

Kreacja legendy – kreacja pamięci

Grudzień '70 w filmie fabularnym

ANDRZEJ SZPULAK

Nadworny fotograf cara Mikołaja II i zarazem pionier filmoznawstwa, Bolesław Matuszewski, publikując w 1898 r. w Paryżu swój słynny tekst *Nowe źródło historii* (*Une nouvelle source de l'histoire*), niewątpliwie wykazał się rzadką zdolnością bardzo szybkiego rozpoznania wagi nowego wynalazku, jakim wówczas był kinematograf. W artykule tym postulował stworzenie „składnicy kinematograficznej”, a więc czegoś w rodzaju powszechnego archiwum, w którym gromadzono by filmową dokumentację najważniejszych wydarzeń historycznych.

W pojęciu Matuszewskiego wydarzeniami takimi były koronacje władców, wizyty prezydentów czy obchody świąt państwowych. Nie mógł on sobie zdawać sprawy, jakie zdarzenia zdominują następne dekady, a przy tym jak będą one spektakularne. Jego podstawowa intuicja była jednak bez wątpienia trafna, także w odniesieniu do tychże niespodziewanych zdarzeń. Rola kamery w dokumentowaniu historii okazała się nie do przecenienia. Zresztą kamera pozwala nie tylko dokumentować, ale nawet w ograniczonym stopniu wpływać na historię, zazwyczaj łagodząc jej nazbyt brutalne oddziaływanie. Pozwala jednak też zapoznawać z historią szerokie rzesze społeczeństw i skuteczniej, na pewno skuteczniej niż przed jej upowszechnieniem, budować zbiorową pamięć.

Ten ostatni aspekt wiąże się przede wszystkim z filmem fabularnym, który w udostępnianiu historii dużym grupom publiczności, a także w procesie jej mityzacji odgrywa pierwszorzędą rolę. Film dokumentalny – co zauważa choćby Mirosław Przyłipiak, analizując postawę Andrzeja Wajdy wobec dokumentalizmu – nie odznacza się wewnętrzną spójnością, która stymulowałaby tak silnie oddziaływanie na masową widownię¹. Spójność bierze się z ciągłości fabuły, kreacji postaci, swobodniejszego operowania symbolem. Wszystko to prowadzi do dużo łatwiejszego utożsamienia się widza z przekazem ekranowym, przeżycia go i głęboko uwewnętrznionego przyjęcia. Zresztą, idąc za Kracauerem, można w przypadku filmu fabularnego dostrzec nawet element nieświadomego zbiorowego autorstwa².

Nie bez przyczyny we wszelkich dyskusjach o budowaniu pamięci czy kreowaniu polityki historycznej padają postulaty, aby to czy inne zdarzenie, ten czy inny temat, ta czy inna biografia zostały sfilmowane. Przestrzeń historii, która nie znajduje swego miejsca na kinowym ekranie, zdaje się dla zbiorowości mniej lub bardziej martwa.

O sile oddziaływania filmu fabularnego mogliśmy się przekonać całkiem niedawno. Po tragedii z 10 kwietnia 2010 r. wiele stacji telewizyjnych z całego świata

zwróciło się do dystrybutora *Katynia* Andrzeja Wajdy (2007) o możliwość zakupu i wyświetlenia filmu. Choć lista utworów dokumentalnych dotyczących mordu z 1940 r. jest długa i znacząca, to przecież z całą pewnością ich emisja nie wchodziła w grę. Tylko fakt, że powstał utwór fabularny, do tego zrealizowany przez artystę rozpoznawalnego, laureata Oscara, spowodował, że wielomilionowa, międzynarodowa widownia mogła zapoznać się z raczej niewygodną (film do tamtej chwili napotykał problemy z dystrybucją), a dla nas tak bolesną prawdą o zbrodni sprzed ponad siedemdziesięciu lat³.

To jednak nie ten film Wajdy i nie kwestia katyńska staną się przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule. Jego tematem jest bowiem wizerunek, jaki polski film fabularny nadał innemu bardzo znaczącemu wydarzeniu historycznemu, późniejszemu o lat trzydzieści. Chodzi rzecz jasna o masakerę, której w grudniu 1970 r. dokonało na robotnikach (także innych cywilach) Wybrzeża polskie wojsko na rozkaz władz partyjnych i państwowych. Jest to wizerunek dość bogaty, choć z pewnością jeszcze niedokończony. W pierwszej części tekstu zostaną zarysowane kolejne fazy jego kreowania, a dalej będzie dokonana elementarna analiza jego konotacji społecznych oraz zaktualizowanych przez ten film mechanizmów mitotwórczych.

*

Nie wliczając odniesień bardzo drobnych oraz niezrealizowanych projektów, polski film fabularny dotąd pięć razy mierzył się z tym tematem. Przed 1989 r. w filmach Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru* (1977) i *Człowiek z żelaza* (1981), a już po kluczowych zmianach ustrojowych i likwidacji cenzury w filmie *Skarga* Jerzego Wójcika (1991), w kilku epizodach serialu telewizyjnego *Dom*, zrealizowanych w latach 1996-1998 oraz w niedawno pokazanym *Czarnym czwartku* Antoniego Krauzego (2011), dziele, które niejako wieńczy proces fabularnej „ekranizacji” grudniowej tragedii.

Miała ta tragedia, jak wiadomo, głębokie konsekwencje polityczne. Stojąca na czele państwa ekipa Gomułki została zastąpiona przez nową, kierowaną przez Gierka, która werbalnie uznała odpowiedzialność władzy za zbrodnię. Rozliczenie było jednak powierzchowne, a w istocie – biorąc pod uwagę choćby losy rodzin ofiar – pozorne i sfalsyfikowane. Oficjalnie mord grudniowy ujmowano jako „naszą wspólną wielką tragedię”, czyli będącą dramatem zarówno komunistycznej władzy, jak i społeczeństwa. Uważano, że przyznanie się do błędu i częściowa wymiana rządzących (mająca przecież także inne, może ważniejsze przyczyny – po prostu wewnątrzpartyjne rozgrywki) zamyka sprawę, do której nie powinno się już wracać. Nie powinno, a nawet niebezpiecznie jest to robić, tym bardziej po buncie robotniczym z czerwca 1976 r., skutkującym formowaniem się opozycyjnego podziemia.

