

Przygody Franka Dolasa albo co Giuseppe robił w Warszawie

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

1.

Zważywszy na częstość pojawiania się tematu II wojny światowej w polskiej kinematografii, komedia wojenna jest reprezentowana w niewielkim stopniu ¹. Olbrzymim powodzeniem wśród publiczności cieszyły się zwłaszcza trzy filmy: *Giuseppe w Warszawie* (1963) Stanisława Lenartowicza, *Gdzie jest general...* (1963) oraz *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969) Tadeusza Chmielewskiego. Do tego zestawu można jeszcze dołączyć *Cafe „Pod minogą”* (1959) Bronisława Broka. O wiele mniej znane – i mniej udane – są *Misja specjalna* (1987) Janusza Rzeszewskiego i *Złoto dezerterskie* (1998) Janusza Majewskiego.

Nie przypadkiem najbardziej znane polskie komedie wojenne powstały w ciągu 10 lat, między 1959 a 1969 rokiem. Kino lat 60. zrehabilitowało gatunki filmowe i kino popularne. Czas, który minął od zakończenia wojny i chęć publiczności odreagowania po filmach ukazujących wojnę w sposób skomplikowany i nawiązujący do polskich kompleksów i ran, dopuściły możliwość myślenia o wojnie również przez pryzmat komedii. W 1964 r. Roman Zimand pisał, że akceptacja *Gdzie jest general...* stanowi świadectwo przemian świadomości narodowej Polaków, ponieważ jeszcze kilka lat wcześniej film ten, postawiony obok *Kanału* czy *Eroiki*, byłby nie do zaakceptowania ².

Problem wykorzystania formuły komediowej, czy choćby jej elementów, w opowiadaniu o wojnie pojawił się tuż po jej zakończeniu ³. *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego (1946, premiera pierwszej wersji – 1947, drugiej – 1948) ⁴, stanowiące później swoisty punkt odniesienia dla komedii wojennej lat 60., początkowo miały być średniometrażowym filmem paradokumentalnym, zapisem okupacyjnego humoru i folkloru. Tymczasem pod wpływem presji na „Film Polski”, od którego domagano się wreszcie pełnometrażowego filmu fabularnego, do pierwotnego scenariusza dopisano wątplą ramę fabularną. Konsekwencją połączenia dramatycznej fabuły z piosenkami o wymowie satyrycznej była *trudna do zatuszowania niespójność*. *Formalna struktura filmu przywołała na myśl przedwojenne farsy i komedie muzyczne – tyle tylko, że jej właściwym punktem odniesienia nie był w pełni skonwencjonalizowany świat ekranowych przedstawień, lecz tragiczna rzeczywistość, znana w dodatku ówczesnym widzom z autopsji* ⁵.

Zakazane piosenki zdjęto z ekranów, a w poprawionej wersji filmu, która pojawiła się w 1948 r., zniknął obraz Niemca – dającego się oszukać głupca; zastąpił go wizerunek hitlerowskiego zbrodniarza. Do humorystycznego wyobrażenia Nie-

mców powrócono dopiero w nakręconej w 1959 r. *Cafe „Pod minogą”*. Warto jednak wyraźnie zaznaczyć, że emocji nie budziły komedie opowiadające o wojnie i okupacji poza Polską. W polskiej prasie znakomicie zostały przyjęte komedie wojenne nakręcone w innych krajach i o nich opowiadające: czechosłowackie *Nikt nic nie wie* (*Nikdo nic neví*, 1947) Josefa Macha ⁶ i francuska *Babette idzie na wojnę* (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1959) Christiana-Jaque'a ⁷.

Nawet kiedy wątpliwości, czy można śmiać się z wojny, zdawały się wyjaśnione, pozostawał problem tematów tabu. Kiedy na ekrany miał wejść *Giuseppe w Warszawie*, pojawiły się wątpliwości, co też będzie przedmiotem komedii poświęconej wojnie, czy w ogóle jest to temat na komedię. Dobrze, że nie chodzi o Powstanie Warszawskie, pisano ⁸. Z kolei w wywiadzie udzielonym Oskarowi Sobańskiemu w 1968 r. Wanda Jakubowska mówiła: *Chciałabym zrobić film ukazujący rzeczywistość obozową od strony, od której nikt jej dotąd nie ośmielił się pokazać: od strony groteskowej. To zupełnie możliwe! W tym irracjonalnym świecie były elementy wręcz humorystyczne. Czy jednak do takiego filmu dojrzeliliśmy, widzowie i ja sama? Nie wiem* ⁹.

Trudno powiedzieć, czy Wanda Jakubowska rzeczywiście była gotowa podjąć się karkołomnego zadania. Pewne jest jednak, że o ile komedia o wojnie została jako taka zaakceptowana, to istniała sfera tabu, której nie można było naruszyć. Polska komedia opowiadająca o II wojnie światowej była bezpieczna, unikała jakichkolwiek kontrowersji i dostosowywała się do istniejących stereotypów i auto-stereotypów. Było to oczywiste już dla części ówczesnych krytyków: *Wbrew temu, co piszą niektórzy krytycy, nie sądzę, by obraz Warszawy w tym filmie [Giuseppe w Warszawie – P. Z.] tak zasadniczo odbiegał od stereotypu naszych narodowych wyobrażeń o okupacji. Rzecz w tym, że istnieją właściwie dwa najpopularniejsze stereotypy: martyrologiczno-heroiczny i cwaniacki. Według tego drugiego – a powstanie jego było naturalnym odruchem samoobrony psychologicznej – Niemcy byli kupą durniów, których jeśli nie każdy Polak, to na pewno każdy warszawiak z łatwością wyprowadzał w pole* ¹⁰.

Andrzej Werner pisał, że *Giuseppe w Warszawie* i *Gdzie jest generał...* prezentowały śmiech pełniący funkcje katartyczne i oswajający rzeczywistość: *Najlepszy dowód, że nikt nie poczuł się urażony, mimo iż w obu filmach obecne są, różne zresztą, motywy, które mogłyby okazać się drażliwe – zarówno w oficjalnym, jak i całkiem nieoficjalnym odbiorze* ¹¹. Werner ma na myśli komediowy obraz „szaleństwa konspiracyjnego”, koszarowy humor, schematyzację postaci Polaka i Rosjanki. Iwona Rammel, odnosząc się do tych słów, twierdzi, że o żadnych wątkach drażliwych w gruncie rzeczy nie możemy mówić ¹². Nie chodzi o to, że film został zrealizowany w sposób na tyle subtelny i delikatny, iż mimo podjęcia drażliwych tematów nikogo nie uraził. Rzecz polega na tym, że były one tak zrealizowane, iż nie miały prawa nikogo urazić. Odwoływały się bowiem do dobrze znanych stereotypów akceptowanych w społeczeństwie i do konwencji gatunkowych, przede wszystkim do farsy ¹³. Ta zaś była gatunkiem szczególnie pasującym do sytuacji, w której odrzuca się pamięć wojny, pisze ją na nowo, zapomina o poczuciu klęski, pozwala cieszyć się zwycięstwem. Wizja świata, wojny i polskiego w niej udziału była zgodna z potocznym wyobrażeniem. Pasowała także do oficjalnych wizerunków wojny postulowanych przez władze w mniej lub bardziej wyraźny sposób.

