

Chciałem zejść z pomnika, najkrócej mówiąc

Poznań 56 Filipa Bajona

NATASZA KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA

– Ty, tak wcale nie było.

– Ale tak mogło być¹.

Poznań 56 jest wpisywany w nurt kina rozrachunkowego z dziecięcym bohaterem. Analizując drogę artystyczną Filipa Bajona, można przyjąć, że temat filmu został przez reżysera gruntownie przemyślany. Bajon wspomina bowiem, że już w 1973 r. zaczął pisać opowiadanie², *gdzie jest duży fragment, poświęcony wypadkom poznańskim. Gdzie jest sytuacja dwóch braci, z których jeden był ubekiem, a drugi takim jeżyckim żulem. (...) Wypadki czerwcowe bardzo mocno we mnie siedziały i wiedziałem, że to jest rzecz, którą chciałbym kiedyś opisać. I w 1980 roku, jak już była „Solidarność”, ja się do tego przygotowywałem. Zbierałem materiały. Wiedziałem, że trzeba o tym zrobić film. To wiedziałem. Bo w osiemdziesiątym byłby to inny film, on inaczej powinien wyglądać niż w 1996*³.

W dziejach polskiej kinematografii *Poznań 56* zajmuje – ze względu na oczekiwania towarzyszące realizacji filmu – miejsce szczególne. Okoliczności powstania dzieła przybliży autorka monografii Bajona: „*Poznań 56*” powstał w 1996 roku na społeczne zamówienie, miał przypomnieć, uhonorować wydarzenia z 28 czerwca 1956 roku, pierwszego w dziejach powojennej Polski robotniczego buntu przeciw komunistycznej władzy. Zamówiony został przez Zarząd Regionu „Solidarność” w Poznaniu; by zdobyć pieniądze na jego realizację, utworzono nawet specjalną fundację. Jego premiera miała się odbyć w 40. rocznicę poznańskich wydarzeń, w kontekście Zjazdu NSZZ „Solidarność”, w obecności Lecha Wałęsy, solidarnościowego prezydenta. Choć scenariusz filmu był gotów rok wcześniej, zdjęcia do „Poznania 56” rozpoczęto dopiero w maju 1996 roku, a w kraju urząd prezydenta sprawował już Aleksander Kwaśniewski. Bieg polityczno-społecznych wydarzeń rozminął się z wyjściową intencją. A wcześniejszą realizację hamował brak pieniędzy⁴.

Dla interpretatora znacznie istotniejszą kwestię stanowi innego rodzaju rozminięcie (Braniecki posłużył się nawet określeniem: *społeczny lincz*⁵), którego świadectwa można odnaleźć w recenzjach towarzyszących pierwszym pokazom filmu. Recepcja dzieła Bajona nieuchronnie przywodzi na myśl dyskusję, która rozgorzała po premierze *Kanału* Andrzeja Wajdy – filmu, który podobnie jak *Poznań 56* nie zaspokoił dwóch fundamentalnych potrzeb (zwłaszcza u żyjących uczestników zdarzeń): faktografii i konsolacji. W przypadku *Kanału* negatywne reakcje można usprawiedliwić faktem, że Powstanie Warszawskie należało do tematów tabuizowanych w publicznym dyskursie, a film Wajdy był pierwszą artystyczną próbą uję-

cia tych tragicznych (także w sensie konsekwentnego wymazywania ze społecznej pamięci) faktów. W odniesieniu do filmu zrealizowanego w 1996 r. zarzuty o charakterze „faktograficznym” wydają się już całkowicie bezpodstawne. Tadeusz Sobolewski na łamach „Gazety Wyborczej” zanotował: *Wychodząc z kina – wiemy o wypadkach poznańskich mniej niż wtedy, gdy szliśmy na film* ⁶. W podobnym tonie wypowiadała się większość piszących o *Poznaniu 56*. Recenzja Piotra Machcewicza w „Polityce” ⁷ nosiła znamienity tytuł *Historia nie ożyła*, zaś Janusz Wróblewski w „Kinie” dał wyraz *stricte* subiektywnym emocjom towarzyszącym lekturze filmu: *Na ekranie robotnicy atakują budynek UB, zdobywają więzienie na Młyńskiej, niszczą zagłuszarkę Wolnej Europy, milicja strzela, giną ludzie, a ja patrzę na to wstrząsające widowisko zdziwionymi oczyma, zadając sobie pytanie, o co w tym wszystkim chodzi* ⁸.

Tymczasem – abstrahując nawet od zagadnienia, czy kino musi pełnić funkcje dydaktyczne (uczyć „więcej” niż podręczniki historii) – warto odnotować, że bibliografia dotycząca wydarzeń poznańskich w roku premiery filmu *Bajona* składała się już z kilkunastu niezwykle rzetelnych opracowań o charakterze monograficznym.

Zdumienie budzi również fakt, że „filmowej faktografii” oczekiwano od reżysera, którego tuż po debiucie fabularnym zaliczono do „nurtu kreatywnego” ⁹ kina moralnego niepokoju. Dostrzeżona już w *Arii dla atlety* predylekcja do *zastępowania rekonstrukcji stylizacją, rzeczywistości – spektaklem, wierności realiom – estetycznymi upodobaniami* ¹⁰ stała się odąd wyznacznikiem artystycznej postawy Bajona. Manifestuje się ona nie tylko w filmach, w których historia stanowi „jedynie” tło dla fikcyjnej fabuły ¹¹, lecz także w dziełach, które w warstwie fabularnej odwołują się do konkretnych wydarzeń historycznych. Doskonałym przykładem filmowego kracjonizmu jest *Wizja lokalna 1901*, w której Bajon – w sposób zapowiadający już *Poznań 56* – postanowił zmierzyć się ze zmitologizowaną wersją narodowej historii. Zdaniem Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej *Wizja lokalna* była *filmem trudnym, bo w jakiś przeciw sposób stojącym w opozycji wobec istniejącej w tradycji kulturowej pamięci o romantyczno-patriotycznym buncie młodych Polaków-uczniów, utrwalonym głównie przez „Szyfowe prace” Stefana Żeromskiego czy, dla pewnego pokolenia, także przez film „Młody las” Józefa Lejtesa, zrealizowany na podstawie sztuki Jana Adolfa Hertza*.

Ukazane i zinterpretowane przez Bajona zdarzenia we Wrześni 1901 roku nie mają z tamtą tradycją nic wspólnego, nie tylko dlatego, że zgodnie z prawdą historyczną przebiegały inaczej i w innej emocjonalnej atmosferze, również dlatego, że z woli scenarzysty i reżysera służyły refleksji przekraczającej dramaturgię samego wydarzenia ¹².

Porównanie *Wizji lokalnej 1901* z późniejszym o szesnaście lat *Poznaniem 56* pozwala dostrzec spójność artystycznej wizji Bajona. Dowodzi także ukrytego autotematyzmu jego dzieła. Jedną z początkowych sekwencji *Poznania 56* rozgrywa się przecież w szkole. Bajon zadaje widzowi pytanie: czy tak wiele się od czasów Wrześni zmieniło? Na bocznej ścianie wisi już co prawda portret Mickiewicza, lecz centralne miejsce – po dwóch stronach godła – zajmują Rokossowski i Cyrankiewicz. Uczniowie zgromadzeni w klasie nieoczekiwanie odmawiają zdjęcia tornistrów i zajęcia miejsc w ławkach. Przez takie wprowadzenie w filmową fabułę reżyser apeluje nie tylko do pamięci historycznej widza – trwające w milczącym uporze dzieci przypominają strajkujących rówieśników z Wrześni – lecz także do

pamięci *stricte* filmowej. Scena w klasie ustanawia rodzaj „podwójnej” korespondencji – podkreśla ciągłość narodowych dziejów i ciągłość kultury będącej tychże dziejów emanacją.

Bajon interpretuje historię w perspektywie „długiego trwania”. Symbolicznym łącznikiem między przeszłością i teraźniejszością jest w filmie postać dziadka – byłego powstańca wielkopolskiego. Wspomnienia dziadka zaświadczenia o tragizmie losu narodu: w 1918 r. *państwo było pruskie i wojsko pruskie* – w 1956 r. jesteśmy w *ruskiej niewoli*, a do „powstańców” strzelają *nasi*. Niemożność pogodzenia się z tym faktem odzwierciedla postawa ciotki, która nazywa czołgistę – ubranego w polski mundur – kacapem¹³. A przecież ten młody żołnierz symbolizujący w oczach starej kobiety sowiecką władzę też zginie z ręki „naszego” oficera.

Scena szkolna pełni w strukturze filmowego opowiadania istotną funkcję dramaturgiczną (awizuje przyszłe zdarzenia) i symboliczną (uwypukla szerszy – nieograniczający się jedynie do „klasy robotniczej” – zasięg protestu). A przede wszystkim dookreśla rolę, jaką w poznańskim Czerwcu odegrały dzieci. Potwierdzenia tego faktu należy szukać wśród archiwalnych zdjęć (zwłaszcza na fotografiach Romańskiego – „ożywionych” w filmie Bajona) i w relacjach historyków, którzy podkreślają, że *wśród demonstrantów przeważali ludzie młodzi, byli wśród nich nawet chłopcy w wieku 12-15 lat*¹⁴.

Scena strajku szkolnego została sfunkcjonalizowana również w aspekcie psychologii postaci. W grupie zbuntowanych uczniów jedynie Darek – narrator filmowej opowieści – w zdecydowany i dość arogancki sposób przeciwstawia się nauczycielce. Bajon podkreśla tym samym specyficzne cechy charakteru chłopca, które w przyszłości uczynią z niego „rewolucjonistę”. A jednocześnie sugeruje, że wchodzący w wiek dojrzewania Darek będzie uznawać wyłącznie autorytet mężczyzny.

Dla filmowej opowieści o wydarzeniach poznańskich Bajon planował tytuł *Szczuny*. „Szczun” to pojęcie idiomatyczne, nieprzetłumaczalne, zrozumiałe wyłącznie dla mieszkańców Poznania. Użyte w tytule podkreśla – już na poziomie języka – „lokalność” autorskiej perspektywy. Wybór tytułu miał jednak poważniejsze konsekwencje znaczeniowe. Dookreślał stosunek Bajona do kulturowego kanonu kształtującego społeczne oczekiwania. Był świadectwem niezwyklej odwagi reżysera, który – mając zapewne w pamięci artystyczną porażkę filmu *Śmierć jak kromka chleba* (1994) Kazimierza Kutza – w ramach obchodów 40. rocznicy poznańskiego Czerwca *chciał zejść z pomnika, najkrócej mówiąc...*¹⁵

Zdaniem wszystkich piszących o *Poznaniu 56* strategii odbrązawiania historii odpowiadała przyjęta przez Bajona subiektywna (w podwójnym znaczeniu: subiektywizmu autora wewnętrznego i subiektywizmu bohatera-narratora) perspektywa prezentacji zdarzeń. Bajon opowiada o Wielkiej Historii z punktu widzenia podwórka, na którym podejmuje się „strategiczne” decyzje. Podwórkową społecznością nie rządzi polityka, lecz *stylistyka plotkarstwa dziecięcego: Co się stało, z kim się stało, czy będzie lekcja religii w szkole?*¹⁶ Reżyser precyzuje: *Najpierw trzeba sobie powiedzieć, że jestem dzieckiem podwórka. To, co widać w „Poznaniu 56”. Akcja rozgrywa się na tych podwórkach, które ja znam. To znaczy wiem, jak je fotografować, wiem, jak biegnie klatka schodowa, którą można było przeskoczyć, żeby skrócić sobie drogę, co było widać przez okno, co widać z bramy, gdzie się można było schować, jak oszukać dozorcę. To był nasz mikroświat*¹⁷.

[W Poznaniu 56] wracałem ze swoim tematem, ze swoim światem, który przykładałem jak kliszę do tego, co widziałem. Do tego, co pamiętałem. To było ciekawe. (...) Pisząc scenariusz, pisałem go pod pewne miejsca. I szukałem identycznych pod te klatki schodowe, pod te przejścia, pod te schody idące nad bramą¹⁸. [Czerwiec '56] To było nagle poczucie, że na podwórko weszła historia, że jesteśmy kimś ważnym¹⁹.

To właśnie na podwórku Darek usłyszy charakterystyczne „stukanie” singera, które w świadomości dziecka (i widza) wywołać musi nieuchronne skojarzenia z krótkimi urywanymi seriami karabinu maszynowego „Neutralny” odgłos maszyny do szycia awizuje moment, w którym *na podwórko wejdzie historia*, burząc rajski porządek dziecięcego świata. Te same dźwięki *jak z pepeszy* powrócą w idyllicznej scenie „ogródkowej” zapowiadającej – w warstwie akustycznej – kluczową sekwencję wiecu przed Zamkiem.