Człowiek z marmuru powstawał właśnie w 1976 r. Obraz Grudnia '70 nie jest w nim rozbudowany. Stanowi coś w rodzaju pojawiającej się w finale, złożonej z dwóch scen alegorii. Zresztą pierwotnie nie był w ogóle planowany. Jak relacjonuje reżyser⁴, dopiero nastrój i napięcia, które wytworzyły się podczas realizacji, doprowadziły do wykreowania zakończenia, w którym znalazła miejsce tragedia sprzed kilku lat. Wajda swego bohatera, zrewoltowanego przodownika pracy

z okresu budowy Nowej Huty, Mateusza Birkuta, postanowił osiedlić w Gdańsku i zatrudnić w tamtejszej stoczni. Kiedy kolejna Wajdowska protagonistka, młoda reżyserka Agnieszka, przyjeżdża tam, aby porozmawiać z człowiekiem, o którym robiła film dyplomowy, okazuje się, że ten już nie żyje. Dowiaduje się o tym od jego syna, Maćka Tomczyka. Reżyser nakręcił krótką retrospektywną scenę walk ulicznych, w których ginie Birkut, scenę na cmentarzu, w którego bramie Agnieszka zostawia kwiaty – miejsce pochówku nie jest bowiem znane. Jednakże po tym, co zaszło w czerwcu 1976 r. w Radomiu i Ursusie, sam reżyser usunął większość owych scen. Reszty dokonała cenzura. Została tylko informacja o śmierci Birkuta, bez podania jej przyczyny, oraz kilkunajściowa scena pokazująca od wewnątrz kadłuby budowanych statków.

Zastosowany tu został, tak dobrze znany polskiej kulturze i dobrze przez nią wyćwiczony, zabieg substytucji bezpośredniej wypowiedzi przez intensywny, alegoryczny obraz. Tomczyk mówi Agnieszce o śmierci ojca, stojąc przed bramą stoczni. Już samo miejsce staje się więc dopowiedzeniem. Natomiast owo wyeksponowanie okrętowych kadłubów to rodzaj epitafium, niemego hołdu złożonego zamordowanym. Wyedukowana w dekodowaniu mowy ezopowej publiczność nie miała większych problemów z identyfikacją znaczeń. Można nawet powiedzieć, że tak skąpy obraz dawał jej pole do ich naddawania. Wizerunek Grudnia zrodził się więc w polskim filmie fabularnym jako niedomówienie i zarazem przestrzeń głęboko zmityzowana, swoista legenda.

Z punktu widzenia władzy był to fakt niepożądany. Zresztą cały film – pierwsza w polskim kinie wizja czasów stalinowskich⁵ – okazał się „przedwczesny”. Dlatego polecały ministerialne głowy odpowiedzialnych za zgodę na powstanie dzieła, a ono samo zostało skazane na ćwierćbył⁶. Wyrok okazał się jednak mało skuteczny. Po pierwsze na różnych pokazach *Człowieka z marmuru* obejrzała bardzo znacząca liczba widzów, a po drugie sam film otaczała legenda, a wobec tego tym łatwiej było Wajdzie w ciągu kilku miesięcy 1981 r. zgromadzić pięciomilionową widownię dla swego *Człowieka z żelaza*, stanowiącego luźne nawiązanie do historii Birkuta, Tomczyka i Agnieszki.

Zrealizowany głównie zimą 1981 r. utwór, choć opowiadał o strajku stoczniowców z lipca i sierpnia roku poprzedniego, został naszpikowany odwołaniami do zdarzeń sprzed dekady. Pojawiają się one we wszystkich partiach filmu. Grudzień '70 przestał być trochę mgławicową alegorią, nabrał bardziej rzeczywistych kształtów. To pierwsze podejście do zmierzenia się z realnością tych dni, ale jednocześnie pierwsza próba audiowizualnej kreacji pamięci zbiorowej na wielką skalę⁷. Walor poznawczy zostaje zdominowany przez strategię tworzenia wartości emocjonalnych, odwołujących się do przestrzeni nieświadomości.

W filmie pojawia się bogata sfera faktograficzna, zawarta w ustnych relacjach bohaterów (przede wszystkim Dzidka oraz pani Hulewicz), a także w epizodach retrospektywnych. Wajda prezentuje prawie dwuminutowy dokumentalny zapis walk ulicznych. Pojawiają się w nim stoczniowcy niosący transparenty, atakowani gazami, ostrzeliwani, bici pałkami, pojawiają się także płaczące kobiety. Reżyser inscenizuje też w kilku odsłonach rekonstrukcje zajęć ulicznych.

Wątek dopełnia obraz śmierci Mateusza Birkuta (wycofany z *Człowieka z marmuru*) oraz sceny przedstawiające reakcję Maćka Tomczyka na nią i zresztą na całą sytuację. Ujawniona więc zostaje perspektywa prywatnego dramatu, bardzo istotna

dla procesu utożsamienia się widza z filmową historią. Dramat ów przejawia się w przerażających okolicznościach zewnętrznych związanych z pochówkiem Birkuta, zniknięciem jego grobu, koniecznością utajenia się jego syna w szpitalu psychiatrycznym, ale również w okolicznościach wewnętrznych: żalobie, poczuciu winy i potrzebie życiowej przemiany. Ostateczne spełnienia znajduje natomiast w finałowym monologu Maćka skierowanym do zmarłego ojca w miejscu jego kaźni, na moście.