2.

W wizerunkach II wojny światowej zaproponowanych przez polską szkołę filmową nie było zbyt wiele miejsca na śmiech; nie oznacza to jednak, że nie było go wcale. Świadomość, że *nie ma dramatu, czy głębokiego przeżycia bez śmiechu*¹⁴, miał Andrzej Munk, który mówił o *Zezowatym szczęściu*: *Chciałem tu wywołać osobiste zawstydzenie, że możemy się śmiać, kiedy właściwie mamy do czynienia z przejawami bardzo tragicznych zjawisk*¹⁵.

Realizując *Zezowate szczęście* Munk przyjął strategię błazna¹⁶, widać ją również, choć w nieco mniejszym stopniu, w *Eroice*. Polega ona nie na odrzuceniu tego, co stałe i ważne w kulturze, ale na wezwaniu do ponownej refleksji nad pewnymi wyobrażeniami. Nie o szyderstwo tu chodzi, lecz o wezwanie do myślenia, niepoddawanie się istniejącym stereotypom, mitom i przesądom. Pierwsza nowela *Eroiki, Scherzo alla Polacca*, oraz rozgrywające się podczas wojny fragmenty *Zezowatego szczęścia*, bawiły, zachęcając jednocześnie do filozoficznego namysłu nad tożsamością człowieka czy narodowymi mitami. Do tych ostatnich odwoływały się również komedie wojenne lat 60., choć raczej jedynie do nich nawiązując niż podejmując z nimi dyskusje. Zresztą, pisząc o tradycji, do której odnosiły się polskie komedie wojenne w latach 60., częściej wymieniano *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego niż *Eroikę* i *Zezowate szczęście*. Najbliższy filmom Munka był może *Giuseppe w Warszawie*, bo pozwalał dostrzec w wojnie elementy groteski i absurdu, choć odsuwał na dalszy plan tragizm tego doświadczenia.

Po kilkunastu latach od zakończenia wojny nadszedł czas na komedie wojenne: *Po ciężkich, przynębiających rozważaniach antybohaterskich, taka dawka kpiny z wojny, obojętnie w jakim opakowaniu, jest potrzebna*, pisał Janusz Skwara¹⁷. O ile pierwsza nowela *Eroiki* i *Zezowate szczęście*, podobnie jak inne filmy szkoły polskiej, ukazywały zmagania z pamięcią współdecydującą o tożsamości, komedie lat 60. kreowały pamięć i tożsamość zgodnie z wyobrażeniem potocznym, nawiązując do stereotypów i autostereotypów. Komedie wojenne miały w założeniu posiadać walory terapeutyczne. Tadeusz Płużański pytał, czy *nadszedł czas, kiedy możemy się śmiać z pokonanych hitlerowców, dostrzegając ich napuszoną i pompatyczne zakłamanie, obnażając ich słabości w zestawieniu z siłą moralną i materialną zwyciężskich armii?*¹⁸

Jeśli *Giuseppe w Warszawie* i *Gdzie jest generał...* uznamy za filmy oferujące terapię zbiorową w odniesieniu do sposobu postrzegania Niemców, to w równie dużym stopniu będzie ona miała znaczenie dla widzenia postaw polskich. Paradoksalnie, dobrze rozumiał to pułkownik Zbigniew Załuski, jedna z ważniejszych postaci dla ideologii grupy skupionej wokół generała Mieczysława Moczara. Załuski, broniąc się przed, jak ich nazywał, „szydercami”, pisał: *Nie kwestionuję bynajmniej przydatności, a także zasadności używania również kpiny z tych czy innych zjawisk w naszej przeszłości dla doraźnych celów wychowawczych. Sam w sobie nie jest to środek zły, a jak wiemy, jest to również środek skuteczny*¹⁹.

Historycy kina zastanawiali się, czy komedie wojenne z lat 60. są „refleksem” polskiej szkoły filmowej, na ile się do niej odnoszą, na ile ją w jakiś sposób kontestują. Filmy te doskonale pasują do wizerunku Polaka uwikłanego w historię i Historię. Po prostu tym razem bohaterowie są górą. Stąd też może brała się tak duża popularność filmów Chmielewskiego – przynajmniej tym razem naszym chłopakom udało się wygrać, nie ponosząc przy tym większych strat. Franek Dolas do-



Gdzie jest generał..., reż. Tadeusz Chmielewski (1963)

tarł do swoich, a Wacław Orzeszko, czarna owca w oddziale, zdobył się bohaterski czyn i w nagrodę otrzymał miłość pięknej dziewczyny.

Aby porównać komedie wojenne z filmami szkoły polskiej, weźmy pod uwagę trzy pary bohaterów: Orzeszkę z *Gdzie jest general...* i kaprala Sochę z *Krzyża Walecznych* Kazimierza Kutza (obie role zagrał Jerzy Turek), Staszka z *Giuseppe w Warszawie* i Macika Chelmieckiego z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy (w obu rolach Zbigniew Cybulski) oraz Franka Dolasa (Marian Kociniak) z *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* i Jana Piszczyka (Bogumił Kobiela) z *Zezowatego szczęścia* Andrzeja Munka.

Postać grana przez Jerzego Turka w pierwszej noweli *Krzyża Walecznych* ma wiele wspólnego z kreacją tego samego aktora w *Gdzie jest general...* Nie sposób jednak nie zauważyć fundamentalnych różnic między Sochą a Orzeszką. Ten drugi nie zderza się z okrucieństwem wojny, nie pogrąża się w letargu, przestając widzieć sens jakichkolwiek działań. Orzeszce, po pewnej fazie bierności, związanej raczej z relacjami damsko-męskimi, jest przypisane działanie i zwycięstwo. Okaże się prawdziwym mężczyzną i zdobędzie kobietę zauroczoną właśnie jego męskością, a świat wróci na swoje miejsce²⁰.

Uważany za ofermę Orzeszko nie tylko bierze do niewoli niemieckiego generała, ale w nagrodę otrzymuje też miłość pięknej sojuszniczki. Podobnie jak Socha w *Krzyżu Walecznych* dokonuje czynu bohaterskiego, jednak zakończenia obu filmów są zupełnie inne. Orzeszko nie wraca, jak Socha, do rodzinnej wioski, by pochwalić się sukcesem i nie znajduje tam pustki oraz zniszczenia. Dzielny chłopiek-roztropiek pokonał smoka i chociaż nie otrzymał połowy królestwa, to ręka księżniczki jak najbardziej mu się należała. Nie wiemy, co dalej będzie z Orzeszką i Marusią, ale film kończy się według najlepszych komediowych i romansowych reguł: pocałunkiem, który wieszczy, że we dwoje żyli długo i szczęśliwie (podobnie jak sojusz polsko-radziecki).

