kontekst polityczny jest tworzony w filmie o tyle, o ile było to wygodne dla realizatorów, czyli w istocie tylko przez sekwencję wstępną opartą na zdjęciach kronikalnych, w której mocno zaakcentowano niewywiązanie się aliantów z sojuszniczych zobowiązań i osamotnienie Polski w prowadzeniu wojny z Niemcami. Natomiast brak oczywiście jakiegokolwiek informacji o inwazji rosyjskiej z 17 września.

Istotne jest zatem, że film *Poręby*, przy zachowaniu elementów faktograficznych, został nakręcony niemal całkowicie w konwencji postromantycznej ballady wojennej. Już od pierwszych obrazów dominuje tu coś w rodzaju „romantyki wojny” uruchamiającej polskie sentymenty do kawalerii i tradycji ułańskiej. Pojawia się też romantyczny buntownik – Hubal jest nim przecież, w imię narodowych imponderabiliów: niepodległości i wolności. Są tu oczywiście pieśni żołnierskie i patriotyczne wzmacniające ten balladowy ton. Rzec można, że *Poręba* bez zahamowań wpisał swój film w mit romantyzmu tyrtejskiego, w którym najważniejsza jest postać buntownika i żołnierza, występująca jako wzorzec osobowościowy czło-

wieka i Polaka. W tym schemacie liczy się przede wszystkim żołnierski czyn na śmiertelnej drodze ku wolności. Wojna, mimo okropności, pozwala zaistnieć przede wszystkim rycerskim cechom bohatera. Wszystko to tworzy coś w rodzaju heroistycznej historiozofii w tonie balladowym. Film operuje zatem repertuarem cech znanych już np. z prozy Wojciecha Żukrowskiego czy, żeby być bliżej tematu, *Hubalczyków* Melchiora Wańkowicza, z których realizatorzy zapewne obficie czerpali. Mamy tu do czynienia z licznymi uproszczeniami charakterów i konfliktów. W efekcie: *moralna i tragiczna substancja życia, rzeczywista potworność wojny z jej bezwzględny, niszczącym same podstawy bytu okrucieństwem – nie mogą tu uzyskać właściwego wyrazu*<sup>11</sup>.

Oczywiście tego typu konwencje romantyczne mają źródło w literaturze i poezji XIX w. Toposy romantyzmu tyртеjskiego były wykorzystywane także przez ideologów sanacyjnych z okresu międzywojennego, którzy otwarcie propagowali postromantyczny *czynny entuzjazm i heroizm ofiary*<sup>12</sup>. I tu właśnie nasuwa się największa wątpliwość w stosunku do filmu. Trudno oprzeć się myśli, że osoba majora Henryka Dobrzańskiego, ukształtowana niewątpliwie przez prawdziwy kulturotwórczy mit polskiego romantyzmu, poświadczony w całym jego realnym życiu, w Hubalu granym przez Filipskiego zmienia się w wyrazistą, ale mocno uproszczoną postać rodem z postromantycznej Sienkiewiczowskiej wizji sarmatyzmu.

Jest charakterystyczne, że wątpliwość ta rośnie, wraz ze wzrostem oceny kreacji aktorskiej Filipskiego. Hubal w jego wykonaniu to człowiek twardy, dowódca surowy, ale też związany z wiernymi sobie żołnierzami mocną więzią emocjonalną. Niewiele jednak o nim wiemy, oprócz tego, że jest silnie przywiązany do wartości: katolickich (słynna scena wizyty oddziału w wiejskim kościele na mszy odbywającej się w pierwszy dzień świąt i odśpiewanie *Boże coś Polskę...*) a zwłaszcza do wartości państwowych, czego dowodem ma być odmowa rozkazu przejścia do konspiracji motywowana wielokrotnie powtarzaniem stwierdzeniem, że *mundur to widoczny opór i ciągłość państwa*. O ile stwierdzenie to mogło po latach prowokować polemiki historyków co do słuszności decyzji majora, o tyle inne kwestie wypowiedzane w filmie przez Filipskiego tonem nieznoszącym sprzeciwu: *w całej Polsce tylko my oraz: ja jestem władzą*, dla uważnych widzów w pierwszej połowie lat 70. musiały brzmieć złowroźnie.

Postać Hubala z filmu *Poręby ogniskuje* w sposób stereotypowy dwie najważniejsze cechy romantycznego mitu osobowego: rycerskość i związek z ludem. Przede wszystkim ucieleśnia ideał bohatera – niezłomnego bojownika, którego cechuje rycerska odwaga oraz pogarda dla śmierci. Rzec można jednak, że ten współczesny rycerz przechodzi w filmie proces specyficznej „demokratyzacji”: najpierw – jak się wydaje – szuka oparcia w środowisku ziemiańskim, z czasem jednak, coraz bardziej osamotniony, ufa już tylko „ludowi” – wspierającym go mieszkańcom wsi. Im bliżej końca, tym silniej towarzyszy mu przeczucie konieczności śmierci. W finale przeczucie to wypełnia się w myśl romantycznego modelu ofiary poniesionej dla przyszłości. Ten ofiarniczy nastrój potęguje sceneria – obrazy śmierci na polu bitwy i grobów niewinnie poległych ludzi. Ostatnie sceny filmu są kręcone w naturalistycznej konwencji (groby, ciało zabitego majora fotografowane na wzór zachowanych zdjęć sporządzonych przez Niemców). W ten sposób specyficzny żołnierski witalizm i biologizm znajduje dopełnienie w motywie szlachetnej ofiary z życia i zbliża się do wyobrażeń mesjańskich. W ostatniej

scenie filmu ciało majora odjeżdża wiezione przez Niemców na drewnianym wozie, ale jego legenda, której tak bardzo się bali, będzie trwać wiecznie. Wieczna metamorfoza śmierci w życie jest właśnie główną figurą mesjanizmu...

Ową żołnierską balladowość *Hubala*, przesyconą w finale tonem „mesjańskim” współtworzy oczywiście forma filmowa: narracja złożona z krótkich i dynamicznych epizodów, sceneria pól i lasów, batalistyka oraz porywająca muzyka Wojciecha Kilara. W ten sposób film *Poręby* stał się kolejnym przykładem, częstego w okresie PRL – jak określiła to Maria Janion – zjawiska *westernizacji* polskiego doświadczenia wojennego<sup>13</sup>. Westernizacja ta była oparta już nie tyle na rzeczywistej tradycji romantycznej, ile właśnie na jej wielokrotnie przetworzonych kliszach, które wpisywały się z niebezpieczną łatwością w ułańsko-rycerskie sentymenty publiczności. O ile jednak w innych przypadkach prawdziwy mit romantyczny bywał przekształcany w stereotyp, który pożerał konkret rzeczywistego doświadczenia, o tyle w przypadku filmu *Poręby* mamy chyba do czynienia z czymś jeszcze bardziej niebezpiecznym: konkret prawdziwej historii zmienionej w kolejny polski mit uległ przemianie w zabójczy dla prawdy stereotyp, który miał legitymizować prawo do „tworzenia historii” przez grupę ludzi dzierżących władzę.

W tym kontekście interesujące okazać się może spojrzenie – z perspektywy lat – na recepcję krytyczną filmu *Poręby*. *Hubal*, zgodnie z założeniami realizatorów oraz ich mocodawców<sup>14</sup>, wywołał bardzo duże zainteresowanie publiczności (pięć milionów widzów do końca 1973 r.<sup>15</sup>), a także żywą reakcję ludzi piszących o filmie. Rzetelna debata była oczywiście utrudniona ze względu na specyfikę tematu, którego film dotyczył, oraz ograniczenia cenzuralne. Przegląd recenzji i artykułów pozwala dostrzec podział w opiniach piszących. Pierwsza grupa recenzentów wypowiadała się zgodnie z zamysłem realizatorów. Należeli do niej bądź ludzie związani z władzą, bądź sami twórcy filmu. Znamienne wydają się tu wypowiedzi Zbigniewa Żałuskiego oraz konsultanta filmu, Wojciecha Żukrowskiego.