Wszystkie te wątki stanowią podstawowy rezerwuari fabularny i obrazowy także następnych filmów „grudniowych”. Reprezentacje te podlegały później przetworzeniu, uszczegółowieniu, scaleniu, ale rozszerzyły się właściwie tylko o niemożliwy do pokazania w 1981 r., a wykreowany dopiero w *Czarnym czwartku*, obraz partyjnych i wojskowych notabli decydujących o przebiegu zdarzeń. W *Człowieku z żelaza* rzeczywistość Grudnia odbija się więc bardzo wyraźnie, choć jednocześnie fragmentarycznie. Wszak są to zazwyczaj obrazy bądź relacje wtrącone w główny tok narracji, nieuporządkowane, czasem słabo sfunkcjonalizowane. Wajda pracował bardzo szybko. Korzystał z rozluźnienia cenzury. Chciał zdążyć przekazać możliwie wiele informacji, a także, sam działając w emocjach, przenieść je na publiczność.

Jako wyraz owej napiętej atmosfery, która zrodziła się po dekadzie milczenia i tłumienia pamięci, wewnątrz filmowego świata pojawiają się odniesienia do tamtego czasu: wprowadzenie na teren stoczni drewnianego krzyża upamiętniającego ofiary Grudnia, modlitwa w ich intencji, wyczytywanie nazwisk. Sama pamięć staje się więc tematem. To szczególnie ciekawe, gdyż może ona przecież mieć różne odcienie i konotacje. Może być źródłem strachu i przestrogi, jak w eksklamacji esbeka Badeckiego skierowanej do głównego bohatera, dziennikarza Winkela: *Trzeba tę hołotę wyprowadzić na ulicę, jak dziesięć lat temu*⁸, jak w telewizyjnym przemówieniu gdańskiego sekretarza PZPR Fiszbacha: *Grudzień nie może się powtórzyć*, czy jak w słowach Hanki Tomczyk, matki Maćka: *Ja chcę tylko, żeby on nie zginął jak ojciec*. Może być jednak także źródłem oczyszczenia, jak tego pragnęła dla Winkela Hulewiczowa, przypominając mu jego reportaże o rodzinach ofiar Grudnia '70.

W istocie to Wajda stworzył legendę Grudnia '70, przynajmniej na gruncie filmu, jako się rzekło – gruncie dla zbiorowej świadomości ogromnie ważnym. W obu wspomnianych obrazach, ale nade wszystko w tym drugim, przekazał publiczności coś w rodzaju wiedzy tajemnej, zakazanej, mniej lub bardziej przemyconej. Masakra z 1970 r. nosiła walor czegoś nie do pomyślenia, ewidentnego i przerażającego absurdu, szokującej tragedii, ukrywanej, ale też ze względu na swą naturę trudnej do przedstawienia. Misternie konstruowany dyskurs propagandowy, mający doprowadzić do zbudowania społeczeństwa o nowej świadomości, w obliczu tego zdarzenia musiał zacząć tracić swą moc. Oto nazywająca siebie ludową władza komunistyczna, używając polskiego wojska, strzela do bezbronnych robotników. I bynajmniej nie zostaje do tego przymuszona (nawet z jej punktu widzenia), ale sytuację tę przez słynne wystąpienie sekretarza KC Kociołka aranżuje. Staje się w efekcie całkowicie wyobcowana, a jej ofiary okazują się swoje, bliskie. Wajda, zapisując białe karty nieprzedstawionej rzeczywistości Grudnia, zresztą głównie w trakcie karnawału pierwszej „Solidarności”, wywołał w widzach pewien rodzaj uczestnictwa w tych zdarzeniach. Fakt, że musiał przebijać się przez cen-

zuralne okopy, operować przy tym skrótową, symboliczną sugestią i poetyką fragmentu, dodatkowo wzmógł poczucie wspólnoty. Stało się tak, mimo że, a po części dlatego że, bohaterów swego *Człowieka z żelaza* nie uczynił robotnikami, a inteligentami.

Po roku 1989 nastąpiła bardzo szybka erozja zainteresowania tematem, częściowo naturalna, wynikająca z natłoku problematyki rozliczeniowej oraz diametralnej zmiany warunków życia Polaków i pojawienia się zupełnie nowych problemów, a częściowo stymulowana odgórnie. Temat nie był wygodny politycznie, uderzał w generała Jaruzelskiego, przez pewien czas pełniącego przeciw funkcję prezydenta, a także w wielu innych podówczas jeszcze bardzo aktywnych i wpływowych ludzi.

W 1991 r. Jerzemu Wójcikowi udało się nakręcić skromny telewizyjny film *Skarga*, którego akcja w całości dotyczy szczecińskiej odsłony dramatu sprzed ponad dwóch dekad. Powstanie tego artystycznie bardzo udanego (czego nie można powiedzieć o *Człowieku z żelaza*), emocjonalnie i moralnie wstrząsającego utworu przeszło w zasadzie bez echa. Nie było żadnej promocji, prawie żadnych recenzji⁹, żadnej dyskusji. Nieliczne, nieopowiedziane żadnymi zapowiedziami, późnowieczorne czy nawet nocne emisje telewizyjne to właściwie jedyny sposób funkcjonowania utworu. Nawet osoby zainteresowane tematem często do dziś nie wiedzą o istnieniu filmu, co dało się odczuć szczególnie wyraźnie, gdy *Czarny czwartek* Antoniego Krauzego witano jako pierwszą ekranową opowieść o Grudniu zrealizowaną po likwidacji cenzury.

Skarga jest oparta na bardzo konsekwentnie realizowanej koncepcji estetycznej, wiążącej się z pewną wizyjnością obrazów, ich symbolicznością otwierającą na perspektywę transcendencji. Tytułowa skarga jest przecież w finale wyrażoną *explicite* skargą matki do Boga, spowodowaną śmiercią syna, zastrzelonego przypadkowo, kilkunastoletniego zaledwie ucznia szkoły budowy okrętów, Stefana Stawickiego.