Poznań 56 rozpoczyna się od prologu – serii poklatkowych zdjęć-portretów. Prezentacji osób dramatu towarzyszy monolog z offu: *To jestem ja. Tak wtedy wyglądałem. To mój ojciec. Był oficerem Urzędu Bezpieczeństwa. Nie wiem, jak się wtedy zachował. Nie mówił mi. To Piotrek. Mój kolega z klasy. Tego dnia zaprzyjaźnił się ze mną. Nie lubił mnie przedtem. To ojciec Piotrka. Był przywódcą strajku. Nigdy się potem z nim nie spotkałem. To Zenek. On wiedział, o co chodzi. Nie miał nigdy wątpliwości.*

Prolog zawsze jest obszarem nacechowanym semantycznie. Konstrukcja prologu *Poznania 56* ujawnia prymarną funkcję *pamięci jako sposobu bycia opowiadania*²⁰. Tak więc historia „zapośredniczona” – ukazywana przez filtr jednostkowej pamięci to zasadniczy temat filmu, temat już na wstępie wyraźnie sformułowany i niejako narzucony odbiorcy. Monolog spoza kadru stanowiły również dla widza informację, że wszystkie przedstawione w filmie wypadki będzie oglądać z perspektywy jednego konkretnego narratora – kilkuletniego Darka. A zatem, jak podkreśla Nurczyńska-Fidelska, *Zasadą konstruującą w filmie „Poznań 56” niemal wszystkie te sposoby zaistnienia na ekranie pamięci o czerwcowych wydarzeniach 1956, jest (...) przyjęcie perspektywy narracyjnej utożsamionej z ich widzeniem przez dzieci – dwóch szczu- now, przypadkowych uczestników tych zdarzeń*²¹.

Nadrzędnej zasadzie strukturującej filmowe spojrzenie zostały podporządkowane aspekty formalne. Kameratele udziela się niemal chorobliwa – lecz wynikająca z dziecięcej fizjologii – ruchliwość. Ukazuje ona zdarzenia z nieoczekiwanych, a przecież usprawiedliwionych pozycją zajmowaną przez bohatera-narratora, punktów widzenia. Dla przykładu warto przyjrzeć się bliżej sekwencji robotniczego wiecu przed Urzędem Miejskim. Wprowadzeniem do tej sekwencji jest kilka ujęć w planach ogólnych ukazujących Darka i Piotrka spokojnie zajadających kiełbasę. Chłopcy, zwabieni odgłosami dochodzącymi z placu, podchodzą do ogrodzenia. Po chwili decydują się przedostać na miejsce akcji przez szparę w płocie. Punkt widzenia kamery zmienia się. Zgromadzonych wokół Zamku manifestantów widzimy teraz „od środka” – jak gdyby kamera została ulokowana pomiędzy strajkującymi. Spojrzenie kamery – „krążącej” nieustannie wśród demonstrantów – odpowiada pozycji zajmowanej przez dziecko. Sylwetki robotników widzimy jakby od dołu, z poziomu dziecięcych oczu. Darek, któremu możemy przypisać to filmowe spojrzenie, z trudem przedziera się przez tłum, a z racji swego wzrostu widzi przecież niewiele. Bohater znajduje się w samym centrum manifestacji, ale nie

zdaje sobie sprawy, że stał się właśnie świadkiem przełomowego momentu w historii poznańskiego Czerwca. Wśród zgromadzonych błyskawicznie rozchodzi się informacja o uwięzieniu delegatów. Wiadomość ta *przyczyniła się w poważnym stopniu do przejścia z pokojowej fazy wydarzeń do użycia przemocy fizycznej, a następnie broni palnej przez demonstrantów w stosunku do instytucji, w których spodziewali się znaleźć rzekomo aresztowanych delegatów ZISPO* ²².

Obecny na placu ojciec Piotrka – członek robotniczej delegacji – bezskutecznie próbuje uciszyć wrzawę i zdementować plotkę, która stała się katalizatorem radykalizacji nastrojów ludzi zgromadzonych przed Zamkiem. Dynamiczne ruchy kamery odzwierciedlają narastające podniecenie. Kamera w serii szybko następujących po sobie szwenków wylawia z tłumu pojedyncze pełne napięcia twarze. To szczytowy moment manifestacji: *Napięcie emocjonalne w tłumie osiągnęło już takie nasilenie, że tylko nieliczni zachowali zdolność do racjonalnej oceny docierających do nich wiadomości. Gdy informacje o aresztowaniu delegatów ogłoszono przez głośniki radiowożu, zaczęły się tworzyć grupy zdecydowanych uwolnić aresztowanych delegatów* ²³.

Wystarczyło już tylko rzucone przez Zenka hasło: *Na więzienie!*, by – jak wspomina uczestnik tamtych zdarzeń – uświadomić sobie, że *z zamierzonych i oczekiwanych rozwiązań nic już nie będzie. Uczestnicy manifestacji stali się żywiołem na dziko. Krzyczano. Śpiewano. Ludzie byli bardzo podnieceni* ²⁴. To podniecenie udzieli się także Darkowi, który znajdzie się w grupie szturmującej więzienną bramę.

Bajon nie przedstawia historii w postaci uporządkowanej sekwencji zdarzeń, lecz stara się odzwierciedlić na ekranie chaos towarzyszący (każdej) rewolucji. Pośród żołnierzy biegają... wielbłądy wypuszczone z miejscowego „zoologu”. *Ale bajzel dzisiaj* – podsumowuje ze stoickim spokojem dziadek Piotrka. – *Ale bajzel. W dziewięćset osiemnastym też był taki bajzel. Ino zimniej.*

Przekonanie, że podczas wiecu przed Zamkiem tłum *stał się żywiołem na dziko*, motywuje decyzję o rezygnacji z precyzyjnego oznaczania czasu i miejsca zdarzeń. Do tej formuły Bajon powraca dopiero pod koniec filmu (w sekwencji szpitalnej), by podkreślić stopniową normalizację sytuacji w brutalnie spacyfikowanym mieście.

Wspomniana sekwencja wiecu rozpoczyna się od serii statycznych kadrów, słyszemy charakterystyczny trzask uruchamianej raz po raz migawki aparatu fotograficznego. Taki zabieg formalny można odczytywać na sposób symboliczny: jako próbę odzwierciedlenia – za pomocą środków *stricte* filmowych – mechanizmów pamięciowych ewokujących wspomnienia z dzieciństwa, które w psychologii określa się terminem „lampa błyskowa”.

Wybrane przez Bajona rozwiązania formalne służą pogłębionej analizie problemu filmowego spojrzenia. Stanowią cenną wskazówkę, która ma na celu wytrącić widza z automatyzmu postrzegania. Kwestionują zarazem – ustanowioną w prologu – tożsamość spojrzenia kamery i bohatera-narratora. Odbiorcy zostaje zasugerowana możliwość innej – niż przedstawiona powyżej – interpretacji kadrów otwierających sekwencję wiecu. Zdaniem historyków: *Dużą rolę w rozpoznawaniu uczestników wydarzeń, kwalifikowaniu ich do zatrzymań i aresztowań odegrały fotografie wykonane przez funkcjonariuszy UB, którzy ubrani po cywilnemu znajdowali się 28 czerwca wśród demonstrantów* ²⁵.

Spojrzenie odkrywające przed widzem uchwycone w kadrach zdarzenia na placu zamkowym może należeć do takiego właśnie anonimowego pracownika

Urzędu Bezpieczeństwa przemieszczającego się wśród demonstrantów. Tej postaci, nieujawnionej bezpośrednio w diegezie, należałoby zatem przypisać autorstwo wykonywanych gorączkowo zdjęć. Wątek fotografów z UB powraca w filmie jeszcze dwukrotnie. Aparat fotograficzny ukrywa w teczce tajemniczy mężczyzna, który wysłał chłopców z informacją dla matki. Ulokowaną w oknie tajniaczkę zdradza odbicie szkła obiektywu dostrzeżone przypadkowo przez Zenka (podczas szarpnięcia z kobietą, która nie chce zdradzić miejsca ukrycia aparatu, zostaje zastrzelony towarzyszący Zenkowi robotnik).

Wnikliwa analiza sekwencji wiecu dekonstruuje nadrzędną zasadę strukturującą filmowe spojrzenie. Wypada zatem powrócić do prologu *Poznania 56*. Funkcją monologu z offu było przypisanie opowieści konkretnej i wyraźnie spersonalizowanej instancji nadawczej. W czasie lektury filmu zostają ujawnione przed widzem liczne odstępstwa od tej zasady. Na ekranie przedstawiono bowiem zdarzenia, których przebiegu Darek nie mógł znać. Chłopiec nie podsłuchiwał przecież rozmowy Staszka z Zosią, nie towarzyszył Piotrkowi w wyprawie na Targi, nie był świadkiem dramatycznego (*I teraz też wytrzymamy...*) monologu Kaczmarmkowej. W tych przykładowo wybranych scenach została ujawniona obecność „Innego”. Rozszczepieniu podlega zatem także filmowe spojrzenie – pierwsze należy do tego, kto w wydarzeniach czerwcowych bezpośrednio uczestniczył (Darek), drugie – do tego, komu bliższa wydaje się perspektywa profesorów rekonstruujących przebieg zdarzeń zza szyby wagonu kolejowego (autor wewnętrzny).

Otwierający *Poznań 56* monolog pełni jeszcze jedną istotną funkcję znaczeniową. W tekstach poświęconych filmowi zwracano uwagę na to, że wydarzenia poznańskie zostały ukazane z perspektywy dziecka. Pomijano zaś fakt, że w przywoływanym wielokrotnie monologu słyszymy przygaszony głos dojrzałego mężczyzny. Ustanowiony w warstwie akustycznej dystans wobec relacjonowanych zdarzeń podkreśla także gramatyczny czas przeszły. To nie dziecko wprowadza nas w dziejącą się tu i teraz historię, lecz dorosły przywołuje z pamięci dawno minione zdarzenia. *Poznań 56* byłby zatem filmowym zapisem konfrontacji dwóch toczących się jakby równolegle i nierozzerwalnie ze sobą splecionych opowieści. Pierwszą opowieść konstruuje dziecięcy bohater – w jego świadomości wydarzenia poznańskie układają się w „awanturmiczny” scenariusz. Dla przykładu warto przywołać scenę, w której podeksycytowany Darek relacjonuje koledze wydarzenia, w których przed chwilą brał udział. Chaotyczne, z typową dla dziecka emfazą „wyrzucane” słowa ewokują w pamięci widza zapamiętane z dzieciństwa powieści przygodowe:

Piotrek: *I coście z giwerami zrobili?*

Darek: *Wzięli my, rozdali my. Jedna komenda się bronila. Mięli my dwóch rannych, to my pojechali. Ale nas ostrzelali. Kierowca pognął w trzcinę, a my za nim. Z Zenkiem. Jak Zatopki. No i my potem zabrali takiemu jednemu motor. Pojechali my do radia i tam wydali odezwę.*

Dla Darka kilkanaście czerwcowych godzin stało się okazją do przeżycia prawdziwej „męskiej” przygody, która w niewielkim stopniu wpłynęła na jego późniejsze życie. W towarzyszącym pierwszym kadrom filmu monologu wypowiada wszakże znamienne słowa: *Pamiętam to. To był wyjątkowy dzień. 28 czerwca. Potem w moim życiu nic się już nie zdarzyło.* Przytoczone zdania stanowią odzwierciedlenie świadomości nostalgicznej – wyraz tęsknoty za bezpowrotnie utraconym czasem i za „dziecięcym” sobą w tym dawnym „arkadyjskim” czasie.

Struktura drugiej opowieści – należącej do niewidocznego w kadrze mężczyzny z prologu – została podporządkowana uniwersalnemu schematowi procesu inicjacji. Tym, co łączy obie narracje, jest specyficzny sposób hierarchizacji zdarzeń. Dla Darka-dziecka liczy się wyłącznie emocjonująca „przygoda”. Dla Darka-dorosłego możliwość powrotu – przez akt opowiadania – w „tamten czas”. A dla wewnętrznego autora dzieła najważniejszym doświadczeniem poznańskiego Czerwca okazało się smakowanie banana.

Egzotyczny owoc stał się w *Poznaniu 56* symbolem hermetyczności dziecięcego świata – znakiem tajemnej własności, która kazała Rolandowi Barthes’owi nazwać dzieciństwo *wiekim prywatności zamkniętym w sobie, posiadającym specjalny status niby niewyraźna i nieprzekazywalna esencja*²⁶.