Wojna skazuje Polaka na czynne uczestnictwo i na bohaterstwo. Komedie z lat 60. podtrzymują pytanie o istotę bohaterstwa, które zadawał Munk w *Eroice*, a później w *Zezowatym szczęściu*, choć rzecz jasna udzielają innych odpowiedzi. Piszczyk usiłował, wbrew własnym predyspozycjom, *dorosnąć do własnych i społecznych wyobrażeń o bohaterze czasu wojny, ale jego próby skazane są na porażkę. Nie każda jednostka nadaje się na herosa godnego miejsca w narodowym panteonie*²¹. Bohaterowie komedii mają odmienne przekonanie. Jak mówi Orzeszko, *Jesteśmy najlepszymi żołnierzami na świecie. Polak rodzi się już bohaterem. Nawet jeżeliby nie chciał, to i tak nim zostanie*. Przykłady Wacława Orzeszki, Staszka i Franka Dolasa udowadniają, że przekonanie o wyjątkowym heroizmie Polaków jest silnie obecne i w kulturze narodowej, i w wyobrażeniach społecznych. Iwona Kurz podkreśla pewną dwuznaczność w *Giuseppe w Warszawie*. Z jednej strony mamy do czynienia z drwiną z martyrologii i polskiej mitologii narodowej (zesłanie na Sybir jako okazja do zwiedzenia świata, odwrócenie ról kobiety i mężczyzny), z drugiej jednak – z niewątpliwym nawiązaniem do kanonu wartości narodowych, z którymi starała się wchodzić w polemikę szkoła polska. *Zawsze i wszędzie zwycięski na płaszczyźnie narracji okazywał się „los Polaka zanurzonego w historii”*²². Bohaterowie są traktowani, jak na komedię przystało, z przymrużeniem oka. Twórcy w mniej lub bardziej łagodny sposób wykpiwają narodowe przywary. Od owego zanurzenia w historię nie są jednak w stanie uciec, zresztą wcale tego nie chcą. To

cecha wspólna *Scherzo alla Polacca, Zezowatego szczęścia, Cafe „Pod minogą”, Gdzie jest generał... Giuseppe w Warszawie, Jak rozpętałem drugą wojnę światową.*

Munk w *Zezowatym szczęściu* pytał też o prawo do tchórzostwa, do pozostawiania poza czynnym udziałem w konspiracji. Polskie mity narodowe nie tolerowały tego typu zachowań. W *Giuseppe...* Staszek pragnie pozostawać poza wojną, mieć po prostu święty spokój, nie będzie jednak mu dane go zaznać. *Chciałem być od tego z daleka i nie dałem rady*, mówi (warto tu wspomnieć, że Zbigniew Cybulski w roli Staszka konsekwentnie burzy mit Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diament*²³). Męskość Staszka jest podawana w wątpliwość (*Bądź choć raz w życiu mężczyzną*, mówi do niego „bawiąca się” w konspirację siostra, która nieustannie zsyła go do kuchni), podobnie jak w przypadku Orzeszki. Ostatecznie jednak Polacy są skazani na heroizm. Nie mogą uciec od historii, a wezwani przez nią stają na wysokości zadania. Może nie zawsze ich czyny zapowiadają się heroicznie, nie można jednak mieć wątpliwości, że w razie potrzeby staną się bohaterami.

Silna w Polsce obecność „kultury bohaterskiej” determinowała postępowanie Dwidziusia Górkiewicza i w jakiś sposób wpływała na Piszczyka. Nie miał z nią żadnych problemów Franek Dolas. Bliższy postaciom z *Eroiki i Zezowatego szczęścia* był natomiast Staszek. Bohater *Zezowatego szczęścia* także, jak Franek Dolas, wędrował „za bronią”, ale jego dążenie do walki zakończyło się kompromitacją. Piszczyk przyjmował różne oblicza, maski, naśladował innych, tymczasem Franek Dolas, niezależnie od noszonego akurat stroju, zawsze jest sobą. Ma potężną broń: zdrowy rozsądek połączony z ułańską fantazją i – mimo rzekomego pecha – z niewiarygodnym szczęściem, które pozwala mu wyjść cało z najgorszych opresji. Piszczyk nie wie, kim jest, dlatego zakłada maski. Postaci z komedii wojennych nie mają takich problemów. Inaczej niż u Piszczyka, tożsamość Franka Dolasa nawet przez moment nie jest zagrożona. Piszczyk musiał zmagać się ze swoją pamięcią, również tą związaną z II wojną światową, jak filmy szkoły polskiej. W pamięci Franka Dolasa nie ma niczego, co mogłoby mu zakłócić doskonałe samopoczucie. Dolas jest może pechowcem, ale innym niż Piszczyk.

W gruncie rzeczy bowiem owo „zanurzenie Polaka w historii” było jedynie punktem wyjścia, z którego komedie wojenne podążały już w inną stronę niż filmy szkoły polskiej. Biorąc pod uwagę kontekst lat 60., wizja świata zawarta w realizowanych wówczas komediach wcale tak bardzo nie odstawała od tej, która była zawarta w książkach pułkownika Zbigniewa Żałoskiego. W wydanych w 1962 r. *Siedmiu polskich grzechach głównych* Żałoski atakował wszystkich, których określał mianem szyderców, którzy odrzucali tradycyjne wartości polskiej kultury: *Biedny Piszczyk, nawet ten żalośnie mały (w sensie moralnym, nie chaplinowskim) Piszczyk, któremu nic się w życiu nie udało, który zawsze chciał być w pierwszym szeregu i któremu przecież zawsze czegoś (ściślej – właśnie ideowości i charakteru) do tego brakło, Piszczyk pokazujący dowodnie, że polskiego losu i polskiego bohaterstwa nie można udawać, nie można po prostu „odegrać” tanim kosztem, tylko trzeba je przeżyć naprawdę i umieć zapłacić pełną cenę – ten Piszczyk w antybohaterskim zaciętrzewieniu naszych szyderców stał się dla nich ucieleśnieniem polskiej postawy wobec życia, społecznej aktywności i bohaterstwa*²⁴.

Żałoski „broniał” *Zezowatego szczęścia* przed krytykami, którzy według niego przekręcają ideę Munka. Sam dokonywał nadinterpretacji, która umożliwiła mu przeprowadzenie krytyki postaw szyderców. W kolejnym fragmencie słynnej

książki, pisany na przełomie lat 60. i 70., Załuski kategorycznie stwierdzał, że nie wolno ogłupiać ludzi, drwić z historii narodu, kpić z postaw heroicznych, ofiarności, odpowiedzialności, bohaterstwa i woli walki²⁵. O ile można było postawić takie zarzuty – z jego punktu widzenia – *Zezowatemu szczęściu* czy *Eroice*, o tyle w przypadku komedii wojennych lat 60. nie znajdują one zastosowania. Akurat polski los i bohaterstwo komedie wojenne traktowały z wielką powagą.

3.