Wizyjność przejawia się w sferze zdarzeń czy obrazów nadnaturalnych: mewa bijąca skrzydłami o szyby niczym dusza niepogrzebanego człowieka, twarz zmarłego ukazująca się kilkakrotnie rodzicom, ulice, bramy i budynki z płonącymi czołgami oraz rzędami niezliczonych płonących świec. Ale pojawia się także w sferze faktów: zjazd rodziców i rodzin pomordowanych w infernalne podziemia szpitalne, gdzie w długiej sali zostają złożone nagie ciała, trumna z cyfrą wkładana do ziemi nocą, przy świetle latarek, a nie świec.

Sam obraz walk nie jest w filmie rozbudowany. Nie widzimy śmierci chłopca. Pojawiają się co prawda sceny rekonstruujące ujęcia ze znanych materiałów dokumentalnych, ale w znikomej liczbie. Twórcy pokazują te dni z perspektywy rodziny zmarłego, przede wszystkim rodziców, a jeszcze bliżej – matki. Rzeczywistość staje się wtedy źródłem bólu, wewnętrznej rozgrywki z własną wiarą, ale w dużej mierze po prostu pasmem upokorzeń, znanych już przynajmniej częściowo z filmu *Wajdy*. Składają się na nie sceny telefonowania z ulicznej budki do szpitala, długotrwały brak możliwości zobaczenia ciała, wizyta milicji w mieszkaniu, niewydanie ciała, niewydanie aktu zgonu, bez którego nie można pobrać zasiłku pogrzebowego, niepewność co do tego, kto leży w trumnie, wielogodzinne oczekiwanie na korytarzu w prokuraturze, zakaz zawiadamiania kogokolwiek z rodziny, nocny pogrzeb z fałszywym księdzem, a wreszcie fałszywa data śmierci na

tabliczce nagrobnej. Jest to więc obraz rozbudowany, poruszający, choć nie nad miarę emocjonalny.

Kilkumilionowej widowni telewizyjnej dramat grudniowy pokazali dopiero Jan Łomnicki i Jerzy Janicki jako twórcy popularnego serialu telewizyjnego *Dom*. Sportretowali oni Grudzień '70 i jego konsekwencje w paru kilkuminutowych epizodach rozsianych w kilku odcinkach zrealizowanych w drugiej połowie lat 90.

Oto jeden z głównych bohaterów serialu, mieszkaniec kamienicy przy Złotej, co znaczące – reżyser Wytwórni Filmów Dokumentalnych Rajmund Wrotek udaje się do Gdyni, by realizować film o żonach marynarzy i tu trafia w samo centrum tragicznych wydarzeń. Rejestruje sceny walk ulicznych, m.in. fakt zmiżdżenia przez czołg jednego z demonstrantów, i obiecuje stoczniovcóm, że cały świat się o tym dowie. Na materiałach natychmiast jednak rękę kładzie SB. Dopiero po latach, kiedy do reżysera trafia jeden ze stoczniovców z pytaniem, dlaczego owe taśmy mimo zapewnień nie ujrzały światła dziennego, Wrotekowi udaje się wykraść zastrzeżony materiał z magazynu i wywieźć za granicę, gdzie zostaje upubliczniony. Tak mniej więcej przedstawia się fabuła owych epizodów.

Temat Grudnia musiał się rzecz jasna znaleźć w serialu, gdyż jego koncepcja polegała na sportretowaniu całości dziejów Polski od roku 1945 po 1980. Nie mogło więc zabraknąć sprawy tak istotnej. Ale też ma to twórcze przedsięwzięcie posmak spełnienia obowiązku. Nie jest nazbyt integralnie powiązane z akcją utworu, która rozgrywa się w stolicy, nie ma też właściwie rozwiązania, a przy tym – ze względu na nieco zmieniony charakter serialu w odcinkach realizowanych po 1989 r. – rozmywa się w meandrach melodramatyzmu.

W rezultacie więc w dalszym ciągu można było mówić o Grudniu jako o rzeczywistości w polskim filmie fabularnym z różnych powodów nieprzedstawionej lub co najwyżej przedstawionej dalece niedostatecznie. Nie było zresztą szczególnego zainteresowania z jakiegokolwiek strony, aby tę sytuację zmienić. Niebezpieczna legenda, współkreowana przez Wajdę, pozostawała niejako w uspieniu. Dopiero po roku 2005 – w związku z rozwinięciem działalności przez IPN oraz dojściem do władzy partii centrowych i prawicowych – tematyka związana z historią najnowszą znów okazała się aktualna. Powstało bardzo wiele filmów poświęconych rzeczywistości peerelowskiej. Wśród nich znalazł się „grudniowy” projekt Antoniego Krauzego *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*. Zapowiedź jego realizacji i pojawienia się na ekranach kin prowadziła do przekonania, że wreszcie problem owego nieprzedstawienia zostanie rozwiązany.

W dużym stopniu tak się właśnie stało. Utwór pokazuje tragiczne zdarzenia z kilku dopełniających się perspektyw. Pierwsza, najbardziej rozbudowana, to perspektywa rodziny nieuczestniczącego w demonstracjach stoczniowca Brunona Drywy zamordowanego w pociągu w drodze do pracy. Najważniejszą z pozostałych jest zaś perspektywa politbiura i samego Gomułki, decydującego o użyciu broni wobec zrewoltowanych robotników. Zresztą punkt widzenia ludzi władzy jest stosunkowo zróżnicowany, szczególnie w odniesieniu do władzy lokalnej, bardziej nawet zróżnicowany niż w przypadku drugiej strony. Pojawia się postać negocjującego ze strajkującymi przewodniczącego prezydium Miejskiej Rady Narodowej Jana Mariańskiego. Pojawia się admirał bezskutecznie pragnący powstrzymać skutki śmiertelnie niebezpiecznej prowokacji Kociołka. Jest zakładowy sekretarz partyjny prowadzący robotników do komitetu i wyprowadzający ich stamtąd.