Niepodważalnym dowodem na istnienie – „mimo wszystko” – rajskiej krainy dzieciństwa jest poruszający fragment filmu, który Bajon poświęca ostatnim godzinom poprzedzającym śmierć Piotrka. Chłopiec odłącza się w pewnym momencie od swego towarzysza, by – nie zważając na odbywającą się tuż obok manifestację robotniczą i padające dookoła strzały – wślizgnąć się na teren Targów Poznańskich. Smak pierwszego w życiu egzotycznego owocu okaże się najistotniejszym z „rewolucyjnych” doznań, zaś pokusa spenetrowania niedostępnego „innego” świata zwycięży nad chęcią uczestniczenia w historycznych zdarzeniach. Zachwycony Piotrek zawoła na odchodnym: *Zobacz. Weszli bez biletu. Nigdy nie byłem na Targach. Taka szansa!*

W analizowanym fragmencie filmu wrażenie swoistego „zawieszenia” czasu zostało uzyskane za pomocą *stricte* filmowych środków. Sekwencja wizyty Piotrka na Targach zaczyna się od powolnej panoramy. Długie ujęcie w planie dalekim ukazuje wędrownkę chłopca wzdłuż opustoszałej alei z targowymi stoiskami. W pewnym momencie chłopiec, zachęcony przez mężczyznę obsługującego stoisko, wyciąga rękę po banana. Piotrek znajduje ustronne miejsce i oddaje się rytuałowi smakowania owocu. Kamera niespiesznie przybliży się do twarzy dziecka pogrążonego w marzeniu. Wypełniające cały ekran zbliżenie zachowuje *zdolność wyrwywania obrazu ze współrzędnych czasowo-przestrzennych, ażeby wydobyć czyste, wyrażone uczucie. Nawet miejsce jeszcze obecne w tle traci swoje współrzędne i staje się „jakąkolwiek przestrzenią”*²⁷.

Formalny porządek ujęć stanowi wizualny ekwiwalent subiektywnego doświadczenia czasu. Czas „rzeczywisty” – czas historii, w którym rozgrywa się właśnie kolejny akt robotniczej rewolty – zostaje unieważniony. Wkraczamy w czas wewnętrzny i wraz z Piotrkiem kontemplujemy chwilę umiejscowioną jakby poza czasem. Wyjątkowy to – choć niejedyny w filmie – moment „unieruchomienia” czasu.

W ramach przyjętej przez Bajona strategii „sekwencja targowa” stanowi doskonały przykład realizacji postulatu *zejścia z pomnika*. To element gry z widzem i prowokacja w stosunku do jego oczekiwań poznawczych. Przez skupienie uwagi na mało znaczącym – w kontekście „procesu dziejowego” – epizodzie z prywatnej dziecięcej mitologii została zanegowana reguła ukazywania na ekranie jedynie tego, co przynależy do dominującego porządku Wielkiej Historii. Dialog prowadzony podczas ponownego spotkania chłopców ujmuje w syntetycznym skrócie specyficzną dla *Poznania 56* – i jakże zgodną z dziecięcym sposobem postrzegania świata – zasadę hierarchizowania zdarzeń:



Darek: *Ty głupi dydku! Jakżeś se poszedł, to myśmy z Zenkiem obrobili chyba z pięć komend. (...) Widzisz głupku, ile straciłeś!*

Piotrek: *Ja nic nie straciłem. Ja jadłem banana.*

Z drugiej jednak strony analizowaną sekwencję można z łatwością wpisać w ten porządek. Zyskuje ona tym samym podwójne znaczenie. Stanowi integralny składnik mitologemu dzieciństwa, ale może być rozpatrywana także w szerszej, *stricte* historycznej perspektywie. O genezie robotniczego buntu będzie mowa w dalszej części rozważań. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na funkcję elementów sym-

bolizujących w *Poznaniu 56* istnienie zakazanego „lepszego” świata. Oprócz wspomnianego banana pojawiają się przecież inne obiekty wzbudzające pożądanie dzieci. W scenie rozłączenia chłopców przedmiotem adoracji jest zagraniczny samochód. Zdradzony przez przyjaciela, osamotniony Darek z czułością gładzi lśniącą karoserię moskwicza zaparkowanego w pobliżu Targów. Za chwilę ulegnie kolejnemu impulsowi i przyłączy się do uzbrojonej grupy Zenka. Ale Bajona bardziej interesuje moment, w którym Darek przysiada na masce samochodu i z tęsknotą spogląda w kierunku otwartej bramy „raju z importu”. Ten – w dużej mierze autobiograficzny²⁸ – fragment filmu doskonale wpisuje się w dyskurs historyków analizujących przyczyny Czerwca ’56: *Poznaniacy mieli dodatkowe przyczyny do krytycznych refleksji, gdyż mogli porównać swój poziom życia z bogactwem i pięknem opakowań produktów „gnijącego kapitalizmu”, prezentowanych na Międzynarodowych Targach Poznańskich (MTP). Porównywano nasz poziom życia z zachodnim i konstатовano, że u nas jest znacznie gorzej, także w porównaniu z innymi krajami demokracji ludowej. Denerwowało ludność specjalne zaopatrzenie Poznania w artykuły żywnościowe na okres targów po to, by zrobić dobre wrażenie na gościach targowych i korespondentach prasy zagranicznej*²⁹.

W jednej z pierwszych sekwencji filmu chłopcy zakradają się do piwnicy w budynku zamieszkanym przez rodziny funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa. Darek – syn prominenta z UB – objaśnia zdumionemu koledze obco brzmiące napisy na etykietkach. Piotrek z rosnącą fascynacją przygląda się puszkom z bananami i egzotycznej *kielbasie z osła*. Kawałek salami, przesznułowany przez granicę podwórka, okaże się najcenniejszym trofeum piwnicznej eskapady (a wiele godzin później tragiczną pamiątką, którą ojciec Piotrka zabierze z więzienia do domu).

Z pozoru humorystyczna scenka zakończona kradzieżą kielbasy ma dużo głębsze znaczenie – uzmysławia bowiem „konsumpcyjną” przepaść między robotnikami uznawanymi przez ideologię za klasę panującą a czerwoną elitą *welfare state*. „Klasa panująca” obnaży za chwilę propagandowy fałsz władzy ludowej, rozpoczynając na ulicach Poznania „rewoltę głodową”, której symbolem stanie się transparent z napisem: *Żądamy chleba*.

Scena w piwnicy to niezwykle sugestywne – choć dalekie od plakatowej deklaratywności – wprowadzenie w problematykę ekonomicznych motywów poznańskiego buntu. Sekwencja wizyty Piotrka na Targach byłaby doskonałym uzupełnieniem owej sceny. Stanowi bowiem potwierdzenie koncepcji, zgodnie z którą *ludzie się buntują, gdy idzie „ku lepszemu”*. *Ta koncepcja wiąże się z tezą o roli „relatywnej deprywacji” – wiążącej bunt nie ze złą sytuacją definiowaną w kategoriach absolutnych, ale mierzoną dystansem pomiędzy oczekiwanym a doświadczanym stanem rzeczy. (...) Wszystko wskazuje na to, że takie wyjaśnienie częściowo stosuje się również do 1956 r. Wprawdzie czynnik dostrzeżenia możliwości egzystencji lepszej w sensie materialnym może odnosić się jedynie do poznańskiego fragmentu całego epizodu (rola Targów Poznańskich!) – ale z punktu widzenia „rozluźniania” politycznego Październik mógłby stać się wręcz podręcznikowym przykładem słuszności powołanych tez*³⁰.

W *Poznaniu 56* możemy mówić o buncie w podwójnym znaczeniu. Pierwszy rodzaj buntu ma charakter zbiorowy i „historyczny” – manifestuje się w radykalnej postaci strajku robotników największych zakładów przemysłowych regionu. Drugi bunt rozgrywa się w mikroskali i dotyczy losów jednostki. Ale to właśnie ten rodzaj

buntu konstituuje zasadniczą dla filmu „uniwersalną” opowieść o poszukiwaniu autorytetu niezbędnego w procesie inicjacji.

Osieroconym dzieckiem – przede wszystkim w sensie symbolicznym – jest w filmie Bajona Darek. Emocjonalną i duchową przepaść między chłopcem a ojcem w sposób szczególnie dramatyczny odzwierciedla scena, w której Darek „inscenizuje” przed rodzicem – wysokiej rangi oficerem UB – śmierć swojego kolegi. W obliczu bezwzględnej racji syna mężczyzna okazuje się całkowicie bezradny, czego dowodzi gwałtowność jego reakcji na tę dziecięcą manifestację sprzeciwu. Pod wpływem trwającego w zaciętym milczeniu dziecka, być może po raz pierwszy w życiu, okazuje „słabość”, zlecając podwładnym zwolnienie z aresztu ojca zastrzelonego Piotrka.

Wydaje się jednak, że rozpad więzi ojciec-syn dokonał się na długo przed rozpoczęciem czerwcowych stajków. To właśnie symboliczna nieobecność ojca zmusiła Darka do poszukiwania autorytetu „zastępczego”. Substytutem ojca staje się strajkowy watażka Zenek, reprezentujący w oczach chłopca – w znacznie większym stopniu niż argumenty polityczne, których Darek nie pojmuje – pewność (*On nigdy nie miał wątpliwości*), bezkompromisowość i brawurę. Przy Zenku Darek przechodzi przyspieszony proces dojrzewania. Dla dziecka najbardziej tragiczna w skutkach okazuje się konfrontacja z wyznawanymi przez ojca ideami. Niemal na oczach Darka rozpada się przecież misterna ideologiczna konstrukcja oparta na dychotomicznym rozróżnieniu: my (przedstawiciele jedynie słusznych racji) – oni (wrogowie systemu). Darek spróbuje jeszcze, w akcie desperacji, bronić ojcowskiego świata. Podczas akcji pacyfikacyjnej z wyrzutem wykrzykuje w stronę pokornie oddających karabiny żołnierzy: *Broni się nie oddaje!* Kamera wnikliwie śledzi emocje uzewnętrznione na twarzy chłopca. To one zaświadczą najlepiej o dokonującej się na oczach widza przemianie. Ostatecznym potwierdzeniem tej przemiany jest wyczuwalne w głosie Darka wahanie: *Mój tata ściga... wrogów*. Proces dojrzewania wymaga czasu niezbędnego do autorefleksji. Darek – chociaż przez moment – musi zostać sam. W sytuacji będącej rodzajem próby opowiedział się po właściwej stronie, ale odchodzi z poczuciem klęski, która jest przede wszystkim klęską światopoglądu reprezentowanego przez formację ojca.

Dla Darka, którego bierze pod opiekę strajkowy przywódca, symboliczne zerwanie z ojcem staje się początkiem bolesnego procesu inicjacji. Ten proces będzie obejmował kolejno następujące po sobie etapy i dotyczył sfer dotychczas przez chłopca niespenetrowanych. W czasie kilkunastu gorących godzin Czerwca '56 Darek zostanie wtajemniczony w erotykę, sacrum i śmierć. Zamysłem Bajona było *potraktować to wydarzenie jako wydarzenie modelowe dla dorastającego chłopca, który w ten jeden dzień przechodzi edukację, jaką niektórzy ludzie przechodzą przez całe życie. Pierwsze zetknięcie ze śmiercią. Uświadomienie sobie przyjaźni, dotknięcie Pana Boga, dotknięcie tajemnicy, poczucie sprawiedliwości, poczucie władzy, utrata przyjaciela, wejście świadome w konflikt z ojcem, to wszystko jest w ramach tego jednego dnia, który się wydarzył. Czyli użyłem tutaj pewnej techniki; Niemcy to nazywają powieścią rozwojową. Bohater prostaczek doświadcza w ramach tego dnia daru historii. I wychodzi mądrzejszy, lepszy, dojrzalszy*³¹.

Etap wtajemniczenia w erotykę odzwierciedla w filmie wątek trudnej miłości Zenka i Zosi, której Darek dyskretnie patronuje. Podczas subtelnej sceny erotycznej w szpitalu chłopiec pełni rolę strażnika dbającego o to, by nikt nie zakłócił ulotnego

szczęścia kochanków. To także Darek – z wyraźną satysfakcją – zaprowadzi w finale nic niepodejrzewającego Zenka pod okno, w którym pojawia się ciężarna Zosia. Jedyny symbol nadziei...

Wtajemniczenie w śmierć to droga, którą Darek przebywa wraz Zenkiem i na której pojawiają się pierwsze ofiary: robotnicy przywitani kulami podczas ataku na powiatową komendę. Z czasem tych ofiar będzie przybywać. Zastrzelony na polu trzcin kierowca, umierający niemal na rękach Darka konfident UB, anonimowi przechodnie... Najważniejsza w *Poznaniu 56* jest jednak śmierć małego Piotrka. To jednocześnie śmierć najmniej heroiczna, „rozgrywająca się” w przestrzeni pozakadrowej – w sferze wyobrazonego. Symboliczną zapowiedzią tej śmierci będzie oniryczna (a przecież historycznie udokumentowana) scena, w której Piotrek – uwiedziony „syrenim śpiewem” – podąży za prowadzonymi przez nauczyciela dziećmi z biało-czerwonymi chorągiewkami³².

Poruszony aktem nawrócenia ubeka Darek inicjuje „teologiczną” dyskusję z Piotrkim. Inicjację w sferę sacrum reprezentuje piękna scena w kościele zakończona dramatycznym pytaniem Darka: *Czy Bóg może tak leżeć?* Po tym pytaniu wydaje się, że drobna figurka chłopca wznosi się do poziomu Piety zajmującej centralną pozycję na ołtarzu. Wychowanemu przez ojca ateistę chłopcu, który nie zna pojęcia grzechu (nagłym wtargnięciem „profanuje” ołtarz), udaje się „dotknąć” sacrum i znaleźć blisko... Boga? Być może ten etap procesu inicjacji okazał się dla Darka najistotniejszy. Po wizycie w kościele chłopiec staje się bardziej wyciszony, refleksyjny. Przemianę, jak się w nim dokonała, ilustruje scena ulicznych zamieszek. Po opuszczeniu świątyni Darek idzie wolno, nie zwracając uwagi na mijający go rozgorączkowany tłum i padające od czasu do czasu strzały.