Komedia wojenna lat 60. podobnie jak polska szkoła filmowa podejmowała problem polskiej tożsamości. Wychodząc z tego samego punktu, zadając podobne pytania, komedia udzielała zupełnie innych, a przede wszystkim dość jednoznacznych odpowiedzi. U podstaw takiego stanu rzeczy stały w znacznej mierze względy polityczne i ideologiczne, w tym m.in. dyskurs nacjonalistyczny. Lata 60. to przecież czas pisania na nowo polskiej pamięci i tożsamości narodowej. W ówczesnej kulturze popularnej odpowiedzi na pytanie o „bycie Polakiem” unikały kontrowersji, starały się pomijać sprawy nieprzyjemne, stanowiące zadrę w pamięci narodowej. Komplikacje związane z polskim losem musiały ustąpić miejsca wyobrażeniom zawartym w autostereotypach: *Opresje, biedy i poniżenia zwały się na Franusia jakby z zewnątrz, pozostawiały go w dobrym psychicznym zdrowiu, z nie nadwątlonym nigdy morale. Poczucie, że nieszczęście zawinione przez przypadek zniknie niebawem wolą opatrnościowego trafu, od dawna cechowało rodziną mentalność. Kompleks niższości wobec potężniejszych nacji komedia Chmielewskiego przelamywała konfrontując polską fantazję i inteligencję ze stereotypami niemieckiego ograniczenia, angielskiego konserwatyzmu (...), francuskiej retoryki. Widownia wyносиła z filmu przekonanie, że choć tamci – obcy dysponują siłą i techniką, my – Polacy ratujemy się zdrowym rozsądkiem*²⁶.

Jak zatem prezentował się wizerunek Polaka zawarty w polskich komediach wojennych lat 60.? Małgorzata Karbowiak wskazywała, że fakt, iż Franek Dolas ma cechy *typowo polskie, znamienne dla postawy ludowego bohatera urodzonego gdzieś nad Wisłą, radzącego sobie w życiu przede wszystkim dzięki sprytowi, obdarzonego silnym poczuciem humoru i pasją ryzyka nadaje postaci Dolasa wymiar pewnego uogólnienia, czyni zeń postać w jakiś sposób typową*²⁷. W latach 60. mówiono sporo o ludowości komedii wojennych, odnosząc to pojęcie do sfery ideologicznej. Ludowość tych filmów, ich plebejskość, wyrażała się jednak nie w biografii bohaterów, ale w konstrukcji tekstu. Rację miał Aleksander Jackiewicz, który nawiązując do wypowiedzi reżysera pisał, iż ludowość bohatera filmu jest trochę w stylu przedwojennych filmów z Adolfem Dymszą²⁸. Warto jednak zwrócić uwagę, w jaki sposób Tadeusz Chmielewski zmienił bohatera książki Kazimierza Sławińskiego. Kanonier Adolf Dolas, doktor historii sztuki, który *[z]nał świetnie niemiecki, angielski i francuski, uczył się włoskiego i hiszpańskiego*²⁹, stał się strzelcem Frankiem Dolasem, warszawskim cwaniakiem.

Bohaterami są zarówno żołnierze I Armii, jak i partyzanci. Franek Dolas jest patriotą, który nie zważa na rozmaite podziały. *O jaką Polskę chcesz walczyć?* – pyta sierżant Kiedros z Legii Cudzoziemskiej. Franek nie rozumie tego pytania: *O jaką Polskę? Przecież Polska jest tylko jedna*. Pojawiają się tu refleksy filmów partyzanckich, zwłaszcza *Barw walki* (1965) Jerzego Passendorfera, w których tak ważną rolę odgrywało budowanie więzi i jedności narodowej (z drugiej strony,

kiedy w filmie realizowanym w 1969 r. słyszymy taki dialog, nasuwają się skojarzenia z sytuacją pomarcową).

Patriotyzm i tożsamość narodowa są potwierdzane m.in. przez prezentację krajobrazu³⁰. Podróże Franka są związane z egzotyką, ale także z obcością. Kiedy Dolas przemierza Austrię, Jugosławię, Afrykę, Włochy, oglądamy „nie nasze” góry, morza, pustynie. Zbigniew Klaczyński zwrócił uwagę, że film staje się *zbyt ładny w tej części polskiej*, ponieważ udało się pokazać urodę polskiej ziemi³¹. Sam Dolas wprowadza do cudzej przestrzeni odrobinę swojskości, ale nawet jeśli dobrze się bawi, czuje, że nie jest to jego miejsce. Ciągnie go do Polski nie tylko chęć walki z Niemcami. Najważniejsze jest, aby być „wśród swoich”. Nie przypadkiem taki właśnie tytuł nosi ostatnia część tryptyku.

Przestrzeń oswojona, dobrze znana, umożliwia poczucie identyfikacji. Odwołanie do narodu wywołuje skojarzenia z określoną przestrzenią wiejską³². Wiejska sceneria kojarzy się w naturalny sposób z polsnością, z jej kwintesencją. Kiedy w ostatniej części przygód Dolasa słyszymy jego pełne zachwyty słowa: *Polska! Najprawdziwsza Polska!* – widzimy Franka biegnącego przez łąny zbóż. Nawet mundur niemiecki nie zmienia poczucia radości z powodu ponownego połączenia się z krajem (ale jest też i drugie znaczenie: z najprawdziwszą Polską kojarzy się nieodległy Lublin, „Polska lubelska”).

Charakter narodowy Polaków jest w komediach wojennych opisany jednoznacznie. *Nie nas Polaków brać na zakazy*, mówi Orzeszko. *Polak głodny, to zły*. Z kolei Marusia, stwierdzając, że: *Trzeba się urodzić Polakiem, żeby być takim wariatem*, składa mimowolny hołd naszej fantazji. Orzeszko i Dolas potrafią spać w czasie największej zawieruchy. Polak może naciągnąć przepisy, jeśli później odniesie sukces, jest optymistą przekonanym, że nie ma takiej burzy dziejowej, z którą nie potrafiłby dać sobie rady. Polacy stają w obronie swoich. I co najważniejsze: *Chce walczyć z Hitlerem, to na pewno Polak*, uznaje kapitan francuskiego statku w *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*.

W charakterystyce Dolasa dopatrywano się cech typowych dla Polaków. Franek w ten sposób odróżniał się od postaci należących do innych nacji. O ile w czasie dyskusji nad filmem *Gdzie jest generał...* pojawiły się uwagi, że mamy do czynienia z polskim Szwajkiem³³, to podczas kolaudacji *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* kilka osób mówiło wręcz, że główna postać jest antytezą Szwajka³⁴, ponieważ nieustannie podąża za bronią, szuka walki. Miała to więc być cecha typowo polska. Podczas kolaudacji kolejnych części Wincenty Kraśko, podkreślając walory filmu, fakt, iż udało się zrealizować dobrą komedię, mówi też o szczególnej satysfakcji dla polskiego widza: *bo tam są wydobyte cechy nie tylko polskiego cwaniaczka, ale przedstawiciele innych narodów, Francuzów, Anglików i mamy satysfakcję, że ten nasz cwaniaczek nie unika wojny, że jest człowiekiem działającym*³⁵. Gdy dokładnie przyjrzymy się wszystkim przygodom Franka Dolasa, okaże się, że tylko w polskim wojsku, polskiej partyzantce (jak można się domyślać w Armii Ludowej bądź Gwardii Ludowej), miał okazję walczyć z Niemcami. Anglicy czy Francuzi zajmują się różnymi, mało ważnymi sprawami.