Ten pierwszy nazwał postać filmową Hubala *budulcem wielkiego mitu człowieka niezłomnego*. Żałuski powołał się wprost na tradycję romantyczną. Określił *Hubala* jako film *wychodzący na spotkanie rewolucyjnemu romantyzmowi ostatnich lat [sic!]*, który odpowiada okresowi *nowego myślenia politycznego i nowego, bardzo romantycznego myślenia w ogóle*<sup>16</sup>. Co dokładnie miał na myśli, nie sprezywał.

Natomiast Żukrowski, w tym samym numerze „Filmu”, uzupełniał tę wypowiedź o kontekst społeczny. Stwierdził, że postać Hubala wiąże się z „nowym” pojmowaniem wolności, wiodącym ku przeczuwanej przez bohatera sprawiedliwości społecznej. *On dopiero węszy przyszłość, nasłuchuje, łapie kierunek marszu* – konstatował Żukrowski, umieszczając w ten sposób Hubala we właściwym momencie procesu historycznego prowadzącego ku socjalizmowi w PRL<sup>17</sup>.

Także Mirosław Derecki określił film *Poręby* mianem *pięknego, żołnierskiego rapsodu*, a głównego bohatera jako człowieka *myślącego, romantycznego, tragicznego*<sup>18</sup>.

Filipski i *Poręba* w swoich komentarzach nieco bardziej powściągliwie odnosili się do tradycji romantycznej. Jednakże i w ich wypowiedziach, podobnie jak w filmie, nietrudno wychwycić kalki myślenia romantycznego, pozbawione jednak rzeczywistej treści i dostosowane do aktualnej sytuacji politycznej. Chodzi przede wszystkim o ideał romantycznego aktywizmu oraz o – tak bliski romantynom –

historyzm. Ryszard Filipiński, w wywiadzie udzielonym Marii Żmigrodzkiej, na łamach „Ekranu” jasno wyartykułował swój postulat *człowieka mocnego* (czyli jego zdaniem: twórczego, czynnego), działającego zgodnie z ustrojowymi hasłami aktywności społeczno-politycznej<sup>19</sup>. Na polityczną „moc”, uzyskiwaną dzięki *ważnemu* traktowaniu historii, powoływał się także Poręba<sup>20</sup>.

We wszystkich tych wypowiedziach zwraca uwagę ogólnikowość, emocjonalizm, brak podejścia analitycznego oraz swoista „nadbudowa” ideologiczna, ograniczona jednak do dobrze znanych haseł-komunałów: niezłomność, lud, walka, proces historyczny – to główne z nich.

Podobnie przedstawiała się sprawa *Hubala* w recenzjach bezkrytycznie nastawionych, zawodowych recenzentów. Niewątpliwie wiązało się to z zapotrzebowaniem władzy na wykreowanie dzieła, które mogłoby konkurować z filmami najwybitniejszych polskich reżyserów. Pod koniec 1973 r. Andrzej Ochalski arbitralnie porównał *Hubala* do *Popiołu i diamentu*, nadając mu miano *wydarzenia filmowego i psychospołecznego*, a także *najważniejszego filmu ostatniego okresu*. Mimo to, zdaniem Ochalskiego, *Hubal* nie został należycie wyróżniony<sup>21</sup>. Aby nadrobić to niedopatrzenie, na początku 1974 r. kolegium redakcyjne „Ekranu”, uznało *Hubala* za najwybitniejszy film poprzedniego roku (wraz z *Iluminacją* Krzysztofa Zanussiego!). Wcześniej nagrodę Ludowego Wojska Polskiego przyznaną przez Ministra Obrony Narodowej (Wojciecha Jaruzelskiego) otrzymał Ryszard Filipiński<sup>22</sup>.

Frekwencja, jaką *Hubal* osiągnął w kinach, świadczy, że strategia realizatorów i ich mocodawców w dużej mierze powiodła się – na skalę masową. O to głównie chodziło.

Jednakże dla krytycznie nastawionej części publiczności wartość artystyczna, jak i ideologiczna filmu Poręby musiała być mocno wątpliwa. Nie w pełni udało się wykreować *Hubala* na arcydzieło filmowe. Jego zwolennicy nie mieli prostego zadania, mimo użytych w tym celu środków propagandowych i dystrybucyjnych<sup>23</sup>. Film Poręby, wchodząc na ekrany w 1973 r., musiał konkurować z takimi dziełami, jak m. in. *Wesele*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Iluminacja*, *Na wylot*, *Palec boży*.

Trzeba też zauważyć, że znaleźli się krytycy, którzy potrafili rzeczowo ocenić jego wartość. To druga grupa recenzentów, złożona zresztą z rzeczywistej czołówki intelektualnej polskiej krytyki filmowej<sup>24</sup>.

Konrad Eberhardt w swojej krytycznej i ironicznej zarazem recenzji nie pozostawił złudzeń co do rzeczywistej wartości filmu Poręby. Co interesujące, Eberhardt zaczął swoją recenzję od przytoczenia wypowiedzi realizatorów filmu, według których *Hubal* miał być próbą zweryfikowania legendy romantycznej majora Dobrzańskiego opisaną przez Melchiora Wańkowicza. Krytyk stwierdził wprost, że film nie weryfikuje tej legendy. Co więcej – nie oddaje także realiów – ponieważ *Ryszard Filipiński nie jest Hubalem*. Eberhardt określił postać stworzoną przez Filipińskiego jako *ciężką, posępną, pozbawioną fantazji i towarzyskiego poloru*, a nawet – *dziką*. Jednym słowem: bardzo daleką od *emploi* przedwojennego oficera kawalerii.

*Hubal jest filmem zrealizowanym w sposób cokolwiek mozolny* – pisał Eberhardt. Ciąży na nim *gorset pseudodokumentalizmu* (podkreślam: „pseudo”, ponieważ na dobrą sprawę film ani nie wyczerpuje faktów, ani też zanadto się nimi nie przejmuje)<sup>25</sup>.

O ile Eberhardt zarzucił realizatorom zawieszenie świata przedstawionego w filmie pomiędzy fikcją a faktami oraz pseudodokumentalizm, o tyle Rafał Mar-

szalek zwrócił szczególną uwagę na zależność od tradycyjnych, stereotypowych wyobrażeń oraz od *konwencji fantazyjnego kina przygodowego*. Dostrzegł w *Hubalu* typowo polską *estetyzację munduru i religii*, a także chęć *utrwalania autorytetu przywódcy*. Sferę wizualną filmu Marszałek określił jako zbitkę *gestów i symboli*, za sprawą której tradycja narodowa została zredukowana *do kodeksu honorowego*<sup>26</sup>.

Przykładem zmagania się z gorsetem oficjalnych i cenzuralnych wymagań stawianych krytykom może być (pozornie entuzjastyczna) recenzja autorstwa Aleksandra Ledóchowskiego. Stwierdził on, że *Hubal* odwołuje się przede wszystkim do poetyki *wojskowej pieśni – ballady*. Dlatego jego odbiór sytuuje się w polu zbliżonym do odbioru sztuki popularnej lub propagandy. Krytyk, przemilczając problem formy artystycznej filmu (otwarcie przyznał się do tego w tekście), przyznał *Hubalowi* przede wszystkim funkcję *historyczno-twórczą*. Konkluzja tej recenzji wypadła dwuznacznie: Poręba arbitralnie i ostatecznie narzucił społecznej wyobraźni własną wizję majora Hubala. W *pamięci i wyobraźni społecznej utrwalił się i pozostanie postać majora taka, jaką zaprezentował film*<sup>27</sup>.

Jakkolwiek złowroźnie brzmieć musiały słowa Ledóchowskiego, to po latach trudno nie przyznać im pewnej racji. Siła masowych stereotypów i legend wciąż jest olbrzymia, a film *Poręby* pozostaje często powtarzającym się punktem repertuaru telewizyjnego, co znacznie przyczynia się do utrwalenia w zbiorowej wyobraźni wizerunku Filipskiego jako Hubala<sup>28</sup>.