Warto podkreślić, że Bajon porusza problematykę sacrum wyłącznie w wymiarze jednostkowym. Liczne dokumenty poświęcone wydarzeniom Czerwca potwierdzają, że podczas manifestacji: *Żądano powrotu religii do szkół, śpiewano pieśni religijne, wznoszono okrzyki: „Chcemy Polski katolickiej, a nie bolszewickiej”.* Według jednego z raportów: *„W czasie pochodu w kierunku MRN, gdy główna grupa przechodziła obok kościoła św. Marcina (ul. Armii Czerwonej), przed kościół nadszedł dwóch zakonników, którzy ze stopni kościoła udzielali błogosławieństwa przechodzącym demonstrantom. Czołówka pochodu uklękła”*³³.

W filmie Bajona uderzający jest brak tego właśnie *stricte* religijnego aspektu robotniczej rewolty. Sfera sacrum jest obecna tylko w subiektywnym doznaniu dziecięcego bohatera i nie znajduje odzwierciedlenia w doświadczeniu zbiorowości.

A przecież w zdesakralizowanej przestrzeni znaczący staje się każdy znak wskazujący na istnienie innego – ponadludzkiego – porządku. W *Poznaniu 56* oczywistym – choć wskazanym bardzo dyskretnie – symbolem sacrum „zdegradowanego” jest porzucony wśród zalegających piwnicę rupieci obraz Najświętszej Marii Panny z Dzieciątkiem.

Zdaniem większości krytyków dziecięca perspektywa oglądu zdarzeń stanowi potwierdzenie autobiograficznego charakteru filmowej wypowiedzi Bajona (w czerwcu 1956 r. reżyser był w wieku Darka). Zaryzykuję jednak tezę, że w *Poznaniu 56* Bajon nie zawiera z widzem – by posłużyć się terminologią Lejeune’a – paktu powieściowego, przy którym odbiorca, *opierając się na domniemanych przez siebie podobieństwach (...) ma prawo sądzić, że zachodzi tożsamość autora i postaci*³⁴, lecz pakt fantasmagoryczny. W utworach, których lektura wymaga za-

warcia z autorem tego rodzaju paktu, pojawiają się wskazówki sugerujące odbiorcy, by potraktował dzieło jako *fantazmat odkrywający prawdę o osobowości autora* ³⁵. W *Poznaniu 56* wspomnianych wskazówek należy poszukiwać głównie w tzw. wątku profesorskim. Tę interpretacyjną intuicję uprawomocnia prowokacyjna wypowiedź Bajona: *Nie lubilem „Solidarności” z jednego powodu. Dla mnie to był kolejny masowy ruch robotniczy, tylko tym razem pod sztandarami Kościoła i solidaryzmu społecznego. Ja się źle czuję w masowych ruchach, zwłaszcza robotniczych, bo szczerze sobie powiedzmy, ja nie mam nic wspólnego z robotnikami. A hasła narodowe na mnie słabo działają. (...) W sojusz inteligiencko-robotniczy nigdy nie wierzyłem. Było w tym dla mnie coś fałszywego z obu stron* ³⁶.

Postawę reżysera – zdystansowanego poznańskiego inteligenta – reprezentują w filmie przedstawiciele naukowej elity uwięzieni na kolejowej bocznicy ³⁷. Sposób poprowadzenia wątku profesorskiego (cztery sceny należące do tego wątku pojawiają się na zasadzie interludów) przywołuje nieuchronne skojarzenia z grecką tragedią, w której istotną rolę pełnił komentujący wydarzenia chór. *Profesorowie polskich uniwersytetów* to jednak antyczny chór *à rebours*. Symbolem nieprzekraczalnej granicy oddzielającej „inteligencję” od zrewoltowanych robotników jest niedające się otworzyć okno (motyw okna jest silnie akcentowany w całym wątku profesorskim). W najbardziej drastycznej scenie masakry na dworcu profesorowie biernie przyglądają się wypadkom. I właśnie podczas tego „wejścia” – jedyny raz w całym utworze – są filmowani przez kamerę ustawioną na zewnątrz wagonu i śledzącą ich reakcje przez szybę. Wydarzenia, których profesorowie stali się *mimowolnymi świadkami*, przekraczają zdolność konceptualizacji. Okazują się – w dosłownym tego słowa znaczeniu – niepojęte:

Profesor 1: *Przecież, panowie, to nie dziecinna grzechotka. Przecież to jest regularna...*

Profesor 2: *Strzelanina? To kolega miał na myśli?*

Profesor 3: *Właśnie. Właśnie. Kto strzela? Do kogo? No? Ktoś przecież zabrał klucz od wagonu. Ktoś odłączył lokomotywę. Ktoś wiedział, co robi. (...)*

Profesor 2: *Zastanówmy się, co możemy wydedukować na podstawie naszej wiedzy i obserwacji? Tylko błagam, prędko.*

Dziekani: *Profesorze, sytuacja strajkowa w Poznaniu była już od dawna.*

Profesor 3 : *Ależ oczywiście. Robotnicy chcieli podwyżki. Nie załatwili.*

Profesor 5: *W Poznaniu? Niemożliwe.*

Profesor 2: *Tak, to znaczy, że się nic nie dzieje.*

Profesor 3: *Dzieje się. Dzieje. Dzieje. I nic nie możemy zrobić.*

Profesor 2: *Tak? A co by pan zrobił, gdyby pan mógł? Pytam tak tylko czysto teoretycznie, na podstawie takiej zabawy mózgowej dla pozamykanej profesury.*

Historia ukazywana w momencie „stawania się” jest chaosem. Później przychodzi egzegeza, prawda, nazwanie i opowiedzenie ³⁸. Tę funkcję „dyskursywną” ma do spełnienia inteligencja. Bajon z ogromnym sceptycyzmem odnosi się jednak do kulturotwórczej misji inteligencji: *Inteligencja zawsze dochodzi później. Ponieważ musi mieć więcej czasu. Jak już dochodzi, to ma gotowe formuły. Natomiast inteligencja, która ogląda coś, jest bezradna, sceptyczna, śmieszna i pozbawiona narzędzi do rozpoznania* ³⁹.

Reżyser wprowadza do filmu wątek profesorski spuentowany ironicznym dialogiem:

Dziekan: *Proszę szanownego grona, myślę, że pora na jakieś podsumowanie, co?*

Profesor 2: *Podsumowanie to sobie kolega Dziekan przeczyta w jutrzejszej gazecie.*

Profesor 3: *Nie napiszą...*

Profesor 4: *Napiszą, napiszą. Przecież tu były Targi. To się działo na oczach świata...*

Dziekan: *Mam nadzieję, że nie ma kolega siebie na myśli.*

Profesor 4: *Nie. Przecież ja nic nie widziałem...*

Dziekan: *Znaczy się, nic żeśmy nie widzieli.*

Profesor 2: *Klamki w sraczu. To obejrzałem z detaliczną dokładnością.*

Zadaje również pytanie o wiarygodność „przyszłych” narracji konstruowanych na podstawie obserwacji klamek w sraczu.

Rzeczywistość (historyczna) jako Kunderowski kicz

*Zanim zostaniemy zapomniani, przemieni się nas w kicz. Kicz jest stacją tranzytową pomiędzy bytem a zapomnieniem*⁴⁰.

Analizując przyczyny artystycznej porażki obrazu Kutza *Śmierć jak kromka chleba*, Filip Bajon posłużył się pojęciem „kiczu”. Prowokacją ze strony artysty było jednak odniesienie tego pojęcia nie tyle do filmowej „rekonstrukcji” wydarzeń Grudnia ’81, ile do „rzeczywistości samej w sobie”. Zdaniem Bajona: *Kłęska „Wujka” polegała na tym, że Kutz rzeczywiście bardzo dokładnie sfilmował tę rzeczywistość, 1981 roku, że po prostu ta rzeczywistość była tak kiczowata, że jak weszła na ekran i ją zobaczyliśmy, to się zrobił film niedobry. (...) Ja na przykład rzeczywistość z „Solidarnością” w tle odbierałem źle, dlatego że ta rzeczywistość była dla mnie pozbawiona jakiegokolwiek tajemnicy. Była dychotomiczna, albo człowiek jest zły, albo dobry. Dobry jest w „Solidarności”, zły jest poza „Solidarnością”. (...) I oczywiście to niebezpieczeństwo istniało przy „Poznaniu 56”. Ja sobie zdawałem z tego sprawę od samego początku, że to jest mina, na którą wchodzę (...)*⁴¹.

Istotnym elementem procesu interpretacji *Poznania 56* byłoby zatem wprowadzenie – nieobecnego w refleksji krytycznej poświęconej filmowi – „wątku Kunderowskiego”. Podjęcie tego wątku pozwoli – przez odwołanie do konkretnych przykładów – zrekonstruować intencje twórców i ujawni celowość budzących tak wielkie kontrowersje rozwiązań fabularno-formalnych.

W przytoczonej wypowiedzi Bajon podkreślił zagrożenie – „zakodowane” w samej materii rzeczywistości – czyhające na artystę pragnącego uniknąć pułapek (usprawiedliwionego etycznie?) redukcjonizmu. Na to zagrożenie zwracał uwagę Milan Kundera. Zdaniem Marioli Jankun-Dopartowej w prozie Kundery rzeczywistość tworzą *nawarstwiająca się odmiany kiczu i nie ma między nimi żadnej łączności. Kicz ten jest wytworem zarówno indywidualnej percepcji i interpretacji, jak i życia zbiorowego, powstaje zarówno w kulturze wysokiej, jak i popularnej. Poszukiwanie prawdy poprzez zdzieranie kolejnych warstw pokazuje jednak niewyczerpywalność pokładów kiczu – mikroświatów powstałych w wyniku jednostkowej lub grupowej redukcji. Człowiek, który rozcina płótno kiczu, pada ofiarą sphyconego, zredukowanego przez patrzących obrazu: powiela kicz prowokatora, kontes-*

tatora, dysydenta czy po prostu rozrabiacza – oswaja i uprzytulnia zimne, obce i przepastne prawdy. Groźna rzeczywistość zamienia się w ozdobiony sztucznymi kwiatami i falbankami pokoik z napisem „Postawy buntownicze” lub „Ból emigracji”. (...) Kundera ostrzegal: rzeczywistość krajów bloku wschodniego poniekąd skazała wartościowe jednostki na status „walki z komunizmem”, co schwytało człowieka w estetyczną i etyczną pułapkę, wydzierającą mu podmiotowość i utrudniającą samopoznanie⁴².

Przystępując do realizacji *Poznania 56*, Bajon miał świadomość, że wydarzenia Czerwca (zwłaszcza w oficjalnym, „rocznicowym” dyskursie) zdążyły ulec przekształceniu w „kicz” – stereotyp „walki z komunizmem”. Wieloaspektowa rzeczywistość została zredukowana do czytelnego dla wszystkich obrazu-symbolu, który dałoby się z łatwością przedstawić w postaci *tableaux*: *Ranne tramwajarki, upadający sztandar biało-czerwony i chłopiec, który przejął ten sztandar i stał z nim przed gmachem UB mimo strzelaniny*⁴³. Takiego obrazu próżno by jednak szukać w filmie Bajona. O „mitycznym” zdarzeniu wspomina się jedynie pod koniec filmu. W sekwencji szpitalnej starszy mężczyzna wygłasza na temat „małego bohatera” lakoniczny monolog zakończony pełnym gorzkiej ironii komentarzem: *Wariacja. Czysta wariacja*. Wspomniany monolog uruchamia w pamięci widza ciąg skojarzeń wiodących do Munkowskiej *Eroiki*, której bohater – niemal tymi samymi słowami – podsumował Powstanie Warszawskie. Gdyby wśród rannych robotników znajdował się Dzidziuś Górkiewicz, mógłby na widok okaleczonego Zenka zakrzyknąć: *Glupota! Wariactwo! Nie szkoda zdolnego mężczyzny?!*⁴⁴

Wiele lat po przedstawionych w filmie Bajona wydarzeniach badacze nadal nie są zgodni w ocenie Czerwca: *Od 1981 r., czyli od momentu, kiedy można było bardziej otwarcie pisać o tym, co się wydarzyło w Poznaniu, najczęściej używa się nazwy Poznański Czerwiec lub po prostu Czerwiec. Do dzisiaj wśród historyków toczy się debata, czy Poznański Czerwiec należy określić mianem powstania, czy też miał on tylko niektóre elementy zrywu narodowego*⁴⁵.