Franek jest warszawskim cwaniakiem, to „swój chłop”, żyje chwilą, bez wielkich planów, bez patosu. Według Rafała Marszałka film odpowiada na pytanie, dlaczego udało się nam przetrwać wojnę: *Tytuł filmu Chmielewskiego przyciąga właśnie również jako zapowiedź sytuacji wolnej od patosu, spoufalonej z historią,*

utożsamiającej makrokosmos z Frankowo-Dolasowym mikrokosmosem. I to się liczy, to przybliży się do potocznej świadomości współczesnej, która już nic wspólnego nie ma z duchem czasów Artura Grottgera³⁶. W filmie nieustannie widzimy praktycyzm Franka. Dolas wie – albo wydaje mu się, że wie – jak powinien postąpić w danej sytuacji, aby wyjść na swoje. Czasem jednak wydaje się, jakby twórcy przestraszyli się tego dwuznacznego charakteru bohatera i wówczas w jego działaniach pojawia się heroizm.

W innych wypowiedziach ta dwuznaczność jest postrzegana jako zarzut wobec filmu i konstrukcji głównego bohatera. Zdecydowany odpór filmowi Chmielewskiego daje recenzentka „Żołnierza Wolności”, a więc pisma wydawanego przez Ludowe Wojsko Polskie, drugiego obok „Trybuny Ludu” oficjalnego głosu władzy: *Spyt, cwaniactwo, lut szczęścia, cechy niezawodnie sprawdzające się w komedii potraktowanej uniwersalnie, w tym przypadku, umieszczone w określonym kontekście społeczno-politycznym, nie mogły dać przekonującego wizerunku żołnierza-patrioty, który to wizerunek nie sprowadza się do skądinąd sympatycznych cech cwaniaka i obieżyświata. Oczywiście cwaniactwo Franka Dolasa nie obrazi niczyich uczuć patriotycznych, jednak chodzi o to, że jego cechy charakteru, jego postawa nie mają w sumie pewnego, mocnego punktu odniesienia do realiów tamtych lat*³⁷.

Można by rzec, że to spóźniona próba nawiązania do poetyki Zbigniewa Żałuskiego. Szypulska pisała dalej, że Dolas jest wplątywany mimo woli w różne wydarzenia wojenne, radzi sobie z nimi dzięki sprytowi i fantazji, nie może być więc mowy o uogólnieniu polskiego losu, *bo wojak mimo woli i żołnierz-tulacz to jednak nie to samo*. Warto wszakże zauważyć, że mamy tu do czynienia z nawiązaniem do innej tradycji. Franek Dolas to nie żołnierz-tulacz, ale raczej żołnierz-chwat, sowizdrzał, samochwał³⁸. W postaci Franka dostrzegano jednak przede wszystkim tradycję polskiego żołnierza, który chciał się bić zawsze i wszędzie, nawet jeśli czasem los mu nie sprzyjał.

4.

Tytułowy Giuseppe z filmu Stanisława Lenartowicza nie znalazł się w Warszawie przypadkiem. Rafał Marszałek zwracał uwagę, że autorzy filmu *po to wprowadzają uciekiniera z włoskiej armii w obręb warszawskiej rzeczywistości okupacyjnej, żeby wzbogacić komediową konwencję efektem obcości*. Ów „efekt obcości” okazuje się jednak w istocie dokładną repetycją stereotypu „Włoch w oczach Polaka”³⁹. W *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Anglicy są flegmatyczni, Włosi oglądają się za kobietami, Francuzi myślą o kuchni, Arabowie są hałaśliwi – dzięki stereotypowi rzeczywistość staje się oswojona, łatwa do zrozumienia i zaakceptowania przez widza. Dlatego też komedie wojenne chętnie sięgały do stereotypów i autostereotypów, będących źródłem wielu gagów. Ważną rolę pełniło podkreślanie swojej odrębności wobec Innych, a także ich oswojanie bądź przez ukazanie cech pozytywnych lub niegroźnych, bądź przez ośmieszenie. W tym drugim przypadku chodziło oczywiście o Niemców.

Inny nie zawsze musiał być wrogiem, natomiast Wróg zawsze był Innym. Należało najpierw rozstrzygnąć, kto należy do Swoich, kto zdecydowanie stoi po stronie Obcych. Czasem bowiem pozornie „obcy” okazuje się swój. Murzyn Jumbo z *Cafe pod Minogą* nie gardzi „regularną zakąską”, całkiem jak „legalny warsza-

wiak”. Giuseppe, przynajmniej, że „Hitler kaput” i „Mussolini kaput”, już na samym początku jest traktowany jako swój chłopak, na którego patrzy się z uśmiechem, ale bez niechęci. W pewnym momencie Maria nazywa go po prostu Józkciem. Budzący uśmiech stereotyp Włocha nie ośmiesza tej nacji w oczach widza w takim stopniu, jak dotyczy to Niemców. *Komizm wojennych komedii czerpie swe soki z okrutnego realizmu wojny, z tego, że ośmieszony bywa gestapowiec, a nie flegmatyczny Anglik czy wręcz pocziwy Włoch*⁴⁰. *W świecie pogodnego humoru Niemcy są bowiem obcy*⁴¹.

Obecny jeszcze w pierwszej wersji *Zakazanych piosenek* wizerunek Niemca, oparty na przedwojennym stereotypie „głupiego Michela”, którego łatwo oszukać i ośmieszyć, kłócił się z obrazem hitlerowskiego zbrodniarza, oprawcy i mordercy, który zaczął się wówczas kształtować wraz z wizerunkiem okupacji pełnej bolesnych przeżyć i cierpień narodu. *Obraz rządów „głupiego szkopa”, przeniesiony do filmu z upowszechnianych w czasie okupacji karykatur i ośmieszających wroga anegdot, nie przylegał do psychologicznych portretów zbrodniarzy hitlerowskich, których procesy toczyły się wówczas przed europejskimi i polskimi trybunałami*⁴². *Zakazane piosenki* przedstawiały butnego i żadnego władzy hitlerowca, ale szyderstwo osłabiało ten wizerunek. Filmowi zarzucono więc, że nie oddaje całej grozy okupacji, co więcej, staje się w ten sposób swoistego rodzaju usprawiedliwieniem dla Niemców. Ówczesny stosunek do hitlerowców wykluczał śmiech, ponieważ widział w Niemcach obraz zbyt ponury i przerażający. Druga wersja *Zakazanych piosenek* prezentowała już obraz Niemca jako mordercy.

W latach 60., które stały pod znakiem propagandy antygermańskiej⁴³, portret Niemców nie pozostawiał w zasadzie wątpliwości. Byli zagrożeniem, wobec którego trzeba było zachowywać nieustanną czujność, śmiertelnym wrogiem, którego należało się lękać. Obraz ten, zgodny z potocznym wyobrażeniem, służył ponadto legitymizacji władzy, która stała na straży kraju i społeczeństwa. Do tego przekazu dołączyły także liczne filmy, poczynając od *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda. Paradoks lat 60. polegał m.in. na tym, że w ówczesnych filmach można zaobserwować nawiązania do wizerunków Niemców zarówno z pierwszej, jak i drugiej wersji *Zakazanych piosenek*.