Premiera *Hubala* wpisała się w strategię polityki kulturalnej i propagandy uprawianej przez władze PRL. Przypomnijmy, że to właśnie w latach 1973-1974 przeprowadzono centralizację prasy (powstanie „koncernu” RSW Prasa-Książka-Ruch), wzmocniono cenzurę<sup>29</sup> oraz wyznaczono szczególną rolę produkcji telewizyjnej (stworzenie w 1974 r. wytwórni „Poltel”<sup>30</sup>).

Zmiany nie ominęły również kinematografii. Uchwała Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu z dnia 5.12.1973 r. zalecała zwiększenie *społeczno-kulturalnej roli kinematografii*<sup>31</sup>. Na początku 1975 r. wprowadzono korekty w działaniu zespołów filmowych (jeden z nich – „Profil” – oddano pod wspólne kierownictwo Bohadana Poręby i Grzegorza Królikiewicza). Jak zauważył Edward Zajiček, w latach 1976-1977 filmowcy spotkali się ze znacznymi utrudnieniami wynikającymi z *centralistyczno-dyrektywistycznego* systemu produkcji oraz nieprzychylności organizacji partyjnych<sup>32</sup>. Ten stan rzeczy był związany m.in. z reakcją władzy na pierwsze filmy tzw. kina moralnego niepokoju, które pojawiły się na ekranach pod koniec 1976 r. (*Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego i *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy).

Sytuacja w kinematografii oczywiście była wpisana w szerszy kontekst społeczno-polityczny. Przypomnijmy: w lutym 1976 r. wprowadzono poprawki do Konstytucji PRL mówiące o kierowniczej roli PZPR i nienaruszalności więzi z ZSRR, w czerwcu 1976 r. doszło do protestów robotniczych w Radomiu, a we wrześniu do utworzenia KOR. W 1977 r. powstał ROPCiO, a później także inne organizacje opozycyjne.

Od 1976 r. działało również Polskie Porozumienie Niepodległościowe, którego organizatorami byli m. in. Jan Józef Szczepański, autor pierwszej wersji scenariusza filmu o *Hubalu*, oraz Andrzej Kijowski, pisarz i eseista. Obaj od 1977 r. byli także członkami Towarzystwa Kursów Naukowych (TKN) prowadzącego podziemną działalność oświatową<sup>33</sup>.



*Hubal*, reż. Bohdan Poręba (1973)

To właśnie Andrzej Kijowski był głównym autorem scenariusza filmu *Pasja*. Kijowski dał się wcześniej poznać m.in. jako autor popularnej wśród inteligencji książki *Listopadowy wieczór*. Był to zbiór rozważań o rewolucjach romantycznych oraz o rewolucjonistach politycznych i literackich (m.in. Mochnacki i Lelewel). Był także znany jako współscenarzysta *Wesela* Andrzeja Wajdy oraz autor powieści *Dziecko przez ptaka przyniesione*, którą Maria Janion określiła jako znakomitą powieść o romantycznej mentalności<sup>34</sup>.

Kijowski pisał scenariusz *Pasji* wspólnie z reżyserem Edwardem Żebrowskim w 1975 r.<sup>35</sup> Ale jak wynika z jego *Dzienników*, osobą i filozofią Edwarda Dembowskiego, którego losy przedstawia *Pasja*, zajmował się intensywnie już w 1974 r.<sup>36</sup>

Film, według gotowego już scenariusza, zgłoszono do realizacji w zespole filmowym „Tor”, kierowanym przez Stanisława Różewicza i Krzysztofa Zanussiego. Po wycofaniu się Edwarda Żebrowskiego z powodu choroby, reżyserii filmu podjął się sam Różewicz<sup>37</sup>.

*Pasję* można umieścić w pewnej mierze w ówczesnym nurcie filmów historycznych. O ile *Hubala* można przypisać, zdaniem Tadeusza Lubelskiego, do kategorii filmów o „historii państwowej”, o tyle *Pasja* wpisuje się w kategorię filmów o „historii narodowej”<sup>38</sup>.

Ważne jest, że autorzy scenariusza chcieli podjąć ważny temat historyczny w sposób odmienny, nie tylko w stosunku do obowiązujących oficjalnie schematów ideologicznych, lecz także w odniesieniu do schematów gatunkowych (realizowanych np. w *Potopie* Jerzego Hoffmana). Kijowski notował w swoim *Dzienniku* wyraźny sprzeciw wobec powstających w tym czasie w Polsce filmów historycznych<sup>39</sup>.





*Pasja*, reż. Stanisław Różewicz (1977)

*Pasja* miała być próbą rzetelnego zbadania postaw i wartości romantycznych (pojmowanie wolności, czyn niepodległościowy, stosunek jednostka – społeczeństwo), mówiącą o prawdziwej historii, ale zmuszającą do krytycznego myślenia. Film miał być także odpowiedzią na współczesną *ucieczkę od wolności*<sup>40</sup>, polegającą – zdaniem Kijowskiego – na zachowaniu gwarancji stabilnego życia za cenę *obniżenia standardów etycznych*<sup>41</sup>. Postać Edwarda Dembowskiego nadawała się do tych zamierzeń bardzo dobrze.

Autorzy *Pasji* zbliżyli się zatem do założeń, z których wychodzili także twórcy kina moralnego niepokoju; ale ich dzieło zachowuje przy tym pewien dystans myślowy, którego brakuje większości filmów tamtego nurtu. Romantyczny, filozoficzno-historyczny kontekst myślenia i działalności Dembowskiego był bliski zainteresowaniom Kijowskiego (ale przecież także Różewicza). Dlatego nie powstał jedynie film kamuflujący współczesną problematykę pod płaszczem historii, lecz dzieło uparcie krążące wokół problemów historii i związanej z nią myśli, jak również wokół tajemnicy bohatera i wypadków, w których uczestniczył.

*„Pasja” nie jest filmem historycznym w takim rozumieniu tego słowa, do jakiego przyzwyczało nas kino próbujące zazwyczaj ukazywać cały życiorys wybranej postaci lub kreślić pełny obraz epoki (...) W scenariuszu pociągał mnie wielowymiarowy rysunek bohatera – mówił reżyser, i dodawał: Nasz film jest chyba właśnie próbą myślenia o historii (...) Historia, podobnie jak los jednostki, obfituje też w niespodzianki i nieoczekiwane zwroty spowodowane drobnymi faktami*<sup>42</sup>.

*Pasję* otwiera scena pokazująca ekshumację ciał leżących w zbiorowym grobie. Obrazy te przywołują rzeczywiste wydarzenia, które miały miejsce 14 kwietnia 1846 r., blisko dwa miesiące po upadku rewolucji krakowskiej. Ekshumacja doko-

nana przez policję i wojsko austriackie miała na celu udowodnienie śmierci Edwarda Dembowskiego, nieformalnego przywódcy rewolucji, i spowodowanie tym samym końca jego legendy niezłomnego bojownika i nieuchwytnego spiskowca. Działania te nie przyniosły spodziewanych rezultatów – ciała polskiego rewolucjonisty nie rozpoznano. Film Różewicza już od pierwszej sceny próbuje naświetlić główne antynomie historycznej i legendarnej biografii Dembowskiego, jak również określić głębszy sens dramatycznych wydarzeń rewolucyjnych.

Edward Dembowski był człowiekiem niezwykłym, biorąc pod uwagę wpływ jaki wywarł swoim życiem i dziełem na współczesnych oraz fakt, że zginął, mając zaledwie 24 lata. Człowiek ten łączył w sobie pasję romantycznego filozofa i rewolucjonisty<sup>43</sup>.