Film został zrealizowany w konwencji realistycznej. Znow na ekranie pokazywane są materiały archiwalne bądź oparte na nich inscenizacje. Twórcy z jednej strony pragną być wierni zdarzeniom, a z drugiej nieobca jest im pewna skłonność do kreacji batalistycznego spektaklu o różnych konotacjach filmowych. Nie ma tu Wajdowskiego klimatu emocjonalnego, nie ma także wizyjności filmu Wójcika, a jednak sam dokumentalnie potraktowany świat przedstawiony pozwala na zachowanie tożsamości z tamtymi przekazami, bo już w nim samym mieści się podstawowa, bardzo spójna symbolika grudniowej masakry. Symbolika ta zwiera się w poszczególnych obrazach, na ogół mających oparcie w archiwaliach, jak i w szerszym kontekście historycznym.

Zwraca w tym wszystkim uwagę jeden brzemienny w konsekwencje fakt. Oto Krauze swoim bohaterem czyni człowieka niezaangażowanego w robotniczy protest, stojącego z boku. Podobnie czyni Wójcik. Drywa zostaje zastrzelony w drodze do pracy, a Stawicki w drodze do szkoły. Stają się więc ofiarami szczególnie wymownymi, wstrząsającymi, bo całkowicie niewinnymi, do pewnego stopnia przypadkowymi.

Jednakże takie ich ukształtowanie stwarza dwie niezwykle ważne implikacje. Jedna jest natury etycznej. Jeśli bowiem skupiono się na ofiarach „przypadkowych”, to te, które poniosły śmierć czy też zostały ranne podczas czynnego i świadomego udziału w buntowniczych manifestacjach, mogą się okazać w jakiś sposób kontrowersyjne, może trochę winne swego losu. Ślad takiego myślenia pojawia się nawet w uwagach poczynionych niedawno przez młodą badaczkę, Monikę Nahlik, wypowiadającą się o Wajdowskim *Katyniu*¹⁰.

Druga kwestia jest nieco szersza. Otóż wybór takich właśnie protagonistów powoduje, że swego filmowego wizerunku nie uzyskuje sam mechanizm protestu, jego narodziny, eskalacja i przesilenia. Krauze w swoim utworze tylko fragmentarycznie i właściwie peryferyjnie dotyka tej problematyki. Nikt z twórców nie ogląda protestu od środka, z perspektywy społeczności robotniczej jako zbiorowości. Nikt nie wkracza z kamerą do wnętrza stoczni czy jakiegoś innego strajkującego zakładu. Skrótowo i powierzchownie są pokazane przyczyny ogólnego niezadowolenia (trudne warunki życia i podwyżka cen), nie widzimy jednak, jak doszło do jego wybuchu, jak się rozwijał, jacy ludzie stali na jego czele, dlaczego reszta tak skwapliwie za nimi poszła, skąd tak powszechna determinacja. Nie zostaje również odsłonięty pełny obraz walk ulicznych, obraz, który pozornie nie do końca spełniałby kryteria potrzebne do kreacji ofiary nieskazitelnie czystej. Wszakże ataki na komitety czy komendy milicji miały swój dynamizm, swoje gwałtowne oblicze, budziły nieklamane przerażenie funkcjonariuszy. Wybierano drogę łatwiejszą, co w większym stopniu obciąża Antoniego Krauzego niż Jerzego Wójcika, który z założenia tworzył film skromny, utrzymany w tonie elegijnym¹¹.

Mimo wszystko *Czarny czwartek* nie zamyka tematu Grudnia '70 w polskim filmie fabularnym, przynajmniej potencjalnie. Temat wciąż może uchodzić za tylko po części przedstawiony, domagający się dopełnienia. Tym bardziej że jest to temat dla Polaków kluczowy ze względów historycznych oraz kulturowych. Zawiera się w nim przecież wyrazista symbolika, mająca tylekroć wcześniej i tylekroć później zastosowanie w interpretacji konkretnych zdarzeń, a na głębszym poziomie budująca zbiorowe postrzeganie świata. Jak w soczewce skupiają się tu tryby mitotwórczej wyobraźni Polaków. O tym kilka słów w następnej części artykułu.

*

To się powinno puszczać w kółko i w kółko wszystkim robotnikom w Polsce, żeby już nie mieli złudzeń – mówi bohater Człowieka z żelaza, Dzidek, pracownik gdańskiego ośrodka TVP, pokazując dziennikarzowi Winkelowi zastrzeżone materiały archiwalne dotyczące Grudnia. Są to w istocie filmowe strzępy, na których oprócz ulicznych walk robotników z uzbrojonymi oddziałami służb mundurowych można zobaczyć marsz z flagami, transparenty i napisy, rozpaczliwie płaczącą kobietę oraz rześiste pałowanie zatrzymanych już demonstrantów. Funkcja tych obrazów jest z pewnością wieloraka. Miałyby one, z trudem włączone do filmu Wajdy, być czymś w rodzaju dokumentu-przestrogi. Powstały przecież w bardzo gorącym okresie, w którym najbliższa przyszłość jawiła się jako niepokojąca zagadka. Mówią zaś mniej więcej tyle, że nie tylko władza stalinowska w trakcie poznańskiego Czerwca, ale każda władza komunistyczna w dowolnym momencie jest zdolna dla utrzymania swego bytu do krwawych rozpraw z narodem. Nie chodzi więc jedynie o pamięć (Dzidek puszcza ten materiał, jak sam oświadcza, dla przypomnienia tamtych czasów), o aspekt poznawczy czy mitotwórczy, ale także o aktualną perswazję.