Zacznijmy jednak od zrealizowanego pod koniec poprzedniej dekady *Cafe „Pod minogą”*. Walka z Niemcami, czy w ogóle kontakt z nimi wyrasta tu z chęci zdobycia pieniędzy ukrytych w kasetce czy po prostu z woli przetrwania. Dopiero pod koniec pojawiają się elementy patriotyczne. Wojna jest jedynie utrudnieniem codziennej egzystencji, trudno natomiast uznać ją za zagrożenie. Broń u Niemców kupuje się hurtowo. Szmaja Piskorszczak robi sobie żarty z nalotów policji. Nikt nie ma wątpliwości, że Hitlera trafi szlag. Niemcy są źli, nieokrzesani, opryskliwi, ale głupi, nieustannie ośmieszani. Bohaterowie wychodzą cało z łapanki (zachowanie niemieckiego żołnierza jest wręcz farsowe), a zatrzymany wówczas redaktor Podgórski (Jerzy Duszyński) wkrótce ucieka z transportu i zostaje bezpiecznie odtransportowany do Warszawy. Kiedy zostaje aresztowany Jumbo i spodziewamy się najgorszego, Niemcy proponują mu występy w kabarecie. Sceny te bardziej przypominają obrazki obyczajowo-kabaretowe niż rzeczywisty wizerunek okupacji. Czy można bać się tytułowego generała w filmie Chmielewskiego? Czy budzą zgrozę Niemcy w *Jak rozpełtałem... bądź w Giuseppe...?* Nie wspominając już o kabaretowych wręcz postaciach z *Cafe „Pod minogą”*, bliskich bohaterom *Być albo nie być*.



Giuseppe w Warszawie, reż. Stanisław Lenartowicz (1963)



Giuseppe w Warszawie, reż. Stanisław Lenartowicz (1963)

Zadawano wszakże pytanie, na ile komediowość może ingerować w istniejące w społecznej świadomości wyobrażenie wojny? Janusz Gazda w 1964 r., po *Giuseppe w Warszawie*, pisał, że wbrew obawom widzowie rozumieją konwencję i nikt na tej podstawie nie będzie sobie wyrabiał zdania o okupacji⁴⁴. Tymczasem w czasie dyskusji kolaudacyjnej *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, która miała miejsce pięć lat później, Walek obawiał się, czy zbyt łagodne pokazywanie obozu jenieckiego będzie do zaakceptowania dla ludzi, którzy siedzieli w obozie. Mówił, że Niemcy byli przecież zdecydowanie bardziej twardzi i takie zachowania, jak w filmie, były niemożliwe⁴⁵. Wincenty Kraśko sugerował, że może jednak warto dodać kilka „groźnych” scen⁴⁶. Można tu zauważyć bardzo podobny mechanizm jak w przypadku *Zakazanych piosenek* (zresztą, w drugiej połowie lat 60. co rusz pojawiały się postulaty, aby w zdecydowany sposób ukazywać okrucieństwo niemieckich zbrodniarzy i podkreślać ich odpowiedzialność za wybuch wojny). W odpowiedzi Tadeusz Chmielewski podkreślił komediowość filmu i fakt, że trudno jest zrobić komedię rozgrywającą się za drutami. Reżyser miał jednak świadomość, że *nasze odczucia w stosunku do historii są silniejsze od nas i na to nic nie będę mógł poradzić. Takie są nasze dzieje i przez lata ukształtował się nasz stosunek do minionych czasów*⁴⁷.

Kreśląc obraz Niemca, komedie wojenne wracają do wizerunku ukształtowanego w polskiej kulturze, tego samego, który poddano krytyce w pierwszej wersji *Zakazanych piosenek*. Obraz ten nie był jednak całkowicie jednoznaczny. Wystarczy choćby przyjrzeć się scenie, w której Staszek w mundurze włoskim zostaje zatrzymany przez Niemców (Włosi akurat zmieniają front, więc zmienia się także relacja Niemców i Włochów). Jest przesłuchiwany przez niemieckiego kapitana, który grozi mu rozstrzelaniem za utratę broni i dezercję. Ponieważ rzekomy Włoch nie rozumie po niemiecku, inny Niemiec tłumaczy wszystko na włoski. Tymczasem Staszek oskarża go, że to wcale nie jest włoski, ponieważ on nic z tego nie rozumie.

Kapitan oskarża swojego podwładnego, że ten oszukiwał go, aby uniknąć skierowania na front. Następnie Staszek, mieszając polski z niemieckim, zaczyna swoją perorę, ale kapitan oskarża go o utratę broni. Chętnie sam by wykonał na nim wyrok, ale w tym momencie orientuje się, że jego broń także zniknęła. W tym krótkim fragmencie, jak również w jednym z końcowych, kiedy żołnierze niemieccy stają przed dowódcą, ukazane są dwie sprzeczne cechy Niemców. Z jednej strony widzimy ich bezwzględność i okrucieństwo, są gotowi skazywać na śmierć zarówno wrogów, jak i swoich. Cechy te zostają jednak zaraz ośmieszone. Niemiec jest pokazany jako ktoś, kogo łatwo oszukać.

Mamy tu też do czynienia z ośmieszeniem Obcego jako tego, który nie rozumie naszej mowy. Widać to w przywoływanym wcześniej fragmencie *Giuseppe w Warszawie*, jak i w pamiętnej scenie z *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, w której Franek Dolas przesłuchiwany przez niemieckiego oficera przedstawia się: *Grzegorz Brzęczyższykiewicz, Chrzęszczyżewoszyce, powiat Łękolody*, doprowadzając go tym samym do pasji. Natomiast nasi doskonale sobie radzą z językami. Marusia i Waclaw Orzeszko porozumiewają się ze sobą bez problemu, mimo że ona mówi po rosyjsku, a on po polsku. Radzi sobie Staszek, udając znajomość języka włoskiego na tyle dobrze, że bez trudu nabiera niemieckich żołnierzy. Nie mówiąc już o Franku Dolasie, który – niezależnie czy chodzi o język francuski, niemiecki, angielski, włoski, zawsze wyjdzie na swoje. Zresztą, od czego ma ręce...

Czymś oczywistym był pozytywny wizerunek Rosjan. Mniej oczywisty był sposób jego ukazania⁴⁸. Dzięki różnym zabiegom starano się oswoić Innego, Obcego, i pokazać go jako „Bliskiego Innego”. Chodziło o to, żeby uczynić zadość zobowiązaniom politycznym oraz ideologicznym, a jednocześnie przedstawić widzom propozycję, która wpisalaby się w społeczne wyobrażenia i pamięć. Starano się zatem ukazać przyjaźń polsko-radziecką w wymiarze nie tylko oficjalnym, zbiorowym, ale przede wszystkim indywidualnym. Chętnie zatem sięgano do opowieści frontowych, ukazując zwłaszcza przyjaźń między szeregowymi żołnierzami, co pozwalało w pewnej mierze uniknąć podejmowania trudnych tematów politycznych. Specyficzną odmianą tego wątku były historie miłosne, obecne w kinie militarnym (*Czterej pancerni i pies*), melodramacie (*Przerwany lot* Leonarda Buczkowskiego, 1964) czy właśnie komedii.

Uczestnicy komisji kolaudacyjnej i krytycy chwalili film *Gdzie jest generał...* m.in. za ukazanie przyjaźni polsko-radzieckiej⁴⁹. Ryszardowi Koniczkowi podobał się *aspekt stosunków panujących pomiędzy tymi wojskami, to jest stosunek trochę knajacki, ale on mości dobrą drogę, bo brakowało nam tego typu filmu, któryby w taki sposób podchodził do tych spraw*⁵⁰. Podkreślił to także Jerzy Putrament, wskazując na *trudną płaszczyznę stosunków polsko-radzieckich* oraz podkreślając, że *reżyser potrafił to wszystko pokazać bez fałszu do końca*⁵¹.

Warto zauważyć, że w dyskusji na temat filmu Chmielewskiego pojawiła się również sprawa, która niejednokrotnie powracała w czasie kolaudacji filmów poświęconych II wojnie światowej: braku równowagi między wyobrazeniami Polaków i Rosjan na niekorzyść tych pierwszych⁵². Kiedy jednak uważnie przyjrzymy się filmowi, dostrzeżemy, że zastrzeżenia dyskutantów świadczyły raczej o ich zachowawczości. To raczej wojna płci, próba zrealizowania specyficznej odmiany *sophisticated comedy* (połączonej z przyjaźnią polsko-radziecką) choć w bardzo polskim wymiarze. To przecież Orzeszko okazuje się ostatecznie postacią domi-



Jak rozpiętałem drugą wojnę światową, reż. Tadeusz Chmielewski (1969)

nującą, pokonuje wroga i zdobywa piękną dziewczynę. Wszystko to potwierdza raczej bardzo pozytywny wizerunek Polaka: *Czerwonoarmistka Marusia zakocha się w Orzeszce, uznając w nim mężczyznę i – za jednym zamachem – dowartościowując jego przynależność narodową*⁵³.

5.

Komedia wojenna lat 60. była pełna sprzeczności. Wychodziła od pytań i sytuacji wcale nie tak różnych od opisywanych przez polską szkołę filmową, udzielała jednak zupełnie innych odpowiedzi. Czy działo się tak tylko ze względu na charakter politycznych i ideologicznych potrzeb władzy, która swój stosunek do kina polskiego drugiej połowy lat 50. wyraziła tak jasno w *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 r.? Nie ulega wątpliwości, że zawarte w komediach wojennych wizje świata, wojny i polskiego w niej udziału odpowiadały potrzebom propagandowym, wpisując się w rozmaite konteksty lat 60. Odpowiadały jednak także wyobrażeniom społecznym, a niewątpliwa do dziś popularność tych komedii świadczy o tym, że reprezentują wartości przekraczające jedynie doraźny wymiar polityki kulturalnej tamtej dekady. Oglądane dzisiaj są zabawne, ale podobają się również dlatego, że prezentują widzenie świata i obraz Polaków doskonale znane i oswojone, także dzięki stereotypom i autostereotypom. Nie wymagają od widza bolesnej wiwisekcji polskich dziejów i zmierzenia się z mitami narodowymi. Komediowość gwarantowała atrakcyjność przekazu (wbrew opiniom części krytyki publiczność bez wahania zaakceptowała te filmy), sygnalizowała możliwość przeniesienia dyskursu na inny poziom, była też sygnałem dla widza. Co nie było bez znaczenia, niosła ze sobą konieczność happy endu⁵⁴. W gruncie rzeczy jednak polskie komedie wojenne były filmami dosyć poważnymi. Rzecz w tym, że nie pozwalano im być po prostu komediami⁵⁵. Zdecydowało o tym zarówno miejsce wojny w polskiej pamięci narodowej, jak i konteksty towarzyszące realizacji i odbiorowi tych filmów.

- ¹ Por. I. Rammel, „*Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...*” *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994, s. 74. W przeciwieństwie do Iwony Rammel nie biorę pod uwagę filmu Hieronima Przybyły *Rzeczpospolita babska* (1969), ponieważ jest to raczej specyficzna odmiana komedii koszarowej, a nie wojennej.
- ² Hiv. [R. Zimand], *Film niespodzianka*, „Argumenty” 1964, nr 3, s. 12.
- ³ Pierwszą komedią opowiadającą o okupowanej Polsce był amerykański film Ernsta Lubitscha *Być albo nie być* (*To be or not to be*), nakręcony już w 1942 r. Film ten pojawił się na polskich ekranach 20 lat później. Towarzyszyło mu krótkie wystąpienie Kazimierza Rudzkiego, tłumaczącego widzom intencje twórcy, aby *uniknąć posądzenia o propagandę hitlerowską i lekceważenie uczuć Polaków*. Zob. M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007, s. 76.
- ⁴ Zob. A. Madej, *Szkopskie lata na filmowym ekranie*, w: tejsze *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 116-133.
- ⁵ Tamże, s. 122.
- ⁶ A. Rewere [A. Szczypiorski], *Nikt nic nie wie, czyli całe miasto mówi o tym*, „Film” 1948, nr 22, s. 7.
- ⁷ K. Eberhardt, *13.13. wojuje*, „Film” 1961, nr 20, s. 4.
- ⁸ H.B., *Walki naszych ojców... na wesolo*, „Za i Przeciw” 1964, nr 35, s. 15.
- ⁹ *Ten temat pozostanie...* „Magazyn Filmowy” rozmawia z Wandą Jakubowską, rozmawiał O. Sobański, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 13, s. 2.
- ¹⁰ Hiv. (R. Zimand), *Sezon na komedie (I)*, „Argumenty” 1964, nr 36, s. 12.
- ¹¹ A. Werner, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5, red. R. Marszałek, Warszawa 1985, s. 54.
- ¹² I. Rammel, dz. cyt., s. 74-77.
- ¹³ Co ciekawe, farsowość komedii wojennych jest niepodważalna, ale jednocześnie starano się uwiarygodnić ich świat przedstawiony, wskazując na jego realistyczny charakter.
- ¹⁴ *Andrzej Munk*, w: S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 59. Reżyser wskazywał na wykorzystanie zderzenia śmiechu z dramatem w scenie poprzedzającej śmierć porucznika Żaka w drugiej noweli *Eroiki*. Rzecz jasna, trudno *Ostinato-lugubre*, w przeciwieństwie choćby do pierwszej noweli, *Scherzo alla Polacca*, nazwać komedią.
- ¹⁵ Tamże, s. 60.
- ¹⁶ Zob. P. Zwierzchowski, *Zezowate szczęście* (rozdział *Strategia błazna*), Poznań 2006, s. 40-48.
- ¹⁷ J. Skwara, „*Giuseppe w Warszawie*”, „Poglądy” 1964, nr 19, s. 15.
- ¹⁸ T. Płużański, *Gdzie jest generał...* „Trybuna Mazowiecka” 1963, nr 306-8, s. 5.
- ¹⁹ Z. Załuski, *Ostatnie słowo oskarżonego*, w: tegoż, *Siedem polskich grzechów głównych i inne polemiki*, wyd. V, Warszawa 1973, s. 272.
- ²⁰ I. Rammel, dz. cyt., s. 77.
- ²¹ P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 81.
- ²² I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Izabelin 2005, s. 140.
- ²³ J. Gazda, „*Giuseppe w Warszawie*”, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” 1964, nr 33, s. 16.
- ²⁴ Z. Załuski, *Historiozofowie pokątni i hasło „śmierć frajerom”*, w: tegoż, *Siedem polskich...* dz. cyt., s. 221-222.
- ²⁵ Z. Załuski, *Przeciwko szyderczo-pseudokrytycznemu bzdurzeniu*, w: tegoż, *Siedem polskich...* dz. cyt., s. 233-235.
- ²⁶ R. Marszałek, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. VI, red. R. Marszałek, Warszawa 1994, s. 146.
- ²⁷ M. Karbowski, „*Jak rozpełtałem II wojnę światową*”, „Głos Robotniczy” 1970, nr 90, s. 5.
- ²⁸ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 291.
- ²⁹ K. Sławiński, *Przygody kanoniera Dolasa*, Warszawa 1967, s. 11.
- ³⁰ T. Edensor, *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*, w: tegoż, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004.
- ³¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 17.X.69 r. Na porządku dziennym omówienie II i III części serii pt. „Jak rozpełtałem II wojnę światową” (odcinek drugi „Za bronią”, odcinek trzeci „Wśród swoich”) – zrealizowanych przez reż. Tadeusza Chmielewskiego*, AFN, sygn. A-344, poz. 472, k. 2.
- ³² Por. T. Edensor, dz. cyt., s. 58-65.
- ³³ Postawa i mentalność Orzeszki budziła pewne wątpliwości. Podczas posiedzenia komisji kolaudacyjnej Jan Zbigniew Pastuszko mówił: *Obawiam się, że takie ustawienie postaci bohatera może przyczynić się do pogłębienia kompleksów, bo to jest Szwejk, ale jeszcze pogłębiony, a to jest niesłuszne*. Także inni dyskutanci podkreślali, że przedstawienie Polaka może wzbudzić u widza niewłaściwe emocje: *jak Polak, to idiota*, denerwował się minister kultury i sztuki Tadeusz Galiński, który wcześ-

- niej mówił, iż *film ma za zadanie rozładowanie kompleksów, a nie jeszcze ich pogłębianie. Protokół z kolaudacji filmu pt. „Gdzie jest generał?”*, 27.VII.1963 r., AFN, sygn. A-216, poz. 3, k. 8-10. Por. np. J. Skwara, „*Giuseppe w Warszawie*”... dz. cyt., s. 15.
- ³⁴ Podobieństwom tym zaprzeczał także Tadeusz Chmielewski. Zob. J. Olszewski, *Długa droga Franka Dolasa. O nowym filmie Tadeusza Chmielewskiego*, „Film” 1968, nr 50-51, s. 14.
- ³⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 17.X.69 r...* dz. cyt., k. 7.
- ³⁶ R. Marszałek, *Tramwaj do Tobruku*, „Współczesność” 1970, nr 10, s. 12.
- ³⁷ H. Szypulska, *Wojak mimo woli*, „Żołnierz Wolności” 1970, nr 86, s. 5. Por. też J. Fuksiewicz, *Sen trzynastolatka o drace*, „Kultura” 1970, nr 17, s. 10.
- ³⁸ Dolas miał zresztą poprzedników. Por. J. Peltz, *Z humorem w plecaku*, „Film” 1970, nr 15, s. 4. Czy aż tak daleko Dolasowi do ogniomistrza Kalenia? Krzysztof Kornacki tak pisał o bohaterze filmu Ewy i Czesława Petelskich: *To jeden z „samych swoich”, wojak o plebejskim rodowodzie, łączący ludową witalność, tężyznę fizyczną, jurność (...), specyficzne poczucie humoru, zamiłowanie do uciech życia, spryt, dzięki któremu ratuje skórę w najbardziej dramatycznych okolicznościach* (zaznaczając również, że w postaci Kalenia odnajdziemy i Dyla Sowizdrzała, i Kmicica). Oczywiście, postaciom tym przypisano inne funkcje, Kaleń musiał być jeszcze bohaterem tragicznym. K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, w: *Autorzy polskiego kina*, t. 2, red. G. Stachówna i B. Zmudzkiński, Kraków 2007, s. 54.
- ³⁹ R. Marszałek, *Polska wojna w obcym filmie*, Warszawa 1976, s. 93-94.
- ⁴⁰ J. Peltz, dz. cyt., s. 4.
- ⁴¹ Z. Klaczyński, *Odnaleziona komedia*, „Trybuna Ludu” 1964, nr 5, s. 4.
- ⁴² A. Madej, *Szkopskie lata na filmowym ekranie...* dz. cyt., s. 124.
- ⁴³ Por. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 304-305.
- ⁴⁴ J. Gazda, „*Giuseppe w Warszawie*”... dz. cyt., s. 16.
- ⁴⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15.X.69 r. Na porządku dziennym: omówienie pierwszej części pt. „Ucieczka” filmu trzyczęściowego pt. „Jak rozpętałem II wojnę światową” – zrealizowanego przez reż. Tadeusza Chmielewskiego*, Archiwum Filмотeki Narodowej (dalej: AFN), sygn. A-344, poz. 471, k. 3.
- ⁴⁶ Tamże, k. 6.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ Piszę o tym szerzej w: P. Zwierzchowski *Obraz Rosjan w kinie PRL*, w: *W objęciach Wielkiego Brata. Sowietci w Polsce 1944-1993*, red. S. Stępień, K. Rokicki, Warszawa 2009.
- ⁴⁹ Zob. np. S. Janicki, *Orzeszko idzie na wojnę*, „Film” 1964, nr 1, s. 4.
- ⁵⁰ *Protokół z kolaudacji filmu pt. „Gdzie jest generał?”*... dz. cyt., k. 6.
- ⁵¹ Tamże, k. 7.
- ⁵² Piotr Zwierzchowski, *Obraz Rosjan ...* dz. cyt., s. 288-289.
- ⁵³ I. Rammel, dz. cyt., s. 77. Zakończenie *Gdzie jest generał...* i *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* jest bardzo podobne. Chłopak i dziewczyna mogą połączyć się w pocałunku dopiero wówczas, kiedy następuje zwycięstwo i wyzwolenie. Mamy tu do czynienia z ciekawym obrazem kobiecości, która nie istnieje poza „sprawami publicznymi”. Por. I. Kurz, dz. cyt., s. 139.
- ⁵⁴ W *Giuseppe w Warszawie* ostatnie ujęcia są mimo wszystko dwuznaczne: czy Giuseppe wrócił do domu, czy tak jak poprzednio znalazł się tam w sennym marzeniu?
- ⁵⁵ *[T]a zabawa ma jednak czemuś służyć*, pisał Jerzy Peltz o *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, zarzucając Chmielewskiemu, choć nie wyraził tego wprost, brak odwołań do tradycji munkowskiej, do czerzenia śmiechu z tragedią. J. Peltz, dz. cyt., s. 4. Czasem traktowano komedie aż nadto poważnie. Podczas kolaudacji *Jak rozpętałem II wojnę światową* Wincenty Kraśko zaproponował, aby wrócić do tytułu *Przygody kanoniera Dolasa: Jeźeli chodzi o tytuł, który mówi o rozpoczęciu II wojny światowej, to jest niewątpliwie kto przyczynił się do tego szaleństwa, ale nie wiem, czy powinniśmy posługiwać się takimi sformułowaniami, bo to nasi wrogowie mogliby potraktować jako sugestię, że Polacy przyznają się do swojej winy, a po co są nam potrzebne takie rzeczy. Taki argument może brzmieć groźnie*. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15.X.69 r...* dz. cyt., k. 9.