Jako filozof należał do grona myślicieli, którzy tworzyli bardzo znaczący w latach czterdziestych XIX w. nurt nowej filozofii polskiej rozwijającej się pod wpływem heglizmu. W ujęciu Dembowskiego był to heglizm mocno zmodyfikowany i dostosowany do polskich warunków społecznych i historycznych. Dembowski propagował tzw. filozofię twórczości mającą być *jednią myśli, uczucia i czynu*. Twórczość rozumiał jako przekształcanie idei w rzeczywistość oraz jako przekształcanie samej rzeczywistości na mocy jej racjonalnych praw. Czyn natomiast był przejawem działania, przez które realizuje się zasada ogólnoludzkiego postępu, pojmowanego jako radykalna demokratyzacja życia społeczno-politycznego<sup>44</sup>. Głównym nosicielem wartości nowego etapu rozwoju dziejów miał się stać lud. Czyn pojmowano w istocie jako działanie rewolucyjne, prowadzące do wzrostu samowiedzy ludu oraz jego indywidualizacji<sup>45</sup>. Jednostkę miała łączyć z ludem miłość, czyli idea poświęcenia i służby. Czyn zatem podpadał również pod pojęcie miłości. Za sprawą ludu dokonywało się wzmocnienie uczuciowej ciągłości dziejowej narodu polskiego, lud był też nosicielem ideałów demokracji<sup>46</sup>. Dembowski pisał: *Czym jest filozofia? Wiedzeniem prawdy. Czym jest umnictwo? Objasnieniem twórczości ludzkiej, więc potęgi człowieka. Czym jest żywot społeczny? Miłością wzajemną ludzi wszystkich.*

*Co jest prawdą? Miłość. Co jest twórczością? Jawienie miłości. Żywot więc społeczny, wiedza i umnictwo są identyczne, są jednym i tym samym, cała ich różnica w stopniu rozwinięcia polega. Żywot społeczny jest tylko miłością, filozofia jest miłością i znaniem miłości, umnictwo jest miłością, wiedzeniem miłości i zachwyceniem się wielkością tej miłości, razem jest potęgą twórczą, miłością i myślą!*<sup>47</sup>

W ten sposób filozofia Dembowskiego łączyła szacunek dla słowiańskiej uczuciowości wyrażanej w literaturze romantycznej przez poetów, pierwiastek narodowy i ideały socjalistyczne. Jak zauważył Andrzej Walicki: *W filozofii Dembowskiego wątki lewo-heglowskie wplecione były w kanwę romantycznej ludowości, sławiącej wzniosłe uczucia ludu i profetyczny dar poetów. Taka kombinacja idei była niemożliwa w Niemczech, ale dobrze wpisywała się w kulturę romantyzmu polskiego*<sup>48</sup>.

Dembowski propagował swoje poglądy pod postacią szkiców literackich i rozpraw filozoficznych, które drukował m.in. na łamach założonego przez siebie w Warszawie pisma „Przegląd Naukowy”. Równocześnie, od 1842 r. zaczął prowadzić działalność konspiracyjną na terenie trzech zaborów. Działalność ta, w ciągu niespełna czterech lat stworzyła legendę nieuchwytnego spiskowca.

Jego dążenia rewolucyjne były ściśle związane z przekonaniem o bezwzględnej konieczności zrównania praw i warunków społecznych. Przekonania te wpisywały się oczywiście w pewnej mierze w program Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, w którego kręgach krajowych Dembowski prowadził działalność konspiracyjną. Wizje Dembowskiego były jednak znacznie bardziej radykalne i wiodły wprost ku pomysłom całkowitego zniesienia stanu szlacheckiego. Wolność ludu miała polegać na zniesieniu wszelkiej własności jako jednej z przyczyn przemocy społecznej. Te poglądy wzbudzały oczywiście nie tylko niechęć w kręgach konserwatywnych, ale także pewien dystans w gronie przywódców polskiej konspiracji otwartej na modernizację społeczną, lecz projektującej ją pod przewodnictwem szlachty. Radykalne przekonania i działania Dembowskiego już za życia przyniosły mu miano „czerwonego kasztelanica”. W istocie, w panujących w owym czasie realiach społecznych i sytuacji historycznej, nosiły one niewątpliwie znamiona romantycznej utopii. Pytanie o sens owej utopii jest również jedną z ważnych kwestii stojących za filmem Różewicza.

Jego zasadniczym tematem jest zatem problem romantycznego czynu pokazany na tle skomplikowanej sytuacji historycznej i społecznej. Osią fabularną filmu Różewicz uczynił działania Dembowskiego tuż przed rewolucją, i w trakcie – aż do jej tragicznego finału. Film jest w pewnej mierze próbą rekonstrukcji wydarzeń historycznych, ale jest też – za sprawą scen dodanych przez twórców – próbą naświetlenia związanej z nimi zagadki historiozoficznej i osobistej.

Właściwa akcja filmu rozpoczyna się od ukazania intensywnych działań Dembowskiego (Piotr Garlicki) mających na celu doprowadzenie do wybuchu powstania w Galicji. Pierwsze wydarzenia rozgrywają się na przełomie 1845/1846 r. Dembowski spotyka się we Lwowie z Franciszkiem Smolką (Henryk Machalica), byłym członkiem Stowarzyszenia Ludu Polskiego i konspiratorem, teraz jednak sceptycznie nastawionym do idei czynu zbrojnego; następnie, na kolejnych spotkaniach konspiracyjnych, forsuje swoją zasadę rewolucyjną: jest nią pomysł *podniesienia i pociągnięcia ludu* do powstania za sprawą dekretów uwłaszczeniowych. Przyświeca mu radykalne przekonanie, że *wolność warta jest wielu żywotów ludzkich*.

W połowie lutego wybuch powstania zostaje wstrzymany z powodu aresztowań jego głównych przywódców w Poznaniu i we Lwowie. Mimo to Dembowski działa dalej. Następują sceny, w których widzimy prowadzoną przez niego agitację wśród chłopów, następnie krwawe wypadki tzw. rabacji galicyjskiej Jakuba Szeli (19-21.02.1846), potem przejście Dembowskiego na czele powstańców z Wieliczki do Krakowa, działalność rządu rewolucyjnego w Krakowie, aż do finałowej procesji, którą Dembowski poprowadził z Krakowa na Podgórze w celu przekonania do rewolucji zbuntowanych chłopów, a która zakończyła się krwawą masakrą dokonaną przez wojsko austriackie (27.02.1846).

Ten kontekst historyczny jest uzupełniony scenami dodanymi przez realizatorów. Nie mają one podparcia w znanych historykom faktach. W scenie spotkania Dembowskiego z Szelą zostało pokazane – jak ujęły to Maria Janion i Maria Żmigrodzka – *dramatyczne rozejście się dróg narodowego i społecznego wyzwolenia*<sup>49</sup>. Natomiast w scenach krakowskich rozmów z formalnym dyktatorem powstania Tyssowskim (Zbigniew Zapasiewicz), konfrontują się ze sobą dwie typowo polskie postawy patriotyczne: ta która przede wszystkim bierze pod uwagę cenę ofiar

i pragnie zachować „substancję narodu” (Tyssowski) oraz ta, która opiera się na perspektywie zwycięstwa idei wolnościowej w przyszłości (Dembowski). Sceny te pogłębiają kontekst historyczny, otwierając go zarazem na interpretację historyozoficzną. Ta zaś została rozwinięta m.in. w scenach „imaginowanych”. Dembowski konfrontuje w nich swoje przekonania rewolucyjne z poglądami tajemniczego wynalazcy Wolskiego (*świat zmienia wynalazki, a nie czyn wymierzony przeciw ludziom*) oraz diabolicznego Nieznajomego (Henryk Bista), który twierdzi, że Dembowski *przegrał własną wielkość, ponieważ uwierzył w motloch, który jest ślepą siłą w rękach graczy*. Tu padają także istotne pytania o sens i motywację działań bohatera. Kwestie te wyznaczają perspektywę moralną. Chodzi także o ukryte pobudki osobiste.