Kwestią sporną pozostaje zatem kwalifikacja zdarzeń. Dyskusje ogniskują się głównie wokół pytania, czy istnieją dostateczne podstawy, by poznańską „rewoltę głodową” zaliczyć w poczet polskich powstań narodowych? Udzielający pozytywnej odpowiedzi na to pytanie podkreślają, że w 1956 r. żywe były sprawy wojny, AK, Powstania Warszawskiego, a historycznie ukształtowany w Polsce wzór powstańczy i konspiracyjny był obecny jako punkt odniesienia w Poznaniu⁴⁶. Za „warszawskim” rodowodem Czerwca w sposób niezwykle przekonujący przemawia sugestywny opis Edmunda Makowskiego: *Były podczas poznańskiego buntu sceny jakby żywcem przeniesione z Powstania Wielkopolskiego 1918/1919 i Powstania Warszawskiego 1944 roku: grupa dzieci z biało-czerwonymi chorągiewkami na czele pochodu ulicznego, wyrzucanie obcych chorągiewek i zastępowanie ich narodowymi, obrzucanie i podpalanie czołgów butelkami z benzyną, biało-czerwone opaski na rękawach cywilnych bojowników i sanitariuszek, próba rozszerzenia buntu na teren kraju*⁴⁷.

Bezpośrednim odniesieniem do Powstania Warszawskiego jest – uznana za najbardziej kontrowersyjną – scena rozmowy Staszka i Zosi w opuszczonej hali fabrycznej. Nurczyńska-Fidelska wyjaśnia intencje reżysera: *Być może ta rozmowa wzburzyła wielu, zwłaszcza kombatanckich widzów filmu „Poznań 56”, w ich oczach coś zabierała wielkiej heroicznej legendzie. Ale to nie tak, ona jest wobec tej legendy uczciwa, ona ją dopowiada i czyni właśnie... poznańską*⁴⁸.

Dialog filmowych bohaterów można potraktować jako odautorski głos w dyskusji historyków. Wypowiedzi Staszka – podkreślające *stricte* ekonomiczne motywy „rewolucji” – puentują historiozoficzny wywód Bajona:

Zosia: *Awantura w całym mieście. Był sąd, sądu nie ma, było więzienie, więzienia nie ma. Były rodziny i rodzin też nie ma. Kto ci dał prawo? Kto?*

Staszek: *Zenek był uzbrojony. Nie ja! Nie ja, do kurwy nędzy!*

Zosia: *To co? Drugie powstanie chcieliście zrobić? O pierwszym nie wolno mówić, a oni robią drugie.*

Staszek: *Nie pieprz mi tu o Powstaniu! Mamy na W7 tyle broni, że moglibyśmy rozpieprzyć to całe miasto. W dwie godziny byłoby nasze.*

Zosia: *Ale wtedy skąd premie, stawki za nadgodziny, normy? Co? Trudno się wam przyznać, że tu tylko o pieniądze chodzi.*

Staszek: *Tak, Zocha. Masz rację. Tu chodzi o bejmy. Zawsze chodzi o bejmy. Jak świat światem zawsze chodziło o pieniądze. Bo on się wokół tego kręci.*

To zresztą nie jedyna w filmie scena tematyzująca problem „materialnych” podstaw poznańskiego buntu. Ten wątek przewija się nieustannie w rozmowach bohaterów. Pojawia się już na początku filmu w słowach rozhisteryzowanej Zosi, która – nie zważając na stojących obok robotników – błaga Zenka, by wrócił z nią do domu:

Zosia: *A wy tu czego? On nigdzie nie pójdzie. On... On dostanie mieszkanie.*

Staszek: *A my wiemy, że dostał mieszkanie. Nawet wiemy, za co dostał...*

Zosia: *Ale oni mu odbiorą, rozumiesz? Odbiorą mu! Przecież oni mu tego nie darują. A ja mam... Ja mam dosyć spania za zasłoną i słuchania chrapania jego matki.*

Słowa Zosi zaświadczenia o robotniczej nędzy, ale ujawniają także zwykły ludzki strach „o mieszkanie” – strach silniejszy niż pragnienie walki o wolność. To „mityczne” słowo odmieniane jest w filmie wielokrotnie. Artykulacja tego słowa sprawia jednak bohaterom ogromną trudność. Szczególnego znaczenia nabiera zatem scena przejścia rozgłośni radiowej, w której Zenek – jakże nieporadnie – próbuje sformułować odezwę do „całego kraju”: *Trzeba ludziom powiedzieć, co się dzieje w mieście. No niech żyje wolność, nie? Tak skończyć. Tak powiedzieć, nie.... Za chwilę popłynie w eter zakazany „głos wolnej Polski” (Zagłuszanie zwalili?!).* Gdyby tego nie było – podkreśla Bajon – mówiliby *mięso, masło*, a potem kartki na mięso i na masło, realny socjalizm. Tu padły inne słowa. I o to chodziło⁴⁹.

A przecież w „nieoficjalnych” wypowiedziach bohaterów próżno by szukać „wolnościowych” argumentów. Doskonałym na to dowodem może być dialog, w którym Zenek stara się usprawiedliwić przed Staszkiem akty przemocy wobec przedstawicieli władzy (rozmowa ma miejsce tuż po drastycznej scenie wieszania czołgisty): *A normy, które dostaniemy w przyszłym roku? A podwyżki za miesiąc? Dostaniemy. Wszyscyutko, czegośmy chcieli.* Wrażenie absolutnej, niepoddanej mitologizacji, prawdy zawartej w tych słowach podkreślają użyte przez Bajona środki formalne. Rozmowa jest filmowana przy zastosowaniu frazy ujęcie-przeciwujęcie, a twarze bohaterów są ukazywane w bardzo dużych zbliżeniach ujawniających emocjonalny stan bohaterów. Bliskość kamery uwiarygodnia konflikt racji i nadaje całej scenie intymny – a nie *stricte* dyskursywny – charakter. Podkreśla także zasadnicze dla przesłania filmu, towarzyszące bohaterom *hit et nunc* poczucie klęski. Bajon precyzuje: *tutaj w „Poznaniu 56”, w ramach jednego dnia, to była prze-*

*grana. (...) Historia ich walczuje. Ja nie szukałem tutaj kategorii tragizmu. Tragizm, który był tragizmem polskim, to tragizm Powstania Warszawskiego. Ja szukałem bardziej racjonalnych przesłanek. Na czym ta przegrana polega, jakie ta przegrana tworzy wartości, które są wartościami nieprzemijającymi, które są niekwestionowane*⁵⁰.

Reżyser świadomie nie wprowadza do filmu scen, które – w dużej mierze dzięki fotograficznym świadectwom – ukształtowały zbiorowe wyobrażenia na temat Czerwca '56. Jeśli takie sceny w filmie się pojawiają, zostają opatrzone „cudzy-słowem”, a zatem – w dosłownym znaczeniu – „zacytowane”. Wystarczy wspomnieć analizowaną wcześniej sekwencję wiecu, którą otwiera seria statycznych kadrów. Dramaturgia zdarzenia zostaje podporządkowana regułom „spektaklu” w sposób przywodzący na myśl Grottgerowską tradycję żywych obrazów (lub socrealistyczne plakaty). Żywiołowa manifestacja utrwalona w pojedynczych kadrach zaczyna przypominać zastygłe w bezruchu przedstawienia pantomimiczne, które cechuje wyrazistość mimiczna i gestyczna postaci, rzeźbiarskość pozy i frontalne ustawienie „aktorów”⁵¹. Zgodnie z zasadą kompozycji *tableaux* postaci strajkujących – utrwalone na zdjęciach – przyjmują nienaturalne, hieratyczne pozy. Zastosowane w prologu tej sekwencji rozwiązania formalne służą przekształceniu rzeczywistości w znak. Filmowe obrazy stanowią zatem zapis rzeczywistości „steatralizowanej” i zapośredniczonej kulturowo. Do tego wątku powrócę w dalszej części rozważań.

Bajon potraktował rzeczywistość – kuszącą autora „filmu rocznicowego” powszechnie akceptowanym (i, jak dowodzą tego recenzje, oczekiwanym) czarno-białym schematem – jak pułapkę. Taki schemat determinuje wyraźny podział walczących stron na „swoich” (ofiary) i „obcych” (oprawcy). Wbrew temu schematowi Bajon wprowadził do filmu wątek młodego czołgisty, którego przed powieszeniem ratuje delegat robotników Staszek (a przy pożegnaniu wykonuje jakże niekanoniczny gest i ściska „wrogowi” rękę). Co więcej, nie wahał się podsumować tego wątku dyskusyjną z punktu widzenia tzw. prawdy historycznej sceną wyroku wykonanego na „dezertersze”⁵². Stan świadomości drugiej z walczących stron odzwierciedla dialog załogi czołgu zaatakowanego przez tłum uzbrojony w koktajle Mołotowa:

– *O co im, kurwa, chodzi?*

– *Walić?*

– *Nie. Ani się waż. Pójdę, pogadam z nimi. Przecież my gównu wiemy, o co tu chodzi. Kurwa, tak nie może wyglądać amerykański desant. Ludzie! Ludzie, dlaczego chcecie mnie spalić? Ludzie, kto wy jesteście, powiedzcie. Wy jesteście imperialistycznymi agentami, tak? Ludzie, ja nie wiem, co ja tu robię... Ja nic nie wiem, no. Ja nic nie wiem...*

Najbardziej kontrowersyjna okazała się jednak sekwencja linczu na poznańskim dworcu. Dyskomfort widza potęguje fakt, że to szokujące zdarzenie jest zmuszony obserwować z dystansu. Widz zajmuje pozycję uwięzionych profesorów, którzy nie rozumieją – i nie słyszą! – nic z tego, co się dzieje na sąsiednim peronie. Bajon w żaden sposób nie ułatwia odbiorcy konceptualizacji zdarzenia. O tym, kto padł ofiarą rozszalałego tłumu, dowiadujemy się jedynie pośrednio – w dużo późniejszej scenie dwóch tajniaków wypytuje przyłapanego na szabrownictwie złodzieja: *Na dworcu wdeptali w peron naszego kumpla. Byleś tam? Byleś?!*

Jedynie dzięki tej informacji możemy odnieść analizowaną sekwencję do zdarzenia, które stało się podstawą oskarżeń w tzw. procesie trzech. O zdarzeniu pisze Makowski: *Skrajnym przykładem nienawiści do UB było zmasakrowanie przez tłum kaprala UB Zygmunta Izdebnego. (...) W pogoni za uciekającym ktoś krzychał, że zabił on kobietę i dziecko. To oskarżenie, rozszerzone później na zarzut zabicia kobiet i dzieci, powtarzane było wielokrotnie i mobilizowało do bicia Izdebnego. (...) Ktoś uderzył go w głowę kamieniem, co głównie przyczyniło się do jego zgonu. Trzykrotnie tłum nie dopuścił do pobitego karetki pogotowia (...). Dopiero czwarty przyjazd karetki pogotowia i trzech samochodów z wojskiem spowodował, że tłum się rozpiechł. Po przewiezieniu do szpitala Izdebnny zmarł*⁵³.

Historycy analizujący ten jakże „niechlubny” epizod Czerwca zwracali uwagę na fakt, że do zdarzenia doszło w trakcie strajku robotników Poznania, których cechowało wysokie poczucie praworządności, dyscypliny oraz sumiennie wykonywanych obowiązków⁵⁴. W filmie Bajona ten aspekt został podkreślony w wypowiedzi jednego z profesorów. Z drugiej jednak strony wymuszony pozycją obserwatora dystans wobec rozgrywających się zdarzeń nadaje owym zdarzeniom charakter znacznie bardziej uniwersalny. Scena na peronie – „umocowana” w świadectwach historyków – staje się w sposób symboliczny odtworzeniem procesu „kozła ofiarnego” (podobny charakter będzie miała – niepozbowiona również faktualnej legitymizacji⁵⁵ – scena wieszania czołgisty). Ten Girardowski wątek przewijał się w wypowiedziach ekspertów zeznających w „procesie trzech”. Specjaliści z zakresu psychologii i socjologii podkreślali: *Bardzo ważne jest, że epizod ten odbył się w okresie, gdy trwała akcja zbrojna w rejonie gmachu UB, czyli epizod ten miał miejsce „w fazie zaawansowanej psychozy tłumu”. (...) Epizod ten polega na tym, że „nienawiść do Urzędu Bezpieczeństwa, dynamika nienawiści zostaje wyzyskana i skierowana na konkretną osobę”*⁵⁶.

Wydaje się, że Bajon idzie znacznie dalej w „Girardowskiej” interpretacji lincażu. Obserwując zdarzenie *in statu nascendi*, nie wiemy, że masakrowany mężczyzna jest funkcjonariuszem UB, nie słyszymy oskarżeń pod jego adresem. Widzimy jedynie rozhisteryzowany tłum w *fazie zaawansowanej psychozy* i przypadkową (niewinną?) ofiarę skanalizowanej nienawiści.