Obecność i zarazem wielofunkcyjność tych zdjęć dokumentalnych rozciąga się oczywiście na wszystkie następne utwory, w których zostały użyte bezpośrednio bądź w formie przetworzonej, inscenizowanej. Dają one „grudniowym” filmom sankcję autentyczności, zakorzenienia w konkretnych faktach i konkretnej atmosferze. Miało to – jak się zdaje – szczególne znaczenie przed 1989 r., w dobie cenzury, gdy wiedza na temat tragedii na Wybrzeżu była ściśle reglamentowana. Ale przecież i później owa nieodwołalna sankcja dodawała kreacjom filmowym niezwykłej siły wyrazu, stwarzała wiele dodatkowych możliwości znaczeniowych.

Jak ona jest ważna i pożądana, pokazuje przykład wspomnianego serialowego epizodu z reżyserem Wrotkiem, epizodu pod względem scenariuszowym niewątpliwie przemyślanego. Obecność na ekranie, pośród chaosu walk ulicznych, człowieka z kamerą w ręku, rejestrującego dramatyczne sceny, również sceny śmierci, a potem obecność taśm filmowych z tą rejestracją podwaja ową sankcję, jeszcze bardziej uwierzytelnia przekaz. Fakt, że przedstawiona sytuacja jest wytworem twórczego zmyślenia, ma w tym wypadku znaczenie trzeciorzędne. Atrybuty filmowego dokumentalizmu stają się gwarantem prawdy. Podobny zabieg zastosował Wajda w *Człowieku z marmuru*, tyle że na większą skalę, w bardziej skomplikowany i obarczony wielorakimi konsekwencjami sposób.

Pośród owych materiałów archiwalnych szczególnie znaczenia nabierają sceny niesienia na drzwiach ulicami Gdyni (od stacji Gdynia Stocznia do siedziby prezydium MRN) zwłok osiemnastoletniego stoczniewca, Zbigniewa Godlewskiego. To obrazy o właściwie niewyczerpywalnym ładunku emocjonalnym i znaczeniowym, dokumentalne, a jednocześnie jawnie symboliczne. Kiedy Krzysztof Dowgiałło, pisząc słowa ballady traktującej o tym zdarzeniu, a nie znając nazwiska ofiary, dał jej miano Janka Wiśniewskiego, wskazał istotę siły tego obrazu. A jest nią wpisanie się przezeń w głęboką strukturę zbiorowej wyobraźni, skutkujące utożsamieniem się publiczności – także przez negację – z wizerunkiem ofiary jako reprezentanta wspólnoty.



Skarga, reż. Jerzy Wójcik (1991)

Obraz pochodu z ciałem zabitego robotnika, dźwiękowo uzupełniony o wspomnianą balladę oraz o zarejestrowane głosy funkcjonariuszy relacjonujących na bieżąco przebieg zdarzeń, uzyskał właściwie status audiowizualnej ikony¹². Jeśli wziąć pod uwagę cechy, jakie takiej ikonice przypisuje Marek Hendrykowski, a są to wyniesienie, legenda, sakralizacja, zbiorowy kult, własne atrybuty, wyobrażony wizerunek, zapis w powszechnej świadomości, synteza ludzkiego doświadczenia, status uwiecznienia, bycie miejscem wspólnym¹³, to okaże się, iż wszystkie one w mniejszym lub większym stopniu opisują społeczny byt przywołanego obrazu. Pojawił się on zarówno w *Człowieku z żelaza*, jak i w *Czarnym czwartku*. W każdym z filmów ma odrębne funkcje, ale jednocześnie okazuje się mocno autonomiczny, oderwany od konkretnej struktury fabularnej. Zapisał się w zbiorowej świadomości jako osobny i charakterystyczny fenomen.

Dowodzi tego wprost *casus Psów* Władysława Pasikowskiego, a dokładniej krótkiej sceny z tego filmu. Widzimy, jak podczas jednej z suto zakrapianych biesiad byli oficerowie SB biorą na ramiona swego nieprzytomnego już kolegę i niosąc go, intonują słowa *Ballady o Janku Wiśniewskim*.

Można tej reprodukcji przypisać intencję zjadliwie ironicznego potraktowania sfery martyrologicznej ikonografii, ale nie wydaje się to interpretacja w pełni trafna. Nie chodzi tu o żaden poważniejszy dyskurs. *Psy* bez reszty należą do sfery kultury popularnej i fragment ten powinien być postrzegany przede wszystkim w kategoriach mniej lub bardziej udatnego gagu. Czy dopuszczalnego pod względem etycznym? To kwestia do indywidualnego rozstrzygnięcia. Czy skutkującego deprecjacją wagi zdarzeń sprzed lat w powszechnej świadomości? Z pewnością. Jednakże fakt, iż właśnie w tym filmie użyto przywołanego obrazu, zaświadcza niezbitcie o jego ikonycznym statusie.

Obraz Janka Wiśniewskiego należy do sfery symboliki funeralnej (w jej ofiarnym aspekcie), niezwykle wprost rozbudowanej w filmach o Grudniu. Wystarczy przypomnieć symboliczny obraz śmierci Birkuta, który – wedle relacji pani Hulewicz – *tak szedł, jakby w te kule chciał wejść, jakby śmierci szukał*. Oczywiście

śmierć stanowi naturalny, pierwszoplanowy i konieczny składnik tego tematu, lecz przeniesienie akcentu z dynamicznej rzeczywistości demonstracji ulicznych i walki na obraz identyfikacji ciał, pogrzebu, żałoby jest zauważalne i znaczące.

Takiemu postawieniu akcentów sprzyjał fakt, że przekaz filmowy chętnie był modelowany perspektywą rodziny. Nie może to specjalnie dziwić, gdyż Grudzień był tyleż tragedią zabitych i rannych, tyleż tragedią całej społeczności Wybrzeża czy też tragedią narodową, ile tragedią konkretnych rodzin. Ich w głównej mierze dotyczył ciężar namacalnych konsekwencji masakry, bezpośredniego i emocjonalnego obcowania ze śmiercią, osamotnienia i represji. Nie da się też pominąć specyficznego momentu, w którym dokonują się fatalne zdarzenia. Wszystko dzieje się wszakże w przededniu świąt Bożego Narodzenia, w czasie szczególnie intensywnie odczuwanym jako rodzinny, ściśle prywatny, a jeżeli publiczny, to tylko w wymiarze kościelno-religijnym. Ten kontekst czasowy zostaje przywołany wielokrotnie, a najwyraźniej w pierwszych scenach *Czarnego czwartku*, w których odwołano się do obrazu poprzedniej Wigilii, z końca 1969 r.