Tę właśnie osobistą perspektywę jako trzecią płaszczyznę znaczeń stworzył Różewicz wprowadzając do filmu obrazy-wspomnienia głównego bohatera. Dotyczą one najważniejszych przeżyć rodzinnych: choroby umysłowej i osamotnienia żony, osoby ojca oraz wspomnień zapamiętanych z Powstania Listopadowego, którego Dembowski był świadkiem jako dziecko. Tę osobistą perspektywę dopełniają słowa z ostatniego listu pisanego przez bohatera do żony i dzieci. Idea wolności jawi się w nim jako nie w pełni zrozumiała w „filozoficznym pojęciu”. List kończą zdania: *oddalem życie myśli niejasnej i sprawie niemożliwej. Ale może tylko takie budzą miłość. Oddalem życie za miłość większą niż ta, którą miałem do was...*

Film Różewicza można odczytać przede wszystkim jako dzieło o błędzeniu i uporze w niezakończoną drogę do wolności. Widzimy tu całkowite oddanie idei wolnościowej i kolejne, coraz bardziej radykalne, stadia jej realizacji. Zarazem jednak Dembowski grany przez Garlickiego jawi się jako ten, w którym zachodzi pewien proces dochodzenia do odpowiedzialności za myśl i działanie. Różewicz z właściwym sobie wyczuciem pokazał konflikt, który targał jego bohaterem, konflikt między świadomością konieczności użycia przemocy w działaniu rewolucyjnym, a główną ideą, jaka przyświecała temu działaniu, czyli *utwierdzeniem wolności* mającej być w istocie zniesieniem wszelkiej przemocy.

Wydaje się, że początkowo bohater bezwzględnie hołduje radykalnemu przekonaniu, że *nie ludzie mają przeżyć, ale idee*. Kiedy jednak rewolucja zaczyna dogorywać, Dembowski nie sięga po metody krwawej dyktatury i terroru politycznego (do czego namawia go w jednej z „imaginowanych” scen tajemniczy Nieznajomy). Następuje w nim nie tyle radykalna przemiana, ile bardziej może pogłębienie motywacji przekonań i działań. Przeżywa wahania, ale wciąż działa. Problematyczność sytuacji, w jakiej się znalazł, potęgują krwawe wypadki rabacji chłopskiej, które świadczą o tragicznym niezrozumieniu przez chłopów demokratycznych aspiracji przyświecających rewolucjonistom, oraz chaos na scenie rewolucyjnej w Krakowie. Mimo to Dembowski pokazany został jako ten, który do końca pragnie posługiwać się przede wszystkim siłą „twórczości”, czyli siłą idei romantycznego czynu pojmowanego jako faktyczne zjednoczenie myśli, uczucia i działania.

Niezwykle interesująco została przedstawiona w filmie Różewicza sfera relacji między indywidualnym działaniem bohatera a zbiorowością pogrążoną w chaosie wypadków rewolucyjnych. Jest w tym wszystkim ukazany pewien spłot wydarzeń, myśli, woli i działania, ale zarazem daje o sobie znać jakaś nieprzeniknioność sumy motywacji, które współdecydują o losach człowieka i zbiorowości.

Ostateczna decyzja Dembowskiego o wyprowadzeniu procesji naprzeciw zbuntowanym chłopom jawi się zatem dwojako. Po pierwsze, jako pragmatyczna próba wykorzystania ostatniej szansy oddziaływania na ludzi. Po wtóre jednak jako akt ofiary. Podobną dwoistość znaczeń można odczytać także z tytułu filmu: pasja to przecież silna namiętność, ale także męka związana z poświęceniem. W ostatniej scenie Dembowski określa prowadzoną przez siebie procesję wprost jako *Golgotę*. Zdaniem Marii Janion ta finałowa scena Golgoty jest w istocie dopełnieniem dominującego w całym filmie zachowania bohatera, które zostało naznaczone przez reżysera *tragicznie wyostrzoną świadomością ofiarnika*<sup>50</sup>. Można jednak sądzić, że Różewicz, przy zachowaniu całej wieloznaczności ostatniej sceny, zbliżył się do istoty przekonań Dembowskiego. Istotę tę mogą określić bowiem dwa pojęcia zawarte we wspomnianym tu (i prawdopodobnie wymyślonym przez realizatorów) ostatnim liście do żony: *wolność i miłość*. Zdaniem Dembowskiego są one nierozzerwalnie związane z ideą poświęcenia.

Ideę wolności, jak rozumiał ją Dembowski, określał historiozoficzny idealizm charakterystyczny dla epoki romantyzmu. Według jego zasad rozwój narodów był ściśle związany z rozwojem pojęcia wolności. Naród polski miał się stać najwyższym wcieleniem idei wolności. Mogło do tego dojść pod warunkiem realizacji *spólności żywota społecznego*, a więc spełnienia zasad jedności społecznej. Podobnie bowiem jak wolność indywidualna jest ona związana z miłością i twórczością, ponieważ w akcie tworzenia istota indywidualna *wylewa się na zewnątrz* i łączy z innymi istotami, tak również w życiu społecznym wolność i twórczość opierają się na *spólności*. To miłość jest zasadą stwarzającą ową *spólność*. Miłość staje się zatem istotą życia społecznego, czyli *miłością w czynie*; staje się miłością-poświęceniem ku ludowi a zarazem ku całej ludzkości<sup>51</sup>.

*Poświęcenie siebie dla siebie jest ludu miłością w czynie ku sobie, czyli ku ludzkości*<sup>52</sup> – pisał Dembowski; i dalej: *Interesem ludu (więc każdego ludu i wszystkich ludów, tj. ludzkości) jest poświęcić siebie dla siebie, uczuwać miłość (w czynie) ku sobie. Interes ludu i poświęcenie się jego dla siebie, jednym więc są*<sup>53</sup>.

A zatem: wolność jawi się tu jako efekt poświęcenia życia materialnego i cel życia społecznego. Wolność jest skutkiem *bezwzględnej wspólności społecznej*. Wolność to twórczość i objaw miłości<sup>54</sup>. Nie znaczy to jednak, że wolność ma być efektem irracjonalnego uczucia. Twórczość o tyle jest wolna, o ile staje przed krytyką rozumu, ponieważ właśnie to, co rozumne jest wolne<sup>55</sup>.

Dembowski tak pisał w jednej ze swoich ostatnich rozpraw filozoficznych: *Cale umysłowe życie narodu naszego zdąży do ugruntowania wiary w całość społeczeństwa, w masę, w lud, a przez to samo do zniesienia wiary w osoby. Pojęcie twórczości wspiera, wznosi i do prawdy pełnej przyprowadza ten dogmat społeczeństwa polskiego, bo uznaje stan społeczński za najwyższą rzeczywistość twórczości, za najwyższy stopień rozwoju. Miłość ludu staje się głównym żywiołem naszym*<sup>56</sup>.

Pojawia się zatem istotne pytanie: w jakim stopniu finałowa procesja jawi się jako akt desperacji, a w jakim jako logiczne zwieńczenie wszystkich działań bohatera? Należy zauważyć, że zaskakujące na pozór połączenie działania politycznego i religijnego, jakim okazała się w istocie procesja, odpowiada poglądom Dembowskiego na związek życia religijnego i politycznego. Tak pisał o tym niedługo przed pokazanymi w filmie wypadkami: *Żądaniem czasu jest, aby uświęciła*

*religia wszelki stanu społecznego pojaw, aby tylko taki przez religię uświęcony pojaw był uznany za rzeczywistnienie życia narodu* <sup>57</sup>.

Być może przewodnictwem procesji i poprowadzenie jej naprzeciw zaborcom było dla Dembowskiego w tym właśnie momencie jedynym możliwym sposobem urzeczywistnienia tych przekonań? Być może więc, biorąc powyższe pod uwagę, czyn poświęcenia dokonany przez Dembowskiego można widzieć, owszem, jako akt ofiary, ale już nie w rozumieniu mesjańskim, a raczej „filozoficznym”. Byłby to akt *ofiary z rozumu*, której istotą jest konieczność udowodnienia jedności myśli i czynu na drodze do wolności.