W scenach zbiorowych *Poznania 56* Bajon odkrywa janusowe oblicze czerwcowej rewolucji. Z jednej strony – robotnicy maszerujący w pochodzie (*karni szli w ordynku, szli zdyscyplinowani i z dumą, i godnością*⁵⁷), z drugiej – żądne krwi masy. Widz – już samodzielnie – musi dokonać jakże szokującego odkrycia, że *robotniczy bunt wyrastał z tych samych rewolucyjnych korzeni, co panujący reżim*⁵⁸. Na pytanie Staszka: *Kto pierwszy strzelił?*⁵⁹ pada przecież ironiczna odpowiedź: *Aurora!*

Wprowadzenie do filmu tak „niekanonicznych” scen stanowi dowód ogromnej odwagi reżysera, który postrzega rzeczywistość podobnie jak bohaterowie Milana Kundery. To przecież Sabina z *Nieźnośnej lekkości bytu*: *Chciała (...) powiedzieć, że za komunizmem, faszyzmem, wszystkimi okupacjami i inwazjami kryje się poważniejsze zło: obrazem tego zła jest maszerujący pochód ludzi, unoszących pięści i wykrzykujących unisono te same sylaby*⁶⁰.

W *Poznaniu 56* niewiele jest scen ukazujących robotników jako solidarną, zjednoczoną wspólnym celem grupę. Zwraca uwagę fakt, że Bajon nie poświęcił zbyt dużo uwagi pierwszej – pokojowej – fazie strajku. Symbolem nadziei towarzyszących w tej fazie protestującym jest ujęcie twarzy roześmianego młodego męż-

czynny, który punktualnie o 8.00 rano uruchomił zakładową syrenę. Inicjacyjny moment formowania pochodu został już pokazany z perspektywy stojącego w bramie Zenka. Chłopak spokojnie zapala papierosa i bez większego zainteresowania spogląda na przechodzących obok niego ludzi.

W strukturze całego filmu Bajon akcentuje – głównie za pomocą środków formalnych – znaczenie scen świadczących o postępującej dezintegracji portretowanej zbiorowości. Do pierwszego wyraźnego konfliktu dochodzi podczas wielokrotnie przywoływanej sekwencji wiecu. W grupie strajkujących wyodrębniają się dwa obozy: pierwszemu przewodzi „legalista” Staszek, drugiemu – „radykał” Zenek. Żadnemu z nich nie zostanie przyznana bezwzględna racja, a w finale obaj ponoszą klęskę. Według Kundery *ci, którzy walczą przeciwko tak zwanym totalnym reżymom, z trudem mogliby walczyć za pomocą pytań i wątpliwości. Oni również potrzebują pewników i prostych prawd, które byłyby zrozumiałe dla jak najszerszych kręgów i wywoływałyby kolektywne łkanie* ⁶¹.

A przecież bohaterowie *Poznania 56* walczą – tak niezgodnie z patriotyczno-martyrologicznym schematem – głównie *za pomocą pytań i wątpliwości*. Film Bajona (podobnie jak najwybitniejsze dzieła szkoły polskiej) stanowi wstrząsający zapis procesu pozbywania się złudzeń i narastającego zwątpienia w sensowność walki.

W scenie rozgrywającej się przed Urzędem Miasta – zaledwie cztery godziny po rozpoczęciu strajku – wyraźnie zaznacza się zmiana nastojów. Znika euforia, opada napięcie. Zmęczeni robotnicy na próżno oczekują rządowej delegacji, z którą mogliby rozpocząć negocjacje. Padają mocne słowa: *Jeszcze raz nas oszukali. Nikt nie przyszedł. Ja tam od razu wiedziałem, że premier ma nas w dupie*. W sferze obrazowej przytłaczające poczucie klęski odzwierciedla geometryczna kompozycja kadru i niezwykła pozycja kamery. Długie ujęcie z góry ujmuje pomniejszone i ledwie rozpoznawalne sylwetki robotników, którzy – w powolnym hipnotycznym rytmie – poruszają się wewnątrz fontanny uformowanej w kształt („błędno”) koła.

Z omawianą sceną koresponduje – na zasadzie zwierciadlanego dobitcia – scena wieszania młodego żołnierza. Bezruch i niekontrolowana aktywność to dwa bieguny tego samego zjawiska. Apatia i przemoc wynikają z frustracji i bezsilności. W scenie przy fontannie *expressis verbis* zostało wyrażone przekonanie, że winę – jak zawsze – ponoszą „oni” (*Oszukali nas*). Scena samosądu jest już świadectwem procesu autorefleksji. Efektem tego procesu jest świadome przejście odpowiedzialności za klęskę (także – a może przede wszystkim – w sensie etycznym) przez Staszka – jednego z przywódców strajku ⁶². Staszek: *Do domu, wiara! Do domu! Do domu! Ino mi się tu nie wygłupić. To nie tok miało być! Nie tok! Do kurwy nędzy, nie tok! (...) Nie po to wiara wychodziła na miasto, żeby się takie rzeczy działy*.

Zenek: *Stary, to ty nie wiesz, gdzie żyjesz! To jest teraz nasze miasto! Nasze!*

Staszek: *No nie chcesz mi chyba powiedzieć, że jak ten bidok zadynda na drzewie, to to będzie sprawiedliwie. Taki głupi to ty już nie jesteś. (...) Ja już się boję. Boję się takich ludzi jak ty.*

Zenek: *Dobra. Dobra. Dobra, będzie sąd. Będzie sprawiedliwie. Ludzie! Będzie sąd! Będzie sprawiedliwie!*

Staszek: *Ludzie! Ludzie! Ale my nie możemy być sędziami! Nie wolno nam! Nie wolno. Nie. (...) Ja wiem, oszukaliśmy ich.*

Zenek: *No, wygrywają.*

Staszek: *Mogliśmy go tylko zabić. Tylko go zabić.*

Zenek: *A oni mogą? Mają to wpisane do dowodu?*

Staszek: *I nic więcej. Nic więcej.*

W wymiarze osobistym potwierdzeniem tej klęski będzie scena, w której sturutowany Stach z nabożną czcią zbiera do chusteczki przedmioty znalezione przy zwłokach zastrzelonego synka.

Od tego momentu zdarzenia będą prezentowane wyłącznie w perspektywie „przegranej rewolucji”. Wstrząsające wrażenie wywołuje scena „zainscenizowanego” przez ubeków rozstrzelania przywódców strajku. To już koniec poznańskiego Czerwca. Tłum się rozproszył. „Prowokatorów” wyłapały wojskowo-milicyjne patrole. Wszystko odbywa się nocą, w całkowitej ciszy przerywanej jedynie ordynarnymi wyzwiskami rzucanymi przez oficerów UB pod adresem aresztantów. Szok wywołuje przemoc fizyczna i psychiczna: upokarzanie ofiar⁶³. Ale najgłębiej zapada w pamięć zbliżenie zakrwawionej, pełnej godności twarzy starszego mężczyzny i spływające po jego policzku łzy. Czy można mocniej zaakcentować klęskę?

Jest w *Poznaniu 56* jeszcze inna scena o podobnym charakterze, lecz generująca sensory wykraczające poza historyczny konkret. To scena rozgrywająca się w szpitalu, do którego „po wszystkim” trafia ranny Zenek. Jesteśmy świadkami przejmującego monologu chłopaka: *A jakie to znaczenie? Jakie znaczenie, pytam? Jeden czy dwóch. Siedmiu, dwudziestu, stu. Tu się przecież nic nie stało. Tu się przecież NIC nie stało. Byłem w radio. Chciałem nadać komunikat. O wolności. Bo tu wolność była, nie? Mieli my miasto, rządzący my, nie? A ten redaktor to on mówi, że on nie może teraz mi powiedzieć, bo nie wie, co będzie wieczorem. To ja myślę, że zawsze tak jest, że co innego jest w dzień... a co innego wieczorem. W dzień miałem giwerę, a tera jestem ślepy, nie?*

A przecież nie chodzi wyłącznie o wypowiedziane przez Zenka słowa. Równie ważna okazuje się kompozycja sceny. Bohater zajmuje centralne miejsce w kadrze. Jego oczy są przykryte przesiąkniętymi krwią opatrunkami. Chłopak bezsilnie miota się po przypominającej pobjowisko szpitalnej sali. Nie widzi rannych i operujących tuż obok lekarzy. Inscenizacja, w której główny akcent spoczywa na postaci ociemniałego bohatera, nieuchronnie ewokuje w pamięci finałową sekwencję z *Popiołów* Wajdy prezentującą wyrażaną w całym filmie myślową linię interpretacyjną (...), którą określa poczucie tragicznej ironii ciężącej nad losem narodu⁶⁴. Tak zainscenizowana scena – podobnie jak u Andrzeja Wajdy – najsilniej w całym filmie wyraża „głos” podmiotu-autora, który ten film podpisał⁶⁵.

Historiozoficzny wywód Bajona puentuje epilog, którego akcja rozgrywa się w listopadzie 1956 r. Zastosowanie elipsy czasowej pozwoliło na wyeliminowanie z filmu wszelkich oznak narastających w Polsce nastrojów „odwilżowych” lub odniesień do rewelatorskiego VIII Plenum KC PZPR, podczas którego Władysław Gomułka zrehabilitował inicjatorów Czerwca. Wkrótce po zdarzeniach ukazanych w filmie w prasie zachodniej pojawiły się przecież komentarze, że poznański Czerwiec świadczył o moralno-politycznym bankructwie komunizmu w Polsce⁶⁶. W kraju przemówienie Gomułki było odbierane jako dowód, że: *Polska po 28 czerwca była krajem, w którym zarówno rządzący, jak i rządzeni zdawali sobie sprawę, że kontynuacja dotychczasowych metod rządzenia i dotychczasowej polityki społeczno-ekonomicznej jest w praktyce niemożliwa, utrzymywanie za wszelką*

cenę politycznego i społecznego „status quo” groziłoby nieobliczalnymi konsekwencjami. (...) Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że to właśnie poznański Czerwiec odegrał kluczową rolę w przygotowaniu polskiego Października⁶⁷.

W epilogu *Poznania 56* nie odnajdziemy śladów owej świadomości. Finałowe ujęcia potwierdzają, jak się wydaje, wypowiedziane w poczuciu absolutnego triumfu słowa oficera Urzędu Bezpieczeństwa: *A za parę dni nikt słowa o tej całej grandzie nie powie! Nikt!* Na długie lata Czerwiec miał zostać wymazany ze społecznej pamięci. Wkrótce po dojściu do władzy *Gomułka zwalczał wszystko, co mogłoby podważyć jego linię polityczną. I inaczej być nie mogło. Także najświeższe, niewygodne mu tradycje, by wskazać na tradycję poznańskiego czerwca 1956 r. – poznańskiego powstania robotniczego, chociaż bunt robotników poznańskich uznał w Październiku 1956 r. za uzasadniony. Tradycja ta miała całkowicie zniknąć ze świadomości społecznej, i w dużym stopniu zniknęła. Równocześnie władze nie zapomniały o uczestnikach wydarzeń czerwcowych w Poznaniu, szykanowano ich (...)*⁶⁸.

Bajon pokazuje społeczeństwo w stanie amnezji, pogrążone w „zimowym śnie”. Wszechobecna biel nadaje ostatnim filmowym kadrom odrealniony, niemal surrealistyczny charakter. Siedziby władz ochraniają umundurowani funkcjonariusze. W grupie apatycznie gromadzących się na ulicy ludzi można dostrzec – jak zawsze – te same znajome twarze tajniaków z UB.

Tu się przecież nic nie stało...

„Piękna forma” jako strategia walki z kiczem

Ja lubię piękne ujęcia, ja lubię film jako pewne zjawisko estetyczne.

Jeden z najczęściej artykułowanych zarzutów wobec filmu *Bajona* miał charakter faktograficzny. Reżyser pośrednio odpowiedział na ten zarzut w wielokrotnie przywoływanym wywiadzie-rzecz: *To, co mnie najbardziej denerwuje, to jest pewien oblig w stosunku do historii, którą muszę opowiedzieć. Natomiast to, co najbardziej zawsze lubię w każdym swoim filmie, to jest to, kiedy jest taka autentyczna radość zrobienia świetnego ujęcia. (...) Historia zaoferowała mi pewien pakiet wydarzeń. Atak na komendę jest wydarzeniem bardzo filmowym, to z przyjemnością się filmuje. Tam była cała masa wydarzeń, zdobywanie komendy, wyjazd za miasto, zabranie motocykla, jazda do radia, próba nadania komunikatu, rozwalenie anteny, to są wydarzenia. To są sytuacje filmowe*⁶⁹.

Wyszukane rozwiązania formalne mają charakter autoteliczny – służą kreowaniu *świetnych ujęć*. Ale sprowadzenie znaczenia środków formalnych jedynie do funkcji estetycznej oznacza nieuchronną redukcję sensów dzieła. *Świetne ujęcia* mają – jak zawsze u *Bajona* – samoistną wartość, ale rzecz na tym się nie wyczerpuje. Forma jest bowiem sposobem sygnalizowania dystansu nie tylko wobec historii – mimo pozorów zanurzenia w teź historii, ukazywania jej niejako od wewnątrz – lecz także wobec sposobów jej filmowej prezentacji.

Paradygmatycznym przykładem *sytuacji filmowej* jest szturm na więzienie. *Bajon* wyzyskał potencjał „filmowości” zawarty w samym wydarzeniu, ale w dużym większym stopniu wydarzenie to posłużyło jako pretekst do wykreowania na ekranie *pewnego zjawiska estetycznego*. Sekwencja ataku na poznańską „Bastylię” roz-

poczyna się od serii bardzo krótkich ujęć. Przy drugim ujęciu – w prawym górnym rogu – pojawia się napis informujący o miejscu i dokładnym czasie zdarzeń. Taki zabieg formalny – typowy dla dyskursów faktualnych – mógłby stanowić zapowiedź *procedur filmowania, które uwydatniają potencjał zapisu jako obiektywnego przekazu rzeczywistości*⁷⁰. Procedury te – zdaniem Mirosława Przyłipiaka – polegają na zminimalizowaniu czynnika technicznego oraz czynnika ekspresyjnego m.in. przez używanie czysto „obserwacyjnych” punktów widzenia i planów⁷¹. W analizowanej sekwencji istnieje nieustanne napięcie między trzema równoprawnymi punktami widzenia. W pierwszych sześciu ujęciach zastosowano naprzemienne „subiektywny” i „obiektywny” punkt widzenia. Dla przykładu ujęcie inicjalne ma charakter zdecydowanie subiektywny – kamera przyjmuje punkt widzenia jednego z napierających na bramę robotników. Nie widać twarzy, jedynie ręce ujmujące drewnianą belkę, która służy manifestantom jako taran. Ujęcie drugie to „obiektywne” spojrzenie na fragment więziennych zabudowań. Ujęcie trzecie stanowi powtórzenie „subiektywnego” ujęcia pierwszego itd. W ujęciu siódmym perspektywa oglądu zdarzeń ulega gwałtownej zmianie. Kamera, ulokowana wysoko ponad głowami manifestantów, filmuje szturmujący tłum z zaskakującego – „ponadludzkiego” – punktu widzenia, nieuzasadnionego wymogami percepcji. Ujęcie siódme ma charakter autoreferencyjny – ujawnione w nim spojrzenie kamery autonomizuje się. W ujęciu ósmym powracamy do spojrzenia „obiektywnego”, ale statyczny kadr, kontrastowo zestawiony z poprzednim niezwykle dynamicznym ujęciem, wywołuje wrażenie sztuczności. Ową sztuczność podkreśla, ujawnione w ujęciu dziesiątym, zakłócenie logiki przestrzennej. Grupa strażników z ujęcia ósmego została „malowniczo” zakomponowana na tle ściany. W ujęciu dziesiątym ta sama grupa – nie zmieniając pozycji – stoi tuż przy bramie. Dodatkowo ujęcie jedenaste (podobnie jak ujęcie siódme i dziewiąte) – zrealizowane przy użyciu kamery umieszczonej w górze – odsłania przed widzem akcję rozgrywającą się jednocześnie po dwóch stronach barykady. Paradoksalnie, nieustanna zmiana punktów widzenia nie jest narzędziem rzetelnego i wielostronnego opisu. Akcentowanie omnipotencji kamery, przy jednoczesnej rezygnacji z czysto „obserwacyjnych” punktów widzenia i systematycznym zakłócaniu płynności ujęć, okazuje się elementem strategii dystansu.

Ewidentnym przykładem „Brechtowskiego” chwytu formalnego jest wprowadzenie do sceny rozmowy Zosi i Zenka „drugiego ekranu”. W lusterku zaparkowanego przy ulicy samochodu odbijają się sylwetki maszerujących w tle robotników, co w dużej mierze przyczynia się do dystrakcji uwagi patrzącego. Obrazy symultanicznie „wyświetlające się” na „wewnętrznym ekranie” nie zostały sfunkcjonalizowane dramaturgicznie, a wyrafinowana formalnie inscenizacja podkreśla metatekstowy charakter całej sceny.

Bajon stosuje chwyt formalny także w tych partiach filmu, które zostały obciążone wyjątkowym ładunkiem emocjonalnym. Ewidentnym przykładem jest stylizacja scen śmierci. Metoda prezentowania śmierci na ekranie została podporządkowana zasadzie *decorum*. Jest to szczególnie widoczne w scenie konania – bo ta śmierć nie jest „zwyczajnym” umieraniem – tajniaka. Ciało mężczyzny spoczywa w poprzek schodów stanowiących rodzaj proscenium. Ostatnie słowa umierającego wzmacniają niezwykle patos całej sceny, nadając jej charakter „operowy”. W podobnie teatralny sposób została zakomponowana scena, w której ciężko ranny

zostaje Zenek. Oszałały z wściekłości chłopak wychodzi na całkowicie wyludnioną ulicę. Wzywa mordercę Piotrka do ujawnienia się. Kamera ukazuje rzędy pustych okien – jedynych świadków dramatu. Padają strzały. Zenek konwulsyjnie zwija się na bruku. Czas ulega spowolnieniu. U wylotu ulicy pojawia się „anielska” postać sanitariuszki, która niespiesznie „płynie” w kierunku leżącego. W omawianej scenie zwraca uwagę prawie niedostrzegalna zmiana punktu widzenia: obrazy obiektywne płynnie przechodzą w *osobliwą niewidzialną subiektywność*⁷². Oniryczne ujęcie z sanitariuszką to już subiektywna wizja tracącego świadomość Zenka.

Najbardziej znacząca wydaje się jednak scena, w której Zenek odnajduje zwłoki zastrzelonego Piotrka. Śmierć chłopca została w ścisłym tego słowa znaczeniu za-inscenizowana (scenę ostatecznej rozprawy Darka z ojcem należałoby w tym wypadku potraktować jako przykład inscenizacji „drugiego stopnia”). Sposób zakomponowania sceny stanowi czytelne odwołanie do utrwalonych w relacjach świadków opisów śmierci Romka Strzałkowskiego, który stał się symbolem poznańskiego Czerwca – elementem konstytutywnym „rewolucyjnego” mitu. Wedle tych opisów ciało trzynastolatka *znaleziono w pozycji siedzącej przywiązane do krzesła na terenie garażów należących do Urzędu Bezpieczeństwa. Zginął w niewyjaśnionych do dzisiaj okolicznościach – do końca nie ma pewności, czy został z premedytacją zamordowany, czy też stał się ofiarą zbląkaney kuli, choć zdecydowana większość informacji przemawia za pierwszą wersją*⁷³.

Pozostaje nierozstrzygnięta kwestia, czy odwołanie się do mitu wzmacnia tragizm śmierci Piotrka, czy też ową śmierć – przez element inscenizacji – „bierze w cudzysłów”, czyniąc z niej śmierć *stricte* filmową.

Podobne wątpliwości może wzbudzać sekwencja ataku na komendę. Tym bardziej że wzorzec konstrukcyjny, do którego Bajon się w tej sekwencji odwołuje, został „utajniony” i niejako wmontowany w dyskurs. Struktura sekwencji – począwszy od momentu opuszczenia przez grupę Zenka restauracji, do momentu załadowania rannych na ciężarówkę – jest oparta na schemacie klasycznego westernu. Finałowa strzelanina – dramaturgiczny *climax* westernu – odbywa się w scenerii opustoszałego miasteczka. Zastraszeni mieszkańcy z bezpiecznej odległości kibicują bohaterom (robotnikom) gotującym się do ostatecznej rozgrywki z siłami wroga (milicją). Zło przez swą anonimowość – strzały od strony komendy padają z ukrycia – jest symboliczne. Sposób filmowania (kamera ustawiona za plecami postaci) reprezentantów „dobra” zdradza filmową proveniencję – grupa Zenka to przecież „siedmiu wspañiałych”. W kadrze pojawia się nawet charakterystyczny dla ikonografii westernu element: „konny zaprzęg” (ze skrzynkami swojskiej kapusty). Zdaniem Bajona *atak na komendę jest wydarzeniem bardzo filmowym*. Ujawnienie westernowego wzorca dowodzi, że analizowana sekwencja ma rodowód w kinie, nie w historii. Przypomnijmy, że wedle pierwotnego zamysłu reżysera *Poznań 56* miał się zaczynać od ujęcia pochodzącego z filmu braci Lumière *Wyjście robotników z fabryki w Lyonie*...

W refleksji nad *Poznaniem 56* nieustannie przewija się motyw fotografii. Czynność fotografowania została wyeksponowana na poziomie tekstualnym – zdjęcia wykonuje anonimowy obserwator na wiecu, ubek w więzieniu, tajniak z teczką i kobieta w oknie. Uwiecznienia na zdjęciu-dokumentie domagają się strajkujący. Na widok zagranicznych gości Targów idący w pochodzie skandują: *Róbcie nam zdjęcia!* A przecież nie tylko do funkcji dramaturgicznej da się tę czynność spro-

wadzić. Estetyka czarno-białej fotografii staje się nadrzędną zasadą organizującą sensy filmu Bajona. Argumentu usprawiedliwiającego wybór tejże estetyki reżyser poszukuje w rezerwuarze własnej pamięci: *Chciałem sfotografować swój Poznań... Ten swój czarno-biały Poznań z lat pięćdziesiątych. Bo pamiętam go w czerni i bieli. Nie było wtedy kolorów, był szary asfalt, szare domy, szare. Na tym to polegało, że chciałem odfotografować ten Poznań*⁷⁴.

Subiektywne odczucie artysty legitymizuje relacja świadka czerwcowych zdarzeń: *Przyłączyłem się niechcący – zeznał w śledztwie uczestnik demonstracji. – (...) po wyjściu z domu zauważyłem niezwykle tłum. Przesuwał się ulicami Wildy w kierunku śródmieścia. Dominowała szarość. Była to szarość kombinezonów. Brakowało mi znanych z pochodów pierwszomajowych kolorów*⁷⁵.

W przypadku *Poznania 56* odwoływanie się do wspomnień – własnych albo cudzych⁷⁶ – stanowi jedynie rodzaj wiarygodnego alibi skrywającego motywy nie tylko o charakterze *stricte* estetycznym. W przywołanej wypowiedzi Bajon dwukrotnie – w sposób niezwykle znaczący – posługuje się określeniem *fotografować* do opisu procesu tworzenia filmu. Tym samym sugeruje kierunek przyszłej lektury. Analiza poszczególnych filmowych kadrów pozwoli ujawnić podstawowe źródło, z którego wzięła początek wyrafinowana forma dzieła. Jest nim fotografia.

Zdjęcia stanowią wspomnik ulotnej pamięci artysty pragnącego *odfotografować swój Poznań: Świat szybko i radykalnie wymyka się podobieństwu ze zdjęciem, które przecież właśnie z powodu podobieństwa zostało wykonane. Tylko na fotografii świat pozostaje takim, jakim niegdyś był. (...) Świat staje się w fotografii archiwum obrazów. Również obrazy fotograficzne pozostają niemymi wspomnieniami naszych przeszłych spojrzeń*⁷⁷.

Bajon nie interpretuje jednak fotografii w duchu filozofii Rolanda Barthes'a jako dowodu – świadectwa *tego-co-było*. Zdjęcia – także reportażowe – postrzega w kategoriach *śladów*, które zawsze mają charakter poetycki⁷⁸. Nie są one reprodukcją (*pasywnym zapisywaniem materialnego odniesienia*⁷⁹) rzeczywistości, lecz jej twórczym przekształceniem i subiektywną interpretacją.

Fotografia organizuje wizualny porządek dzieła Bajona. W niej ma źródło – tak krytykowana przez recenzentów – poetyka fragmentu. Poprzez segmentację – widzenie „wszystkiego osobno” – fotografia *prowadzi do kumulowania ogromnych ilości częściowych punktów widzenia, fragmentów i strzępów rzeczywistości: powstaje chaos obrazów, w którym nerwowo poszukuje się jedności*⁸⁰. Zdaniem Susan Sontag estetyczny dystans jest wbudowany w samo doświadczenie towarzyszące oglądaniu zdjęć⁸¹. W przypadku *Poznania 56*, którego forma tak doskonale odzwierciedla fotograficzny *chaos obrazów*, to doświadczenie staje się udziałem widza.

Poznań 56 to filmowy palimpsest, w którym każdy kadr odsyła do kolejnych kadrów-zdjęć, pozwalając widzowi odkrywać coraz głębsze pokłady obrazowej materii: *Nie chodzi już o imitowanie natury, lecz o imitację kultury, a więc mamy do czynienia w tym wypadku z imitacją wyższego stopnia. (...) Nie chodzi o ukazanie istoty za pośrednictwem obrazów, lecz ukazanie obrazów poprzez palimpsest*⁸².

Pomiędzy rzeczywistością historyczną i jej filmową reprezentacją *znajduje się nieskończona liczba innych obrazów, niewidocznych, lecz działających, które tworzą wizualny porządek, narzucając ikonograficzne zalecenia i estetyczne schematy*⁸³.

Formuła „fotograficznego palimpsestu” odzwierciedla stosunek Bajona do historii. *Poznań 56* nie jest sprawozdaniem z czerwcowych wydarzeń, lecz sprawozdaniem z lektury „śladów” pozostawionych przez te wydarzenia w kulturze głównie ikonicznej.

W kadrze-zdjęciu zamykającym filmową opowieść o Czerwcu 1956 r. widzimy uśmiechniętego chłopca w charakterystycznych ciemnych okularach. Ten kadr ewokuje w pamięci *inny obraz, niewidoczny, lecz działający*. Czy ten chłopiec dwie dekady wcześniej mógłby się nazywać Maciek Chełmicki?

Natasza Korczarowska-Różycka

¹ Fragment rozmowy uczestników wydarzeń czerwcowych zasłyszanej w kinie „Wanda” po premierze filmu Bajona.

² Reżyser ma na myśli opowiadanie *Dobroczynca*, które na skutek ingerencji cenzury nie weszło do opublikowanego w 1975 r. zbioru *Proszę za mną na górę*.

³ W. Braniecki, *Szczun. Z Filipem Bajonem o Poznaniu, o jego wielkopolskiej trylogii filmowej rozmowy prawie o wszystkim*, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1998, s. 136.

⁴ E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przeszłość. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Rabid, Kraków 2003, s. 186.

⁵ Autor wywiadu-rzeki, próbując odtworzyć atmosferę towarzyszącą powstawaniu *Poznania 56*, wspomina: (...) *jak już była realizacja tego filmu, to były straszne ataki na niego [współscenarzystę – Andrzeja Górnego]. Ciebie tak bowiem mijali, jakby bali się Ciebie atakować, a na niego, no, przecież chcieli go prawie społecznie zlinczować*. Zob. W. Braniecki, dz. cyt., s. 124.

⁶ T. Sobolewski, *Wszystko osobno*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 12, s. 12.

⁷ P. Machcewicz, *Historia nie ożyła*, „Polityka” 1997, nr 6, s. 56.

⁸ J. Wróblewski, *Krajobraz po bitwie*, „Kino” 1997, nr 1, s. 21.

⁹ Jakkolwiek pojęcie „nurtu kreatywnego” wydaje się dyskusyjne, wskazuje ono twórców, którzy pod koniec lat 70. zaproponowali zupełnie inny – w stosunku do kina „rzeczywistości nieprzedstawionej” – model wypowiedzi filmowej.

¹⁰ Zob. M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, WAI, Warszawa 1990, s. 222.

¹¹ W twórczości Bajona „fikcyjność” jest pojęciem wysoce umownym. Reżyser często korzysta bowiem z dokumentów i materiałów źródłowych, które stanowią podstawę filmowych fabuł (dla przykładu inspiracją *Arii dla*

atlety były losy polskiego zapaśnika z przełomu wieków, Zbyszka Cyganiewicza, zaś burzliwe dzieje rodu Pszczyńskich /von Ples-sów/ z *Magnata* to przetworzona historia rodziny von Teuss).

¹² E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 78.

¹³ W pierwszej fazie strajku demonstranci z sympatią, a niekiedy z entuzjazmem witali wojsko na ulicach. Żołnierze, których obowiązywał bezwzględny zakaz użycia broni, bratali się z protestującymi, oddawali im karabiny i pozwalali na przejście czołgów. O godzinie 10.00 na posiedzeniu Biura Politycznego przyjęto wniosek I sekretarza KC PZPR Edwarda Ochaba o użycie Wojska Polskiego do spacyfikowania Poznania. Nowe oddziały wojska witaly już okrzyki: *Przeciwko komu występujecie, to robotnicy obalają władzę. Jesteście Polakami, nie mordujcie naszych synów i ojców. Nie strzelajcie do braci*. Apele kierowane pod adresem żołnierzy, by przeszli na stronę demonstrantów, nie poskutkowały. Sympatia tłumu przerodziła się w nienawiść. *Gdy po godz. 13 przybyły w region WUBP czołgi, które ziały ogniem, wywołały u wielu demonstrantów szok. Żołnierz polski nie strzela do Polaków, do polskich kobiet i dzieci – to rosyjscy żołnierze w polskich mundurach! (...) Przekonanie, że to byli Rosjanie, łagodziło bolesne zderzenie stereotypu z rzeczywistością. Fakt, że polski żołnierz strzela do Polaków, wywoływał u niektórych demonstrantów akty rozpacz*. Zob. E. Makowski, *Poznański czerwiec 1956. Pierwszy bunt społeczeństwa PRL*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 163.

¹⁴ Tamże, s. 105.

¹⁵ W. Braniecki, dz. cyt., s. 145.

¹⁶ Tamże, s. 13.

¹⁷ Tamże, s. 9.

¹⁸ Tamże, s. 115.

¹⁹ Tamże, s. 13.

- ²⁰ G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 277.
- ²¹ E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 191.
- ²² E. Makowski, dz. cyt., s. 98.
- ²³ Tamże, s. 99.
- ²⁴ Tamże, s. 84-85.
- ²⁵ Tamże, s. 220.
- ²⁶ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 197.
- ²⁷ G. Deleuze, dz. cyt., s. 108.
- ²⁸ W wywiadzie-rzece Bajon wspomina: *Ale w tym dzieciństwie był jeszcze jeden element, bardzo istotny, z czego zdałem sobie sprawę dopiero później – Międzynarodowe Targi. (...) Wracając do Targów Poznańskich, myśmy na nie wchodzili przez dziurę w płocie i nagle znajdowaliśmy się na Zachodzie.* Zob. W. Braniecki, dz. cyt., s. 13-14.
- ²⁹ E. Makowski, dz. cyt., s. 25.
- ³⁰ M. Kula, *Ku jakiej syntezie polskiego Października?* w: *Historia moja miłość (z zastrzeżeniami)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 228.
- ³¹ W. Braniecki, dz. cyt., s. 136.
- ³² O przemarszu dzieci ulicami ogarniętego rewolucją Poznania wspomina Makowski, dz. cyt., s. 109.
- ³³ P. Codogni, *Rok 1956*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 192.
- ³⁴ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Geajewski, Universitas, Kraków 2001, s. 34.
- ³⁵ Tamże, s. 54.
- ³⁶ W. Braniecki, dz. cyt., s. 104.
- ³⁷ Dekonstruując „Solidarnościowy” mit sojuszu inteligiencko-robotniczego, Bajon wprowadza do filmu także perspektywę „drugiej strony”. W przywoływanej wcześniej scenie Stach – przysłuchujący się historycznemu monologowi Zosi o mieszkaniu – z nieskrywaną ironią rzuca w stronę Zenka: *Nauczycielka. O czym ty z nią gadasz?*
- ³⁸ W. Braniecki, dz. cyt., s. 134.
- ³⁹ Tamże, s. 141.
- ⁴⁰ M. Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, PIW, Warszawa 1992, s. 208.
- ⁴¹ W. Braniecki, dz. cyt., s. 128-129.
- ⁴² M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 193-200.
- ⁴³ E. Makowski, dz. cyt., s. 116.
- ⁴⁴ Cytat z filmu *Eroica*.
- ⁴⁵ P. Codogni, dz. cyt., s. 214.
- ⁴⁶ M. Kula, dz. cyt., s. 235-236.
- ⁴⁷ E. Makowski, dz. cyt., s. 301.
- ⁴⁸ E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 197.
- ⁴⁹ W. Braniecki, dz. cyt., s. 150.
- ⁵⁰ Tamże, s. 149-150.
- ⁵¹ A. Madej, *Mitologie i konwencje*, Universitas, Kraków 1994, s. 140.
- ⁵² Młody żołnierz, wbrew ostrzeżeniu Staszka, decyduje się wrócić do jednostki. Przy koszarowej bramie, na której widnieje godło Orła Białego, zostaje zastrzelony przez oficera ludowego wojska. Ta scena może budzić kontrowersje, gdyż do tej pory nie zostały potwierdzone informacje, jakoby podczas wydarzeń czerwcowych wykonano wyroki śmierci na 19 żołnierzach. O tej sprawie pisała m.in. Paulina Codogni: *Niewyjaśniona nadal pozostaje sprawa ewentualnego zabójstwa dziewiętnastu żołnierzy Oficerskiej Szkoły Wojsk Pancernych i Zmechanizowanych, którzy według plotek mieli zostać rozstrzelani na lotnisku Ławica za to, że walczyli po stronie demonstrantów lub też odmówili wykonania rozkazu strzelania do nich. (...) Późniejsze badania faktycznie dowiodły, że po wydarzeniach w Poznaniu aresztowano dziewięciu żołnierzy, ale do listopada 1956 r. wszystkich uwolniono, a ich sprawy umorzono. Zdecydowanie przeciwko teorii o rozstrzelaniu żołnierzy świadczy fakt, że nigdy żadna rodzina nie poszukiwała swoich bliskich ani nie wizała ich śmierci z tą zagadką.* Zob. P. Codogni, dz. cyt., s. 208.
- ⁵³ E. Makowski, dz. cyt., s. 138.
- ⁵⁴ Tamże, s. 25. Należy dodać, że żaden z trzech mężczyzn oskarżonych w tzw. procesie trzech nie był robotnikiem zatrudnionym w zakładach Cegielskiego.
- ⁵⁵ Makowski przywołuje epizod, który – w zmodyfikowanej formie – znalazł się w filmie Bajona: *Strzelanie przez żołnierzy po godz. 13.00 do demonstrantów wzbudziło nienawiść do wojska, ale występowały również przypadki obrony oficerów przez demonstrantów. (...) [Taką] sytuację przeżył por. Leopold Ciupał, który w grupie czołgów znalazł się na ul. Dąbrowskiego. Demonstranci zastąpili im drogę, więc zatrzymał swój czołg. Gdy kierowca ponownie go uruchomił, ludzie rozstąpili się, ale po ujechaniu 100-150 m podpalili czołg butelkami z benzyną. Por. Ciupał wyskoczył z dwoma żołnierzami, a wtedy został uderzony w tył głowy. Krzyczano, że zabił kogoś, rozbrojono go i zaciągnięto na pobliskie podwórze. Bito go i oskarżano, że jest zbrodniarzem, bo strzelał do ludzi. Ktoś wzywał, by go zastrzelić i postawiono go pod ścianę. Wtedy zasłonił go sobą 50-letni mężczyzna, który przekonywał, że to jest niewinny oficer, który do nikogo nie strzelał. Wywołało to różnicę zdań wśród atakujących i oficera*

- udało się ukryć w pobliskim domu. Wkrótce pojawili się na tej ulicy żołnierze, którzy zabrali por. Ciupala. Tamże, s. 128.
- ⁵⁶ Tamże, s. 262.
- ⁵⁷ Tamże, s. 66.
- ⁵⁸ T. Sobolewski, dz. cyt., s.12.
- ⁵⁹ Pytanie dotyczy strzelaniny pod gmachem Urzędu Bezpieczeństwa.
- ⁶⁰ M. Kundera, dz. cyt., s. 75.
- ⁶¹ Tamże, s. 191.
- ⁶² 28 czerwca pierwszy poważny kryzys uwi-
docznił się po rozbiciu przez jedną z grup
strajkujących Centralnego Więzienia przy ul.
Młyńskiej. *Więźniowie w pasiakach na ulicy
i przy paleniu akt* – podkreśla Makowski –
*budzili aplauz, ale u części demonstrantów także
wątpliwości. Na widok ludzi w pasiakach Ka-
niewski powiedział do Matyji, że „wszystko
poszło nie po naszej drodze”, a inny pracow-
nik ZISPO, Nowakowski, uznał, że „robotnicy
już nie mają z tym nic wspólnego”.* Zob.
E. Makowski, dz. cyt., s. 106.
- ⁶³ Historycy podkreślają, że ludność Poznania,
mająca świeżo w pamięci niemiecką okupację,
przrównywała UB do gestapo i SS. Zob.
E. Makowski, dz. cyt., s. 108.
- ⁶⁴ E. Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka lite-
racka według Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwo
Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 42.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ E. Makowski, dz. cyt., s. 209-214.
- ⁶⁷ Cyt. za P. Codogni, dz. cyt., s. 236-237.
- ⁶⁸ T. Kisielewski, *Październik 1956. Punkty odnie-
sienia*, NERITON, Warszawa 2001, s. 54.
- ⁶⁹ W. Braniecki, dz. cyt., s. 133, 147.
- ⁷⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego,
Gdańsk-Słupsk 2004, s. 60.
- ⁷¹ Tamże.
- ⁷² G. Deluze, dz. cyt., s. 235.
- ⁷³ P. Codogni, dz. cyt., s. 197.
- ⁷⁴ W. Braniecki, dz. cyt., s. 138.
- ⁷⁵ E. Makowski, dz. cyt., s. 63-64.
- ⁷⁶ Współautorem filmu był poznański pisarz An-
drzej Górny – uczestnik Czerwca. Nowela fil-
mowa Górnego *Za późno, za wcześnie, już czas*
stała się podstawą scenariusza *Poznania 56*.
- ⁷⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl,
Universitas, Kraków 2007, s. 260-261.
- ⁷⁸ F. Soulages, *Estetyka fotografii*, tłum. B. My-
tych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków
2007, s. 7.
- ⁷⁹ A. Rouillé, *Fotografia*, tłum. O. Hedemann,
Universitas, Kraków 2007, s. 252.
- ⁸⁰ Tamże, s. 116-117.
- ⁸¹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala,
WAiF, Warszawa 1986, s. 25.
- ⁸² A. Rouillé, dz. cyt., s. 443.
- ⁸³ Tamże, s. 12.