Przez doświadczenie bliskich oglądamy ciała zabitych. Widzimy je ułożone w rzędach z kartkami identyfikacyjnymi między palcami nóg (*Człowiek z żelaza*), leżące na stołach, przykryte prześcieradłami i oświetlone ostrym blaskiem lamp (*Skarga*), składane na przyczepę w plastikowych workach (także *Skarga*). Aby zobaczyć ciało swego syna, Stawiccy, główni bohaterowie filmu Wójcika, muszą odbyć na poły mityczną podróż windą w trupie, industrialne inferno szpitalnych podziemi. Tymi obrazami ciał odartych z godności, traktowanych przedmiotowo, posortowanych, ponumerowanych, oglądanych szybko, nieomal w ukryciu, rozpoznają się ciąg symbolicznych wizji związanych z motywem śmierci.

Już pierwsze obrazy zdradzają charakter całości przekazu, który będzie się opierać na wzbudzającym szok kontraście między wypełnionym najgłębszymi emocjami (niedowierzenie, żal, gniew) i jednocześnie słabym, pozbawionym jakiegokolwiek siły sprawczej człowiekiem a beznamietną, potężną, bezwzględną, pozbawioną twarzy, zgniatającą go machiną. Jest to, mówiąc ogólniej, kontrast, jaki zachodzi między ofiarą a katem, ale także kontrast między tym, co elementarne ludzkie, a więc objęte szczególną godnością, czy nawet w odniesieniu do rzeczywistości nadprzyrodzonej święte, a tym, co odhumanizowane, odzierające z godności, profanujące. Wypada znów odwołać się do słów starej Hulewiczowej kierowanych do odwiedzającego ją Winkela: *To pan to musi zapisać, żeby ludzie pamiętali, żeby nie zapomnieli o tym, jak oni tych umarłych traktowali, a przecież umarli to świętość.*

Kontynuacją takiego widzenia są sceny pogrzebów. O fakt godnego pochowania zwłok toczy się walka z oprawcami. Dramat Antygony odżywa z zaskakującą i intensywną realnością, choć środki, jakie stoją w dyspozycji bliskich, są bardzo wątle: prośby, wyrazy oburzenia, odwoływanie się do podstawowych wartości, wielogodzinne wyczekiwanie na korytarzach państwowych urzędów. Realność oraz emocjonalną i duchową głębię tego dramatu pokazuje na wpół oniryczna, wpisująca się w poetykę dzieła scena ze *Skargi*, w której do okna mieszkania tłucze się mewa – symbol duszy niemającej miejsca spoczynku, symbol o pierwotnym, ludowym, także romantycznym zabarwieniu.

Sceny pogrzebów wykazują wyraźne podobieństwo we wszystkich filmach, szczególnie zaś u Wójcika i Krauzego. Wiąże się to oczywiście z zakorzeniem

w realnej historii. Zmarli są chowani w trumnach opatrzonych numerem, jeden po drugim, nocą, w odległej części cmentarza, z udziałem tylko najbliższej rodziny, poinformowanej i przywiezionej tuż przed faktem. Obrzęd religijny zostaje ograniczony tylko do tego, co absolutnie niezbędne, jest pozbawiony śpiewu i światła (pojawiają się jedynie oszczędnie zapalane latarki), a odprawia go kapłan – szczególnie w *Skardze* – podejrzany co do swej autentyczności. Później grób Mateusza Birkuta znika, a tabliczka nagrobna Stefana Stawickiego zawiera fałszywą datę śmierci. Zarysowana wyżej antynomia zostaje zatem utrzymana, a nawet wzmocniona.

Otwiera się w tych filmach także rzeczywistość obrazów żałoby. Całe ich bogactwo pojawia się przede wszystkim w telewizyjnym filmie Jerzego Wójcika, przy czym często są to obrazy natury symbolicznej. Ale i w pozostałych utworach, zrealizowanych w odmiennych poetykach, są one istotne.

Zarówno w przypadku Maćka Tomczyka, jak i Stefy Drywy pojawia się jakaś forma wewnętrznego obezwładnienia, spowodowanego szokiem letargu, z którego oboje z trudem się wydobywają. Budzi się zrazu ślepy bunt, poczucie wrogości, brak zgody na cokolwiek, co byłoby zaferowane przez oprawców. Dla Maćka żałoba kończy się dopiero słowami kierowanymi do ojca, gdy w finale *Człowieka z żelaza* znajduje się na wiadukcie, w miejscu śmierci Mateusza. Wtedy właśnie, zaraz po podpisaniu historycznych porozumień z rządem, rozplątuje się węzeł pretensji, oskarżeń i wyrzutów sumienia, podszytych miłością i żalem po stracie ukochanej osoby.

Skargę można by po prostu nazwać utworem żalobnym, trenem, lamentacją. Wskazuje na to już sam tytuł, a także ton opowieści czy przyjęta perspektywa narracyjna, wedle której ekranowa obecność postaci zabitego chłopca jest mało znacząca, a w centrum zainteresowania znajdują się przeżywający dramat rodzice. Mamy tu do czynienia z wejściem do wnętrza tego dramatu, próbą możliwie pełnego jego upodmiotowienia. Pojawiają się więc widzenia na jawie: widzenie syna na statku, widzenie syna w oknie szkolnym, potem widzenie samobójcze matki. Są wizyjne sceny w szpitalach czy w płonącej prokuraturze. Jest odrealniony obraz płonącego miasta, a zatem czołgi oglądane z tramwaju, ulice z płonącymi wozami pancernymi, ognie kojarzące się z nagrobkami zniczami, lamenty, krzyki, bieganie, syreny, a potem – jakby w momencie pełnej sublimacji przestrzeni duchowej – po prostu świece, swym blaskiem stwarzające na ulicach jakby świetliste królestwo zmarłych (widowiskowa próba wcielenia w życie teoretycznej refleksji Wójcika na temat światła w filmie), mury oblane woskiem, modlitwa przy ołtarzyku zaimprovizowanym na parterze kamienicy. W tym miejscu utwór wymyka się swej kameralności.