Dembowski stał się ucieleśnieniem romantycznego mitu osobowego. Był żołnierzem-spiskowcem – stał się męczennikiem. Przede wszystkim jednak uosabiał jedną z najważniejszych cech tego mitu: demokratyzację bohaterstwa. Swoim życiem zradycyzował romantyczny wzór bohatera, oparty na połączeniu etosu rycerskiego z chrześcijańskim wzorem męczennika, łącząc je z pierwiastkiem racjonalnym. Stąd właśnie jego ofiarę można określić mianem „ofiary z rozumu”. Była to bowiem ofiara rozumna i zarazem rozum przekraczająca. Jej celem była wolność jako urzeczywistnienie rozumnej konieczności, ale właściwym sensem nie sam rozum jako zasada, lecz czyn jako przejaw tworzenia owej wolności. Dembowski pisał: *Filozofia polska nie uznaje rozumu za najwyższość. Twórczość, jej pierwiastek i zasada, wyższą jest od rozumu, ale jako jednia myśli i czynu jest rozumnością, (...)*

*W tym leży najwyższość twórczości, że jej żadna powaga narzucić nie może, że ją tylko rozum uznać i ocenić zdoła jako prawdę, jako zasadę przyszłości, i sam przed nią i przed jej czynem ciąglem się ukorzy, bo co będzie wynikiem wolnej konieczności, co będzie pełnym tworzeniem, to już z założenia swej posady będzie rozumnym* <sup>58</sup>.

Można zauważyć, że dają tu o sobie znać dwa problemy, zasadniczo różniące filozofię polskiego romantyzmu od heglizmu: stosunek do narodu, którego ze względu na brak państwowości nie można zredukować do roli narzędzia uniwersalnego rozumu historii <sup>59</sup>, jak miało to miejsce u Hegla, oraz stosunek do historii, w którym odrzucono charakterystyczną dla heglizmu *apologię terażniejszości* <sup>60</sup>, zastępując ją śmiałym spojrzeniem w przyszłość, a także pojęciem historii jako suwerennej i podmiotowej, czyli będącej wynikiem ludzkich działań <sup>61</sup>.

Problemy te Maria Janion ujęła w tych słowach: *Dwie wielkie historiozofie XIX wieku – romantyczna i heglowska – miały kilka cech wspólnych: przekonanie o duchowym przede wszystkim charakterze rzeczywistości, dążenie do jej totalnego usensownienia, a następnie przeświadczenie o postępującej samowiedzy wolności jako sposobie rozwoju ludzkiego ducha* <sup>62</sup>. Różniły je zaś: *po stronie Hegla – kontemplatywizm; wielcy ludzie, owszem, ale przesuwani na szachownicy dziejów przez chytrą Rozumu; precyzyjny plan Rozumu wypełniany skrupulatnie przez pionki podporządkowane bez reszty wyższej konieczności; po stronie romantyków – aktywizm, „rozumni szalem”; heroizm – często tragiczny – wyborów dokonywanych w warunkach „irracjonalnego nieszczęścia” przez suwerenne jednostki* <sup>63</sup>.

Zasadnicze pytanie, jakie się pojawia to oczywiście pytanie o to, co ocalało z dzieła i czynu Dembowskiego? Bilans, jak zwykle w tego typu sytuacjach w Polsce, jest kontrowersyjny. Klęska powstania doprowadziła do całkowitej likwidacji Rzeczypospolitej Krakowskiej i zaostriżyła represje zaborców, co znacznie ograni-

czyło możliwość skutecznego włączenia się Polaków w rozgrywające się dwa lata później wydarzenia Wiosny Ludów. Nastąpiło pogłębienie podziału między szlachtą a chłopami; nasiliła się reakcja środowisk konserwatywnych. Z drugiej jednak strony demokratyczne aspiracje powstańców odbiły się w Europie silnym echem; doszła do głosu nowa koncepcja narodu i społeczeństwa. Film Różewicza nie rozstrzyga tych kwestii jednoznacznie.

Ważne jest, że Różewicz starał się zwrócić uwagę na powyższe problemy w kontekście czasu, w którym *Pasja* była kręcona, czyli w 1977 r. Był to czas przesilenia społecznego i politycznego, okres narastającego kryzysu gospodarczego i agresji władzy, ale też wystąpień robotniczych i reakcji inteligencji, która tworzyła środowisko podziemnej opozycji. *Pasja*, pod osłoną romantycznego kostiumu, podejmuje ważne dla tamtego czasu kwestie, takie jak problem rozłamu społecznego, czy pytania o metody działania na drodze do demokratyzacji i wolności. Dzieło Różewicza wpisywało się zatem w ówczesne próby określenia nowej tożsamości społecznej.

Różewicz sięgnął w nim do romantycznych korzeni czynu niepodległościowego, a zarazem do tradycji polskiego socjalizmu przedmarksowskiego. Kładąc akcent na moralny, społeczny oraz narodowy, a nie jedynie rewolucyjny wymiar biografii i czynów Dembowskiego, Różewicz nie tylko starał się przywrócić tę postać świadomości zbiorowej oraz znacznie uzupełnił jego wizerunek społecznego radykała propagowany przez marksistowskich historyków w latach 50., ale także wpisał się w strategię towarzyszącą działaniom dużej części inteligencji. Miały one na celu utożsamianie narodu pojmowanego jako wspólnota historyczna oraz społeczeństwa określanego w opozycji do władzy. W swoim podejściu do historii romantycznej Różewicz zbliżył się do spostrzeżeń i wniosków, jakie proponowali w owym czasie badacze polskiego romantyzmu poszukujący w nim historycznego potencjału.

Premiera *Pasji* zbiegła się z intensywnym rozwojem kultury niezależnej, który nastąpił w drugiej połowie 1977 r. Film, choć rozpowszechniany w oficjalnym obiegu, sprostął demokratycznym zasadom, jakie kultura niezależna pragnęła propagować (otrzymał Grad Prix – „Złote Lwy” – na Festiwalu w Gdyni w 1978 r.<sup>64</sup>)

W recenzji filmu z 1978 r., Bożena Janicka zauważyła, że tym, co różni *Pasję* od innych filmów historycznych powstających w Polsce w tym okresie jest przede wszystkim samodzielność myślenia: *W świetle „Pasji” widać wyraźnie, czym mógłby być nasz film historyczny, gdyby potrafił zaproponować widzowi prawdziwą rozmowę z wywołanymi z przeszłości ludźmi, a nie pustym miejscem lub echem; dialog, a nie reakcję czysto emocjonalną. Słowem – gdyby był nie tylko zbiorem obrazów, lecz również próbą myślenia o historii, dziełem intelektualistów i artystów*<sup>65</sup>.

Trzeba również zauważyć, że film Różewicza doczekał się rzeczowej debaty na łamach prasy filmowej, choć oczywiście nie pisano o nim tak często, jak wcześniej o *Hubalu*. Zajmowano się przede wszystkim kontekstem historycznym, aktualne odniesienia pozostawiając w domyśle widzów i czytelników.

Tadeusz Sobolewski, w recenzji pozytywnie oceniającej *Pasję*, wydobyl z niej głównie nutę krytyczną w stosunku do pokazanych wydarzeń historycznych. Jego zdaniem podstawowym pytaniem tego dzieła jest kwestia, jak duże koszty można ponieść za ideę wolności. Krytyk dostrzegł w *Pasji* polemikę z tradycją romantycznego ofiarstwa oraz nutę ironii. *Romantyczna jest problematyka „Pasji”, choć nieromantyczny styl i nieromantyczne odpowiedzi* – konkludował Sobolewski<sup>66</sup>.

Natomiast Rafał Marszałek zauważył, że film Różewicza jest zbudowany w odaleniu od schematu „czerwonego kasztelanica”, jaki przypisano Dembowskiemu. Historia jest w nim traktowana od strony osobistej, w sposób rzeczowy. Główny problem dzieła to sprzeczność między idealizmem a praktycyzmem. *Nietrudno sobie wyobrazić, czym byłby film o Edwardzie Dembowskiem, zrealizowany ku porzuceniu serc w tradycyjnym stylu biograficznym, z wyłącznym eksponowaniem rewolucyjnych poczynań bohatera* – pisał Marszałek. – *Byłby to wizerunek jasny, krystalicznie przejrzysty. Tymczasem w filmie Różewicza powiada się o powikłaniu, o „ciemności” całej tej historii. Ciemność jako naturalny walor historycznego obrazu? Już słyszeć protesty...*<sup>67</sup>

Do wydarzeń historycznych pokazanych w *Pasji* oraz do ich filmowej interpretacji wrócono także w rozmowie z historykiem Tadeuszem Łepkowskim przeprowadzonej na łamach miesięcznika „Kino”. Łepkowski określił film Różewicza jako próbę pokazania narodzin narodu w najtrudniejszym momencie – rozłamu społecznego – oraz jako dzieło historiozoficzne. Rozmowa ta dość rzetelnie (choć nie bez obowiązkowego odniesienia do „Manifestu komunistycznego” i Engelsa) omawia główne konteksty sprawy Dembowskiego i jej obraz w filmie. *Wskreszenie historii oznacza przede wszystkim ożywienie tkwiących w niej wątków filozoficznych, moralnych i politycznych* – mówił Łepkowski, stwierdzając zarazem, że to właśnie udało się realizatorom *Pasji*.

Najobszerniejsze omówienie problemów, których dotyczy dzieło Różewicza, należało do Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej. Autorki długiego artykułu zamieszczonego w „Kinie”, stwierdziły m.in., że *Pasja* łączy elementy filmu-illustracji historycznej i filmu zagadki historiozoficznej. Za główny problem uznały dramat *rozjęcia się dróg wyzwolenia narodowego i wyzwolenia społecznego*. Wartością filmu są *pytania o kryteria politycznej moralności*. Janion i Żmigrodzka zwróciły również uwagę, że twórcy, odwołując się trafnie do symboliki romantyzmu i zachowując zarazem do niej pewien dystans, odnieśli się także do romantycznego sposobu pojmowania historii – jako momentów, błysków mogących objawiać wyższy sens dziejów. Wskazały również, że wizerunek bohatera wykreowany aktorsko przez Garlickiego, odbiega nieco od opisów zachowania Dembowskiego znanych z epoki (filmowy Dembowski wydaje się zbyt wyrachowany). Autorki artykułu przestrzegały również widzów filmu przed recenzjami pozbawianymi fachowej rzetelności<sup>68</sup>. Pisały: *Na odbiorze „Pasji” zaważyła trudność zaakceptowania tragicznej perspektywy filmowego obrazu dziejów i bohatera, uporczywa potrzeba znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy jest to film „za”, czy „przeciw” Dembowskiemu*<sup>69</sup>.

Czas na krótkie podsumowanie. Dzieło Różewicza różni się w sposób istotny od filmu Poręby, jeśli chodzi o sposób podejścia do toposów polskiego romantyzmu oraz ich interpretację. Przede wszystkim: fakty historyczne są tu ukazane w pewnym wzajemnym powiązaniu i szerszym kontekście, a osobiste motywacje i wahań bohatera współtworzą wieloznaczny obraz wydarzeń historycznych. Natomiast motyw ofiary, mogący kojarzyć się z eschatologią mesjańską, został przywołany w swym dwoistym znaczeniu: można go odczytać jako tragiczną pomyłkę historii bądź jako historiozoficzną konieczność. Jego sens zależy od wolnej interpretacji widza...



- <sup>1</sup> A. Friszke, *Polska, Losy państwa i narodu 1939-1989*, Warszawa 2003, s. 336.
- <sup>2</sup> A. Walicki, *Naród, romantyzm, mesjanizm*, w: tegoż, *Spotkania z Miłoszem*, Londyn 1985, s. 143.
- <sup>3</sup> A. Werner, *Polskie arcywłoskie*, Londyn 1987, s. 148.
- <sup>4</sup> A. Walicki, dz. cyt. s. 141.
- <sup>5</sup> Ta przerwa w reżyserowaniu filmów nastąpiła po premierze *Daleka jest droga* (1963). Był to film na podstawie opowiadań K. Pruszyńskiego o sytuacji polskich żołnierzy w Anglii tuż po zakończeniu II wojny światowej. Wprawdzie „dzieło” to podejmowało temat źle widziany przez ówczesną władzę, ale razilo bardzo uproszczonym opisem historycznych realiów oraz dość siemiężną realizacją. Przed *Hubalem* Poręba „wykazał się” jeszcze nakręceniem filmu, który wpisywał się w schematy kina produkcyjnego pt. *Prawdzie w oczy* (1970).
- <sup>6</sup> M. Janion, *Legenda i antylegenda wojny*, w: tejeż, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 142.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 143.
- <sup>8</sup> Zob. *Poza kompleksem polskim*. Rozmowa z Janem Józefem Szczepańskim przeprowadzona przez T. Sobolewskiego, „Kino” 1981, nr 8.
- <sup>9</sup> Szczepański tak mówił o przyczynach swojej decyzji: *Przyczyn było wiele. Najważniejsza to ta, że Poręba parł ku hagiografii narodowej. Chciał na przykładzie Hubala dać tradycyjny wzór cnót rycerskich. Mnie natomiast Hubal fascynował jako fenomen schyłkowy. To był ostatni ulan, ze wszystkimi wadami tej formacji. Ostatni ulan stał się pierwszym partyzantem. Przelamują się tu dwie koncepcje wojny, dwie epoki historyczne. Temat pasjonujący, jak wszystkie sytuacje graniczne. Poręba starał się jednak za wszelką cenę wiloczyć ten dramat w statyczny wzorzec, z Hubala zrobił nieruchomego herosa i do tego obrazu nagiął, gdy było mu to wygodne, prawdę historyczną. Zob. tamże.*
- <sup>10</sup> *Rozumieć czy ilustrować historię*, dyskusja oprac. przez R. Koniczka, „Kino” 1975 nr 6.
- <sup>11</sup> M. Janion, *Wojna i forma*, w: tejeż, *Plac generała. Eseje o wojnie*, s. 37.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>13</sup> Zob. tamże, s. 33-39.
- <sup>14</sup> Do podjęcia decyzji o ostatecznym kształcie filmu mógł się przyczynić także Franciszek Szlachcic, jeden z niewielu popleczników Moczara z 1968 r., który w 1973 r. miał jeszcze silną pozycję w elicie władzy i bezpośredni wpływ na kulturę. Zob. A. Albert (A. Roszkowski), *Najnowsza historia Polski 1918-1980*, Londyn 1991, s. 977-978.
- <sup>15</sup> Takie dane podawała prasa filmowa. Zob. „Ekran” 1973 nr 52.
- <sup>16</sup> Z. Załuski, *Na spotkanie z rewolucyjnym romantyzmem*, „Film” 1973 nr 32.
- <sup>17</sup> W. Żukrowski, tamże.
- <sup>18</sup> M. Derecki, *Czy koniec sporu o Hubala?*, tamże.
- <sup>19</sup> Zob. „Ekran” 1974 nr 6.
- <sup>20</sup> B. Poręba, *Pozorne remedia i prawdziwe wartości*, „Ekran” 1974 nr 10.
- <sup>21</sup> A. Ochalski, „Ekran” 1973 nr 52.
- <sup>22</sup> Zob. „Ekran” 1974 nr 1.
- <sup>23</sup> Jak podawano, film Poręby miał 3 kopie na taśmie 70 mm, aż 52 na taśmie 35 mm i 56 na taśmie 16 mm. Zob. „Film” 1973 nr 35.
- <sup>24</sup> Można wyróżnić umownie jeszcze „trzecią” grupę recenzentów oraz widzów, czyli tych, którzy patrzyli na film z perspektywy bezpośrednich uczestników lub świadków wojny obronnej 1939 r. Należałoby do niej m. in. Aleksander Jackiewicz i pisarz, Stanisław Zieliński. Zob. *Wokół Hubala*, „Kino” 1973 nr 11 (wypisy z recenzji prasowych).
- <sup>25</sup> K. Eberhardt, *Między faktami a fikcją*, „Ekran” 1973 nr 35.
- <sup>26</sup> R. Marszałek, „Literatura” 1973 nr 37, cyt. za: *Wokół Hubala*, dz. cyt.
- <sup>27</sup> A. Ledóchowski, *Hubal. Żołnierz Rzeczypospolitej*, „Kino” 1973 nr 9.
- <sup>28</sup> O tym, że ta stereotypowa wizja ma wciąż zwolenników i że widzowie dają się (lub też chcą) na nią nabrać, świadczą m.in. te słowa, napisane w 2014 r., a ludzko podobne do opinii, jakie pojawiały zaraz po premierze filmu Poręby: *Hubal to film wielki, ze wspaniałą kreacją Filipskiego właśnie, hold złożony polskiej tradycji, nie tylko żołnierskiej, ale także państwowej. Scena wkroczenia oddziału mjr Henryka Dobrzańskiego „Hubala” w pełnym umundurowaniu do wiejskiego kościółka na pasterkę – w czasie okupacji, niemal pod okiem Niemców – przeszła do historii polskiego kina jako jedna z napiętniejszych. K. Masłoń, *Lunatykowanie Bohdana Poręby*, „Do Rzeczy” 2014 nr 6.*
- <sup>29</sup> Zob. A. Friszke, dz. cyt. 385.
- <sup>30</sup> Zob. E. Zająček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 265.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 253.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 262.
- <sup>33</sup> Zob. A. Friszke, dz. cyt. s. 347.
- <sup>34</sup> M. Janion, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 7.
- <sup>35</sup> Zob. A. Kijowski, *Dziennik 1970-1977*, wybór i opracowanie K. Kijowska i J. Błoński, Kraków 1998, s. 396.