Znajdują się w nim jednak także sceny bardziej realistyczne. Oto matka ogląda pokój zabitego syna: modele samolotów, plakat z Cybulskim, różaniec, ubrania, zegarek, otrzymany od lekarza portfel, wycinane z gazet zdjęcia. Później rozmawia z księdzem o kwestii wiary. Słyszymy wreszcie splecione monologi rodziców wyrzucających sobie, że nie uchronili syna.

Nie dzieje się jednak tak, żeby cała funeralna symbolika filmów o Grudniu zamykała się w sferze prywatności. Najbardziej naturalnym symbolem śmierci, żałoby i pamięci w przestrzeni publicznej jest krzyż, nie tylko ten nagrobny, ale też występujący samodzielnie. W *Człowieku z żelaza* strajkujący stoczniowcy wkopują w ziemię drewniany krzyż, który ma być zadatkiem pomnika, a staje się miejscem spontanicznej wspólnej modlitwy za zmarłych i upamiętnienia (znicze, kwiaty, wyczytywanie nazwisk poległych). Maciek Tomczyk zaś po zniknięciu grobu ojca

umieszcza krzyż w miejscu jego śmierci, na wiadukcie – przede wszystkim jako znak sprzeciwu.

Właściwie cała przywoływana wyżej prywatna żałoba eksstudenta zostaje wpisana w publiczny dyskurs na temat Grudnia '70. Zarzuca on ojcu brzemienne w skutki namówienie robotników do powrotu do pracy, obwinia o ich śmierć. Jest przecież postacią trochę papierową, figurą w pewnym sensie publicystyczną czy plakatową. Tych elementów dyskursywnych pojawia się rzecz jasna więcej. Kilkakrotnie, na przykład w scenie w zrujnowanej prokuraturze ze *Skargi*, daje się słyszeć wyrażane w różny sposób przez przedstawicieli władzy, a lansowane przecież przez propagandę, hasło o „naszej wspólnej, wielkiej tragedii”. Ale bynajmniej nie tak czy inaczej potraktowany dyskurs historyczny, nie dokumentalny autentyzm, ale właśnie bogata przestrzeń symboliczna, czasem nieco ukryta, stanowi główną siłę filmów o masakrze z 1970 r.

Symbolika śmierci bohaterskiej (Mateusz Birkut czy Janek Wiśniewski), niewinnej (Stefan Stawicki, Brunon Drywa), tragicznej, oplakiwanej, a w ostatecznym rozrachunku uzyskującej sens jako mityczna ofiara, która służy odnowie świata, przyniesieniu owego chleba, wolności i nowej Polski z *Ballady o Janku Wiśniewskim*, jest niezwykle ważnym komponentem tworzonej w długiej perspektywie czasowej tożsamości polskiej, tożsamości opartej na mechanizmach nieświadomości, bardzo trwałej i żywej, także przez demonstracje odrzucenia. Na tymże komponentie budują swoje wizje Grudnia '70 twórcy filmowi. Trzeba te zabiegi uznać za zrozumiałe, naturalne i autentyczne. Nie znaczy to jednak, by polska wyobraźnia mitotwórcza do takiego aspektu się ograniczała.

ANDRZEJ SZPULAK

¹ M. Przyłipiak, *Refleksja nad dokumentalizmem w filmach fabularnych Andrzeja Wajdy*, w: *Kino polskie – reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 118.

² S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2009.

³ I. Kurz, „Ludzie jak żywi”. *Historiofotia i historioterapia*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2009, s. 9-10.

⁴ T. Lubelski, *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006, s. 166, 168-169.

⁵ Film J. Skolimowskiego *Ręce do góry* (1967) ujrzał światło dzienne kilka lat później.

⁶ Między innymi T. Lubelski, dz. cyt., s. 169-170.

⁷ Por. M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 100-101.

⁸ Wszystkie cytaty ze ścieżek dźwiękowych omawianych filmów.

⁹ Jedyną poważniejszą recenzją jest tekst B. Janickiej, *Tren*, „Film” 1992, nr 17, s. 13.

¹⁰ M. Nahlik, *Katyń w czasach popkultury*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2010, s. 345. Autorka rozpatruje problem atrakcyjności

i czytelności filmowej postaci, zestawiając „walczących”, „martyrologicznych” bohaterów *Katynia* z generałem „Nilem” w filmie Ryszarda Bugajskiego, chcącym nade wszystko przeżyć. Zestawienie to jest na gruncie filmowym, pominąwszy już historyczny, całkowicie nietrafne.

¹¹ Zarówno śląskie filmy Kazimierza Kutza, a szczególnie *Śmierć jak kromka chleba* (1994), jak i w pewnym stopniu *Poznań 56* Filipa Bajona (1996) realizowały w ten czy inny sposób owo dramatyczne ujęcie mechanizmu buntu. Tym bardziej czyniła to *Krwawa niedziela* Paula Greengrassa (2002), która miała stanowić podstawowy kontekst *Czarnego czwartku*. Brytyjski film prawie nie operował obrazami jawnie symbolicznymi. Jego paradokumentalna poetyka była dużo bardziej konsekwentna, co oczywiście także spowodowało pewne ograniczenia.

¹² Termin ten został użyty przy pełnej świadomości jego nieostrości.

¹³ M. Hendrykowski, *Ikony w kulturze XX w.*, „Image” 2006, t. IV, nr 7-8, s. 15.