- <sup>36</sup> Zob. tamże, s. 263, 273.
- <sup>37</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s.95.
- <sup>38</sup> Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 346. Lubelski powołał się na ustalenia historyków oraz krytyków filmowych dokonane podczas seminarium „Świadomość historyczna polskiej sztuki współczesnej” zorganizowanego w Łagowie, w 1975 roku.
- <sup>39</sup> *Filmy historyczne są straszne. Historia została zamazana, zaciemniona etc. Nade wszystko zniknęły z niej indywidualności. Motywacja ekonomiczna, społeczna etc. – tak, ale gdzie są bohaterowie? Gdzie zdrajcy? Gdzie filary historii? Gdzie jej sensaci? Nieumiejętność historii w naszym wypadku to utrata łączności z całą tradycją, z naszą literaturą, która jest w historii ufundowana.* A. Kijowski, dz. cyt. s. 377-378.
- <sup>40</sup> Zob. tamże, s. 321.
- <sup>41</sup> Tamże.
- <sup>42</sup> S. Różewicz, B. Janicka (autorka wywiadu), *O filmie „Pasja” rozmawiamy ze Stanisławem Różewiczem*, „Film” 1978 nr 3. W wywiadzie tym Różewicz mówił też o przygotowaniach do filmu: *Kiedy zaczynałem realizację filmu, otrzymałem w podarunku 5 tomów jego pism (...) Scenarzyści przestudiowali wiele materiałów historycznych o Dembowskim i powstaniu krakowskim, wspomnień, pamiętników ludzi znających Dembowskiego. Sam przed realizacją filmu (film był bardzo trudny w robocie), obłożyłem się lekturą, materiałami źródłowymi... Tamże.*
- <sup>43</sup> Zob. np. L. Sykulski, *Edward Dembowski (1822-1846). Biografia polityczna*, Toruń 2006.
- <sup>44</sup> B. Baczek, *Lewica i prawica heglowska w Polsce*, w: tegoż, *Człowiek i światopogląd*, Warszawa 1965, s. 260-263.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 265.
- <sup>46</sup> Tamże, s. 245.
- <sup>47</sup> E. Dembowski, *Twórczość w życiu społeczności*, w: tegoż, *Pisma t. III*, red. A. Śladkowska, M. Żmigrodzka, Warszawa 1955 s. 228.
- <sup>48</sup> A. Walicki, *Postheglowska „lewica filozoficzna”. Edward Dembowski i Henryk Kamieński*, w: tegoż, *Filozofia polskiego romantyzmu*, Kraków, 2009, s. 414.
- <sup>49</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Dokument i symbol*, „Kino” 1978 nr 6.
- <sup>50</sup> Tamże.
- <sup>51</sup> Zob. E. Dembowski, *Twórczość w życiu społeczności*, dz. cyt.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 234.
- <sup>53</sup> Tamże.
- <sup>54</sup> Zob. tamże, s. 243-244.
- <sup>55</sup> E. Dembowski, *Myśli o przyszłości filozofii*, w: tegoż, *Pisma t. IV*, Warszawa 1955, s. 375.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 372.
- <sup>57</sup> E. Dembowski, *O dążeniach dzisiejszego czasu*, w: tegoż, *Pisma t. IV*, dz. cyt. s. 387.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 375.
- <sup>59</sup> Zob. A. Walicki, *Mesjanistyczne koncepcje narodu i późniejsze losy tej tradycji*, w: tegoż, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm. Prace wybrane t. 1*, Kraków 1990, s. 241.
- <sup>60</sup> Tamże.
- <sup>61</sup> M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego sakrum*, w: tejże, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 85.
- <sup>62</sup> Tamże, s. 82.
- <sup>63</sup> Tamże, s. 84-85.
- <sup>64</sup> Znamienne jest, że w 1978 r., kiedy zapanowała wyraźna już polaryzacja władzy i społeczeństwa oraz zaostrenie kryzysu politycznego i ekonomicznego, odżył także na łamach prasy filmowej temat *Hubala*. Za pretekst posłużyła śmierć Melchiora Wańkowicza. Obok wywiadów z żyjącymi jeszcze hubalczykami, którzy potwierdzali historyczny autentyzm filmu *Porebą*, na łamach „Ekranu” uaktywnił się sam reżyser, stawiając pytania o *oblicze kultury narodowej i jej specyficzne wyróżniki: o ciągłość naszego trwania i pierwiastki najbardziej wartościowe – więc postępowe, więc własne (...) nie wyabstrahowane z historycznych kontekstów, w jakich naród polski bytował*. Wszystko to oczywiście w stylu partyjnej nowomowy i wprost podparte wytycznymi z *listopadowej narady w Komitecie Centralnym PZPR z udziałem działaczy kierujących frontem ideologicznym*. Zob. B. Poręba, *Harmonia i egoizm*, „Ekran” 1978, nr 5.
- <sup>65</sup> B. Janicka, *Emisariusz*, „Film” 1978, nr 13.
- <sup>66</sup> T. Sobolewski, *Golgota Dembowskiego*, „Kino” 1978, nr 3.
- <sup>67</sup> *Pasja rewolucjonisty*, rozmowa z prof. Tadeuszem Łepkowskim o filmie Stanisława Różewicza, przeprowadzona przez Lesława Bajera, „Kino” 1978, nr 4.
- <sup>68</sup> Chodziło o dość pokretną w wymowie i ocenie filmu recenzję-felieton autorstwa Krzysztofa Kłopotowskiego, w której pojawiła się sugestia, jakoby twórcy *Pasji* potępili jej bohatera, patrząc na jego losy i ofiarę ze współczesnej perspektywy, i w której to recenzji Kłopotowski pisał m.in.: *Materia filmu nie oszczędza bohatera, każąc mu się modlić w przebraniu księdza nad grobem własnych ofiar – co oczywiście było znacznym uproszczeniem znaczenia jednej ze scen filmu*. Zob. K. Kłopotowski, *Konstatacja w surducie*, „Literatura” 1978 nr 13.
- <sup>69</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt.