

**Łukasz Polniak**

Wrocław

## Mity i symbole „patriotyzmu wojskowego” na przykładzie polskiego kina wojennego w latach 1956–1970

### 1. Źródła mitów i symboli „patriotyzmu wojskowego”

Jedna z definicji głosi, iż „Mit jest podsumowaniem jakichś wypadków czy procesów w społeczeństwie, podsumowaniem będącym w pewnym sensie wypaczeniem rzeczywistości, bazującym bardzo często na irracjonalnych, a nawet nadnaturalnych założeniach, lecz wcielających w życie w formie symbolicznej wartości czy wierzenia tego społeczeństwa”<sup>1</sup>. Nosicielami i wyrazicielami mitów rozumianych jako wyraz zbiorowej pamięci mogą być nie tylko całe społeczeństwa, ale także niektóre wyodrębnione grupy społeczne, szczególnie te o silnie rozbudowanej pamięci, jak np. wojsko lub policja<sup>2</sup>. Zdaniem Tadeusza Biernata najczęstszymi środkami uzewnętrzniania mitów politycznych są: 1) ideologie, doktryny i programy polityczne; 2) sztuka; 3) przekaz zawarty w środkach masowego przekazu<sup>3</sup>. Szczegółne znaczenie mają mity patriotyczno–narodowe jako stwarzające najszerzą płaszczyznę samo-identyfikacji odbiorców oraz najsilniej oddziałujące na wyobraźnię. Cytowany autor dzieł

---

<sup>1</sup> Zob. T. Biernat, *Mit polityczny*, Warszawa 1989, s. 26. Na temat pojęcia „mitu” jako kategorii poznawczej oraz znaczenia mitów i symboli w życiu zbiorowym i w polityce zob. także: M. Eliade, *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*, wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarakiewicz, Warszawa 1993; J.–P. Roux, *Krew: mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994; idem, *Król: mity i symbole*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1998; B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006; *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, pod red. J. Tazbira, Warszawa 1991; *Ideologie, poglądy, mity w dziejach Polski i Europy XIX i XX wieku. Studia historyczne*, pod red. J. Topolskiego, W. Molika, K. Makowskiego, Poznań 1991; *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, pod red. W. Wrzesińskiego, Wrocław 1994. Spośród artykułów warto wymienić m.in.: J. Frantzel–Zagórska, *Racjonalne i irracjonalne reakcje poznawcze a wyjaśnianie zjawisk społecznych*, w: *O społeczeństwie i teorii społecznej. Księga poświęcona pamięci Stanisława Ossowskiego*, pod red. E. Mokrzyckiego, M. Ofierskiej, J. Szackiego, Warszawa 1985 oraz B. Szacka, *Mit a rzeczywistość społeczeństw nowoczesnych*, w: ibidem.

<sup>2</sup> M. Kula, *Pamiętliwe instytucje, ruchy i systemy polityczne. Rzut oka historyka*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2001, nr 3–4, s. 106.

<sup>3</sup> T. Biernat, op. cit., s. 108.

mity polityczne na te, które zostały stworzone w sposób celowy i świadomy, oraz te, które powstały spontanicznie, jako irracjonalna reakcja danej grupy na rzeczywistość<sup>4</sup>. Mity kreowane odgórnie stanowią „narzędzie stymulowania zachowań w sposób zaprogramowany”<sup>5</sup>.

O „patriotyzmie wojskowym” zaczęto mówić w Polsce na przełomie lat 50. i 60., niemal od początku wiążąc go z wewnątrzpartyjną frakcją tzw. partyzantów, na czele której miał stać (od 1961 r.) ówczesny minister spraw wewnętrznych — gen. Mieczysław Moczar, postrzegany przez niektórych swoich zwolenników jako postać charyzmatyczna<sup>6</sup>. Istotne jest jednak, aby dostrzegać, że „Partyzanci” to nie „tylko” osobiście gen. Moczar i nie „tylko” kombatancki partyzantki Gwardii Ludowej i Armii Ludowej z okresu wojny. Wydaje się, że zasadniczą część tej — szerokiej kadrowo — orientacji stanowili wojskowi pozostający w czynnej służbie Wojska Polskiego, którzy rozpoczęli służbę w okresie wojny lub krótko po niej, oraz grupa najliczniejsza, czyli aparat partyjny średniego i niższego szczebla, rekrutowany do partii w okresie stalinowskim (ambitni 40–latkowie), dążący do objęcia jak największej części partyjnych stanowisk i etatów oraz podatny na frazeologię nacjonalistyczną (w tym antysemicką i antyniemiecką)<sup>7</sup>. Charakterystyczne zaplecze społeczne Partyzantów stanowił Związek Bojowników o Wolność i Demokrację (ZBoWiD), który — co także charakterystyczne — skupiał, w omawianym okresie, obok byłych berlingowców i AL-owców także kombatanatów Armii Krajowej i innych formacji niekomunistycznych, co wyrażało chęć kokietowania tych środowisk oraz reprezentowanych przez nie tradycji patriotycznych przez władze państwowe oraz dążenie do „budowania mostów” na bazie hasła o patriotyzmie i „braterstwie broni” szeregowych żołnierzy<sup>8</sup>.

Przez „patriotyzm wojskowy” rozumiem tutaj obecny wśród części elit partyjnych, środowisk wojskowych oraz wśród części partyjnej biurokracji prąd myślenia politycznego, którego zasadniczymi składnikami były: nacjonalizm — skierowany głównie przeciwko Niemcom, kult wojska i etosu wojskowego, nawiązywanie do polskich tradycji romantycznych w kreowaniu modelu bohaterstwa i postaw osobowych oraz zdecydowana proradzieckość<sup>9</sup>. Przejawiał się on głównie w sferze kultury masowej i propagandy. Patriotyzm wojskowy nie był koncepcją zastępującą oficjalną ideologię marksizmu, lecz nurtem istniejącym niejako „obok” oraz dostarczającym władzy i systemowi politycznemu dodatkowej legitymizacji opartej na hasłach patriotyczno-wojskowych i antyniemieckich. W tym sensie „patrio-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Na temat postaci gen. Moczara zob. obszerne opracowanie: K Lesiakowski, *Mieczysław Moczar „Mietek”. Biografia polityczna*, Warszawa 1998.

<sup>7</sup> Na temat społecznego składu Partyzantów zob. szerzej Z Byrski, *Rola biurokracji w bloku sowieckim, „Kultura”* (Paryż) 1969, nr 9.

<sup>8</sup> Zob. J Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej 1949–1969*, Warszawa 2009.

<sup>9</sup> Pojęcie „patriotyzmu wojskowego” nie było dotąd powszechnie używane w nauce historii ani w politologii, choć pojawiało się m.in. w publicystyce omawianego okresu, dlatego też autor uznał jego przydatność dla niniejszej analizy. Więcej informacji na temat „patriotyzmu wojskowego”, a w szczególności analizę treści omawianego pojęcia, form jego przejawiania się w propagandzie oraz w kulturze masowej PRL oraz próbę odpowiedzi na zakres recepcji treści „patriotyzmu wojskowego” przez społeczeństwo, znajdzie czytelnik w pracy: Ł. Polniak, *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956–1970*, Warszawa 2011. Autor prezentowanego tu tekstu ma oczywiście świadomość niejednoznaczności i kontrowersyjności proponowanego terminu, dlatego też wszystkie przedstawiane tezy mają charakter propozycji służących dalszej refleksji i dyskusji nad sygnalizowanymi problemami, nie zaś twierdzeń ostatecznych i kategorycznych.

tyzm wojskowy” stanowił syntezę niektórych elementów przedwojennej ideologii obozu legionowo-sanacyjnego (np. kult munduru, rola „wodza”) oraz niektórych elementów ideologii antyniemieckiego i zorientowanego na Rosję obozu narodowej demokracji (tzw. endecji)<sup>10</sup>.

Do najważniejszych mitów „patriotyzmu wojskowego” w polskim kinie wojennym można zaliczyć:

- Mit polsko–niemieckich zmaganiań w okresie wojny traktowanych jako kontynuacja „odwiecznego *Drang nach osten*”.
- Mit „polskiego zwycięstwa” w II wojnie światowej (było ono możliwe tylko w sojuszu ze Związkiem Radzieckim).
- Mit I i II Armii Wojska Polskiego oraz szerokiego udziału partyzantki Armii Ludowej w walce z Niemcami i ostatecznym Zwycięstwie.
- Mit I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki traktowanej jako powojenna „Pierwsza Brygada” niosąca wyzwolenie Polsce.
- Mit „wspólnego losu żołnierza” oraz „braterstwa broni” szeregowych żołnierzy i partyzantów formacji komunistycznych oraz AK–owców w walce z Niemcami.
- Mit „Polskiego Września” — „naród polski jako pierwszy stawiał opór hitlerowskiemu najeźdźcy”.
- Mit „wielkich” bitew toczonych przez I i II Armię WP — mit bitwy pod Lenino, mit forsowania Wisły w czasie Powstania Warszawskiego, mit bitwy o Wał Pomorski, mit forsowania Odry oraz mit zdobycia Berlina, stanowiący „punkt kulminacyjny” mitu „polskiego Zwycięstwa”.
- Mit Ziem Zachodnich i Północnych oraz powojennych „kresów wschodnich” — mit doniosłej roli wojska w osadnictwie na tych terenach oraz w walkach z „reakcyjnym podziemiem” i ukraińskimi nacjonalistami.

Szukając źródeł analizowanych mitów, należy wskazać rolę środowisk kombatanckich i wojskowych oraz specyficznego etosu wojskowo–kombatanckiego w genezie i formowaniu systemów totalitarnych i autorytarnych w XX w. Także w Polsce środowiska wojskowo–kombatanckie odegrały rolę antysystemową. W maju 1926 r. środowiska czynnych wojskowych skupione wokół Józefa Piłsudskiego dokonały wojskowego zamachu stanu, zastępując ustrój parlamentarno–gabinetowy systemem autorytarnym, a od roku 1929 zaczęto mówić o tzw. rządach pułkowników sprawujących władzę za przyzwoleniem J. Piłsudskiego. Objęcie rządów przez wojskowych znalazło także odzwierciedlenie w sferze propagandy i tworzonych politycznych mitów. Propaganda państwowa szeroko rozwinęła kult Marszałka Piłsudskiego jako „jedynego twórcy państwa polskiego”, kult wojska oraz mit „Pierwszej Brygady Legionów”. Głoszono, że wojenne zasługi predysponują do sprawowania władzy, a wojsko jest grupą, która powinna zajmować w życiu państwowym i społecznym miejsce szczególne<sup>11</sup>.

W tym kontekście warto także przypomnieć powstały w 1937 r. sanacyjny Obóz Zjednoczenia Narodowego, który po śmierci Piłsudskiego stanowił próbę otwarcia obozu sanacji na odmienne nurty myślowe oraz środowiska polityczne, zwłaszcza związane z szeroko

<sup>10</sup> Ibidem, rozdz. I.

<sup>11</sup> Na temat kultu Marszałka Józefa Piłsudskiego zob. szerzej H. Hein–Kircher, *Kult Piłsudskiego i jego znaczenie dla państwa polskiego w latach 1926–1939*, przekł. Z. Owczarek, Warszawa 2008; P. Cichoracki, *Z nami jest On. Kult Marszałka Józefa Piłsudskiego w Wojsku Polskim w latach 1926–1939*, Wrocław 2001; W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w Polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986.

rozumianym obozem narodowej demokracji (tzw. endecji). OZN stanowił także próbę przezwyciężenia kryzysu legitymizacji po śmierci Piłsudskiego oraz ideową odpowiedź na wzrost zagrożenia ze strony remilitaryzujących się od 1935 r. hitlerowskich Niemiec. Na płaszczyźnie ideowej stanowił on próbę syntezy niektórych elementów patriotyczno–wojskowej retoryki obozu sanacji oraz niektórych haseł narodowo–nacjonalistycznych, w szczególności antyniemieckich, zaczerpniętych z katalogu myśli narodowodemokratycznej<sup>12</sup>.

Jako bliższe źródło „patriotyzmu wojskowego” wypada przywołać powstały w październiku 1943 r., w I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki, tuż przed bitwą pod Lenino, dokument znany pod potoczną nazwą „Tezy nr 1”<sup>13</sup>. Jako nieformalnego patrona i zwolennika zawartych w nim stwierdzeń wymieniano m.in. gen. Zygmunta Berlinga. Dokument ten zawierał zarys ideowo–politycznego programu powstającego w ZSRR wojska polskiego, który miał być realizowany po wkroczeniu do „wyzwolonej” Polski. Stanowił on także polemikę z ogłoszoną przez istniejącą w Polsce Polską Partię Robotniczą deklaracją pt. „O co walczymy?”. Nie wnikając w szczegóły, należy powiedzieć, że istotą „Tez nr 1” był projekt stworzenia w Polsce „demokracji zorganizowanej”, w której kluczową rolę odgrywałoby prawdopodobnie wojsko i wojskowi wywodzący się z I Dywizji<sup>14</sup>. Jeden z przeciwników dokumentu pisał po latach: „Wiedzieliśmy, że jest już partia, że już działa i walczy i ma tam, w kraju, swe kierownictwo. I dawaliśmy mocno po łapach różnym karierowiczowskim facetom, których nie brak było w dywizji, a którym śniła się droga nowej «pierwszej kadrowej»... Ci nieliczni, choć niektórzy nie bez wpływów w owym czasie, bredzili, że do kraju przyjdziemy jako «jedyna zorganizowana polityczna siła i będziemy... robić porządek». Ale komuniści polscy, szczególnie starzy, doświadczeni towarzysze, demaskowali w czasie gorących debat te obce naszemu ruchowi koncepcje”<sup>15</sup>. Tak więc wydaje się, że istotną rolę odegrały tu czynniki pokoleniowe, a mianowicie pamięć o kulturze politycznej sprawującego władzę przed wojną obozu sanacyjno–legionowego. Po burzliwych dyskusjach w I Dywizji, przebiegających, jak się wydaje, wzdłuż linii pokoleniowych, „Tezy nr 1” zostały odrzucone<sup>16</sup>.

Po roku 1956 filmowo–propagandowy nurt „patriotyzmu wojskowego” kształtował się w wyraźnej opozycji do znacznie ambitniejszej artystycznie „Szkoły polskiej”. W czerwcu 1960 r. wydana została specjalna „Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii”<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Zob. szerzej T. Jędruszcak, *Piłsudzycy bez Piłsudskiego. Powstanie Obozu Zjednoczenia Narodowego w 1937 roku*, Warszawa 1963, zwłaszcza rozdz. I i II.

<sup>13</sup> Szczegółowe omówienie cytowanego dokumentu zamieszcza F. Zbiniewicz, *Armia polska w ZSRR. Studia nad problematyką pracy politycznej*, Warszawa 1963, s. 149; patrz także: F. Ryszka, *Ideowo–polityczne podstawy przemian*, w: *Polska Ludowa 1944–50. Przemiany społeczne*, pod red. F. Ryszki, Wrocław 1974, s. 31–32; *Wojsko Polskie w ZSRR w 1943 roku wobec powstającego systemu władzy. Udział I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki w bitwie pod Lenino*, red. S. Zwoliński, Warszawa 2003.

<sup>14</sup> F. Zbiniewicz pisał: „Była to próba uczynienia z wojska powstałego w ZSRR swoistego rodzaju nadrzędnej siły politycznej zdolnej jakoby rozwiązywać samodzielnie tak wielkiej skali zadania”, F. Zbiniewicz, op. cit., s. 151. Omawiany dokument szedł nawet dalej, zrywając do natychmiastowego powołania „silnego rządu” wykreowanego przez wojsko, a perspektywę ustanowienia „demokracji ludowej” odkładając na przyszłość, po ustabilizowaniu sytuacji w kraju. Ibidem, s. 157.

<sup>15</sup> Słowa te pochodzą od Mariana Naszkowskiego, ibidem, s. 152.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>17</sup> Pełny tekst Uchwały zawiera praca: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, pod red. T. Miczka, A. Madej, Katowice 1994, s. 27–34. Uchwała, chociaż została podjęta, nigdy i nigdzie nie została opublikowana! Była ona jedynie przedstawiana filmowcom przez urzędników Ministerstwa

Uchwała ta powstała w atmosferze ożywionych dyskusji prasowych wokół „Szkoły polskiej” i wydaje się odzwierciedlać większość krytycznych opinii pod jej adresem. Treścią Uchwały było potępienie „Szkoły polskiej” za rzekomy „narodowy nihilizm” oraz wskazanie politycznych i wychowawczych wartości, które powinny być odtąd ukazywane w kinie polskim. „Szkołę polską”, będącą w ogromnej mierze kinem wojennym, skrytykowano za brak „jasnej i słusznej oceny politycznych wydarzeń wojny i okupacji”, „brak wiązania martyrologii narodu ze świadomą walką o Polskę Ludową”, a także lansowanie „myśli o bezsensowności wojennych ofiar i poświęcenia”<sup>18</sup>. Wskazywano, iż przekaz ideowy Szkoły Polskiej rozmija się z właściwymi dla młodego pokolenia wzorami wychowawczymi<sup>19</sup>. Jako zalecenia wysunięto przede wszystkim postulat ukazywania heroicznego modelu bohaterstwa jako wzoru polityczno-wychowawczego oraz pierwszeństwa dla produkcji filmów poruszających tematy „z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej i wydzwignięcia Polski z ruin i zniszczeń wojennych, walki o zespolenie Ziemi Zachodnich z macierzą”<sup>20</sup>.

W omawianym kontekście warto także przywołać wystąpienie gen. Władysława Polańskiego podczas Kongresu Kultury Polskiej w październiku 1966 r. oraz cytowaną przez niego „Uchwałę Głównego Zarządu Politycznego WP w sprawie kultury”<sup>21</sup>. W swoim przemówieniu mówił on wprost: „wojsko oczekiwać będzie filmów, audycji radiowych i telewizyjnych [...] które wspierać będą jego wychowawcze wysiłki [...] stąd też konsekwentnie wysuwany przez wojsko postulat filmu zaangażowanego w objaśnianie dzisiejszych sprzeczności świata i naszych w nim racji [...] Wysiłkowi obronnemu narodu reprezentowanemu przez żołnierzy potrzebne są filmy podejmujące tematykę tradycji antyfaszystowskiej wojny [...] Nie po to żeby zapalać serca do wojaczki, czy aby dumać nad mogiłami, ale dlatego, aby przeszłość pomogła budować teraźniejszość i przyszłość [...] Jeśli chcemy gruntować humanizm i patriotyzm powojennych pokoleń, to pozwólmy im przeżyć bezboleśnie próbę humanizmu i patriotyzmu, którą przeżyli ich rodzice”<sup>22</sup>. Natomiast sama Uchwała wzywała do ukazywania w filmie wojennym obrazów „walki i zwycięstwa” oraz „pozytywnego wkładu Polaków do zwycięskiego finału”, w miejsce dotychczasowego pesymizmu i cierpienia narodowych<sup>23</sup>. Podczas Kongresu obszernie przemówienie wygłosił także główny ideolog „patriotyzmu wojskowego” płk Zbigniew Żaluski, który przypisywał wojsku szeroką rolę nośnika patriotyzmu oraz twórcy kultury<sup>24</sup>.

---

Kultury i Sztuki, podczas organizowanych zebrań z przedstawicielami środowisk twórczych. Tekst Uchwały został w całości podany do publicznej wiadomości, po raz pierwszy, dopiero w roku 1989! Ibidem, s. 24.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 27–34.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>21</sup> Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki (Gabinet Ministra II, Wydział Prezydialny), Kongres Kultury Polskiej, Komisja VIII — Główne środki upowszechniania kultury (prasa, radio, telewizja, film). Stenogram obrad z dnia 8 X 1966 r. Wystąpienie gen. Polańskiego w sprawie filmu wojennego, sygn. 12, k. 58–64.

<sup>22</sup> Ibidem, k. 58–60.

<sup>23</sup> Ibidem, k. 62–63.

<sup>24</sup> AAN, MKiSz (GM II, WP), KKP, Projekt wystąpienia na Kongresie Kultury, sygn. 18, k. 230–235.

## 2. Partyzanckie mity i symbole w kinie wojenno-kombatanckim

Dobrym punktem wyjścia, a zarazem antytezą kina „partyzanckiej ortodoksji” może być film „Agnieszka 46” (1964) w reż. Sylwestra Chęcińskiego, traktujący o wojskowym osadnictwie na Ziemiach Zachodnich. W filmie ukazano osadniczą wioskę wojskową, jednak jej mieszkańcy to ludzie niemal w całości zdemoralizowani i wykołejeni, mundury i dystynkcje wojskowe są jedynie fasadą, a wojskowi mieszkańcy Białobrzegów utrzymują się z grabieży sąsiednich wsi i zastraszania ludności cywilnej. Symbolem ciemnoty i brutalności wojskowych-osadników jest „kołtun” z włosów „hodowany” na głowie dziewczynki mieszkającej w wiosce przez jej, prawdopodobnie, chorą umysłowo opiekunkę. Do Białobrzegów przyjeżdża z miasta młoda dziewczyna — nauczycielka-inteligentka, symbol pozytywistycznej „Siłaczki”. Obok figurki statku symbolizującej otwartość na świat i szerokie horyzonty przywozi także do wioski wiedzę, edukację i nowe obyczaje. Młoda nauczycielka obcina „kołtun” z głowy dziewczynki, a wioska wojskowych osadników zostaje „odczarowana”. Tak skonstruowana fabuła mogła być odczytywana jako konfrontacja dwóch tradycji: etosu kombatancko-patriotycznego oraz etosu pozytywistyczno-inteligenckiego, w której zwycięski okazywał się ten drugi.

Film ten spotkał się z gwałtowną krytyką m.in. ze strony płk. Z. Załuskiego. W jego ocenie film, przez negację zasług osadników wojskowych, godził w honor żołnierzy i kombatanatów, relatywizując ich zasługi dla ojczyzny, co stanowiło jeden z mitów patriotyzmu wojskowego; po drugie — ujmując rzecz szerzej — godził on w państwowotwórczy mit o udanym i bezproblemowym zagospodarowaniu Ziemi Odzyskanych, co z kolei — w rozumieniu Załuskiego — pośrednio podważało legitymizację komunistów do rządzenia. Załuski pisał: „*«Agnieszka 46»* jest tego dobitnym dowodem. Jest ona niewątpliwie głosem w niedawnej dyskusji o patriotycznej, wychowawczej wartości moralnego dorobku naszego pokolenia. Jest głosem przeciwko temu dorobkowi. Jest głosem przeciwko nam, którzy od czasu do czasu nosimy te stare mundury, te medale, te odznaki grunwaldzkie i kościuszkowskie. Jest głosem przeciwko nam, którzy stajemy na baczność w czasie apelu poległych, dla których łoskot żałobnego werbla ma sens ogólnoludzki i bardzo osobisty. Jest głosem przeciwko nam — żołnierzom osadnikom ze wszystkich Białobrzegów, jak Polska długa i szeroka [...] Powiem otwarcie: tak nie wolno — niech będzie, że «obrazili się rotmistrze»<sup>25</sup>.”

Filmem znanym wszystkim powojennym generacjom i zarazem spełniającym wymogi „partyzanckiej ortodoksji” stał się telewizyjny serial: „Czterej pancerni i pies” (1966–1970) w reż. Konrada Nałęckiego. Był to swoisty patriotyczno-wojskowy epos, opiewający szlak bojowy armii Berlinga biorącej udział w wyzwoleniu ziem polskich w sojuszu z Armią Czerwoną. Nie wnikając tutaj szczegółowo w analizę zawartych w filmie symboli, szczególnie tych o charakterze unaradawiającym, należy podkreślić, że wspomniany film spełniał zasadniczy postulat zgłaszany przez płk. Polańskiego, a mianowicie „generalnie podkreślał rolę Zwycięstwa”. Stąd też jeden z recenzentów słusznie zauważał: „[...] film wojenny wzbudził szalony głód zwycięstwa. Nie o sztandary na Reichstagu tu chodzi, lecz o powszechną u nas i dogłębnie w nas zakorzenioną, świadomość zwycięstwa, o moralną rekompensatę poniesionych krzywd. Film «Czterej pancerni» ugruntowuje tę świadomość, dostarcza rekompensaty [...] Oto prą na zachód dwie potężne, wspaniałe, bratnie armie, druzgocące siły nieprzyjaciela, nadające nowy bieg złośliwej historii. Każdy cios w szczękę wroga i każdy celny strzał

<sup>25</sup> Z. Załuski, *Siedem polskich grzechów głównych. Nieśmieszne igraszki*, Warszawa 1973, s. 440–441, 436.

są tu dobrym uczynkiem, bo to już nie tylko nasz odwet i nasze zwycięstwo, ale także sprawiedliwości dziejowej, im więcej tych aktów tym mniej będzie musiała się rumienić historia, tym bardziej będziemy wierzyć w siebie. I tak «Czterej pancerni» grają na strunach narodowej duszy [...]»<sup>26</sup>. Warto także zaznaczyć, że obok zasadniczego mitu Zwycięstwa, omawiany film przynosił także bardzo wyraźnie ukazany mit polsko–radzieckiego braterstwa broni. Był to zresztą mit lansowany przez państwową propagandę także przed rokiem 1956.

Wydaje się, że filmy poświęcone I i II Armii WP, widziane jako całość, można ogólnie potraktować jako rodzaj bohaterskiego i mitotwórczego eposu. Jego funkcją było kształtowanie historyczno–politycznej świadomości Polaków. W eposie tym mamy do czynienia z bohaterem zbiorowym w postaci wojska, w tym szczególnie z wyselekcjonowanymi wg politycznego schematu precyzyjnie określonymi formacjami wojskowymi. Inny element to przypisanie szczególnej roli określonym miejscom i terytoriom oraz precyzyjnie wyselekcjonowanym wydarzeniom, którym nadano rangę symboli. Są to np. tzw. Ziemia Odzyskana oraz miejsca i wydarzenia, takie jak np. bitwa pod Lenino, bitwa o Wał Pomorski, szturm Kołobrzegu czy zdobycie Berlina.

W kategorii eposu I i II Armii WP należy wymienić takie filmy jak: „Kwiecień” (1961) w reż. Witolda Lesiewicza, „Potem nastąpi cisza” (1966) w reż. Janusza Morgensterna oraz „Nieznany” (1964) także w reż. W. Lesiewicza. Treścią dwóch pierwszych jest zmitologizowana opowieść o wydarzeniach ze szlaku bojowego II Armii WP. Akcja filmu „Kwiecień” rozgrywa się w kwietniu 1945 r. na Ziemiach Zachodnich tuż przed forsowaniem Odry, natomiast w filmie Morgensterna zawiązanie akcji następuje w Lublinie w 1944 r., a jej zwieńczenie podczas szturmów Drezna w 1945 r., gdzie II Armia kończy swój szlak bojowy. W obu filmach ukazane są moralne i polityczne dylematy żołnierzy armii Berlinga, a w drugim filmie także konflikty między berlingowcami a napływającymi do służby byłymi żołnierzami Armii Krajowej. W każdym z przypadków frontowe „braterstwo broni” i wspólnie przelana krew stają się podstawą narodowej zgody, a walka o nowy kształt terytorialny Polski „egzaminem z patriotyzmu”. Natomiast film „Nieznany” to swoisty „pomnik” postawiony żołnierzom I Dywizji im. T. Kościuszki. Obok ukazywania społecznych i politycznych problemów odradzającej się Polski przedstawiał on charakterystyczne miejsca i wydarzenia z życia dywizji: formowanie w Siedlcach nad Oką w ZSRR, udział w bitwie pod Lenino oraz forsowanie Wisły. W czasie tego ostatniego ginie bez wieści jeden z żołnierzy. Pozostali wykopują mu symboliczny grób–pomnik i czczą pamięć Nieznanego żołnierza. Film „Potem nastąpi cisza” otrzymał 2 Nagrody Ministra Obrony Narodowej II Stopnia — za reżyserię i zdjęcia. Podobnie film „Kwiecień” otrzymał nagrodę Ministra Obrony Narodowej II Stopnia oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II Stopnia.

Filmem kreującym bardzo ważny mit walk o Wał Pomorski oraz upamiętniającym zasługi I Dywizji im. T. Kościuszki była „Jarzębina Czerwona” (1969) w reż. Ewy i Czesława Petelskich, Tytuł oznaczał kryptonim jednej z kompanii biorących udział w zdobywaniu Kołobrzegu w marcu 1945 r. Wydarzenie to z punktu widzenia całości działań wojennych mało znaczące, w subiektywnej pamięci kombatantów I Armii — co typowe — zapisało się szczególnie mocno. Obraz samodzielnego zdobycia Kołobrzegu, bez udziału Armii Czerwonej,

---

<sup>26</sup> B. Drozdowski, *Kino na raty*, „Kino”, 1968, nr 4, s. 12, Na temat filmu patrz także: Z. Mitzner, *Liczby, procenty i „Czterej pancerni”*, „Ekran”, 1968, nr 24, s. 10; „Uczyłem się wojska”. *Rozmowa z Romanem Wilhelmem*, „Walka Młodych”, 1966, nr 47; S. Dygat, „Ścigany”, „Pancerni” i inni, „Polityka”, 1970, nr 8, s. 12; *Ciąg dalszy nastąpił — rozmowa z płk. Januszem Przymanowskim*, „Polityka”, 1967, nr 50, s. 6.

stanowił dogodny symbol unaradawiający tradycje polskich jednostek stworzonych w ZSRR, które, jak się wydaje, nie cieszyły się uznaniem społeczeństwa. Podkreślał on także łączność Polski z morzem, co postulowano jeszcze w okresie przedwojennym, a następnie przedstawiano w propagandzie jako osiągnięcie Polski w nowych granicach. Filmowi od początku nadano dużą oprawę propagandową, reklamując go jako „superprodukcję”, a jego twórcy otrzymali aż 4 Nagrody Ministra Obrony Narodowej I Stopnia. Mówiąc o „Jarzębinie”, warto także przypomnieć, że film ten został nadany m.in. 13 XII 1981 r. (godz. 20.00, prog. 1 TVP), w dniu przejścia władzy przez WRON, co świadczy, iż był on traktowany jako ważny symbol patriotyczno–wojskowego etosu obejmujących władzę<sup>27</sup>.

Zwieńczeniem nurtu filmów poświęconych gloryfikacji I Armii WP były, stanowiące propagandową oprawę obchodzonego w 1970 r. 25–lecia PRL, freski wojenne pt.: „Kierunek Berlin” oraz „Ostatnie dni” w reż. Jerzego Passendorfera. Wydaje się, że za inspirację posłużyła tu nakręcona w ZSRR w latach 1969–1971, w reż. Jurija Ozierowa, pięcioczęściowa epopeja wojenna pt. „Wyzwolenie”, w której dwie ostatnie części nosiły tytuły: „Zdobycie Berlina” i „Ostatni szturm”. Film Passendorfera, oprócz licznych symboli unaradawiających (widocznych np. w rodzimie polskich i plebejskich nazwiskach bohaterów), był także kolejną odsłoną wojenno–patriotycznej epopei I Armii WP. „Ostatnie dni” ukazują szturm Berlina. Symboliczna jest finałowa scena, w której polski żołnierz zawiesza biało–czerwoną flagę na ruinach Bramy Brandenburskiej — udział Polaków w Zwycięstwie jest jednoznaczny. Wkład w zdobycie Berlina stanowić miał „sprawiedliwą dziejową odpłatę” za „odwieczny *Drang nach Osten*”. Odtąd Polacy mieli zapamiętać, że ich naród nie tylko wyprawiał się na Kreml i Moskwę, nie tylko bił się przy Napoleonie i nie tylko „bił bolszewika” w 1920 r., ale największe i jedyne korzystne dla siebie Zwycięstwo odniósł właśnie na Zachodzie, przeciwko Niemcom, w sojuszu ze Związkiem Radzieckim<sup>28</sup>. Twórcy filmu „Kierunek Berlin” otrzymali aż 3 Nagrody Ministra Obrony Narodowej I Stopnia.

Patetyczno–podniosły obraz powyższych filmów uzupełniany był przez całą serię komedii opiewających zasługi I i II Armii WP. Komediowa forma nie ograniczała ich funkcji mitotwórczej, a jedynie kształtowała inny jej odbiór. Związany z nurtem Jan Gerhard pisał: „Wydaje mi się, że mamy w filmie wojennym za mało tematyki satyrycznej [...] Mówię to z całą powagą. Psychologia nazizmu, zaborczość, despotyzm nie zginęły. Możemy się o tym przekonać obserwując to co się dzieje w NRF, a co skierowane jest pod naszym adresem. Toteż powinniśmy posługiwać się śmiechem. Jest on zabójczy dla każdej tyranii, dla każdego konserwatyzmu. Historię przedstawiamy na ekranie myśląc przecież o dniu dzisiejszym. Dlaczego więc nie posługiwać się satyrą, aby ta, przywołując obrazy z przeszłości, rozprawiła się z nieprzyjacielem, który tę wojnę wywołał, który ją przegrał, ale który nie chce się z tą przegraną pogodzić?”<sup>29</sup>.

Komedie tego nurtu posiadały zazwyczaj nieskomplikowaną fabułę, służącą raczej jako ilustracja patriotyczno–bojowych zasług żołnierzy berlingowców lub partyzantów różnych formacji. Jednym z celów, któremu wyjątkowo sprzyjała komediowa forma, było przełamywanie polsko–radzieckich podziałów i uprzedzeń. Tak było m.in. w filmie „Gdzie jest generał?” (1964) w reż. Tadeusza Chmielewskiego. Główni bohaterowie filmu to szeregowiec

<sup>27</sup> Zob. szerzej: K. Zalewska, *Kultura w stanie wojennym na przykładzie likwidowanych związków twórczych*, w: *Droga do Niepodległości. Solidarność 1980–2005*, wstęp A. Paczkowski, Warszawa 2005.

<sup>28</sup> Na temat obu filmów zob. C. Michalski, „*Kierunek Berlin*”, „*Żołnierz Polski Ludowej*”, 1969, nr 11, s. 4; Z. Dolecki, *Wielki Finał*, „*Kierunki*”, 1969, nr 21, s. 8.

<sup>29</sup> J. Gerhard, *O fabularnym filmie wojennym*, „*Ekran*”, 1969, nr 19, s. 11.



służący w Armii Berlinga — typ bohatera ludowego oraz młoda dziewczyna — radziecka żołnierka. Spotykają się oni na tyłach frontu, początkowe nieporozumienia wynikające z nieznamomości języka zostają przełamane, a film kończy się schwyтaniem niemieckiego generała i obopólną miłością polsko–radzieckiej pary<sup>30</sup>. Mit powojennego osadnictwa wojskowego na Ziemiach Odzyskanych upowszechniała komedia „Rzeczpospolita babska” (1969) w reż. Hieronima Przybyły. Akcja filmu rozgrywała się w 1945 r. w osadniczej wiosce tworzonej wyłącznie przez oddział kobiet z I Dywizji im. T. Kościuszki; w sąsiedniej wsi stacjonuje oddział złożony z mężczyzn... Komedioве stereotypy służyły tutaj za pretekst do pokazania środowiskowych problemów żołnierzy przechodzących do cywila z czynnej służby w okresie wojny oraz do ponownego podkreślenia naczelnej idei w postaci patriotyczno–kombatanckiego etosu oraz roli wojska w zagospodarowaniu Ziemi Odzyskanych. T. Chmielewski otrzymał za reżyserię Nagrodę Państwową II Stopnia.

Odrębną kategorią, kreującą mit „Polskiego Września” nakreślony wg potrzeb wojskowych decydentów, były filmy poświęcone Kampanii Wrześniowej. Wymienić tu trzeba: „Wolne miasto” (1958) oraz „Westerplatte” (1967), oba w reż. Stanisława Różewicza, oraz film „Sąsiedzi” (1969) w reż. Aleksandra Ścibor–Rylskiego<sup>31</sup>. Wydaje się, że zasadniczy cel pierwszych dwóch filmów był taki sam: utrwalenie w świadomości zbiorowej obrazu „Września”, w którym Polaków charakteryzowała nieugięta wola obrony przed niemieckim agresorem, Niemców zaś antypolonizm i okrucieństwo. Mitotwórczy sens filmu „Westerplatte” najlepiej oddają pierwsze słowa filmu, które padają z ust lektora: „Westerplatte stało się pierwszą zaporą na drodze zaborczego pochodu Hitlera przez Europę. Tu padły pierwsze strzały drugiej wojny światowej”. Filmy te kreowały model patriotyzmu realizujący się przez samotną i heroiczną walkę garstki obrońców przeciwko przeważającym siłom wroga oraz opierający się na przekonaniu, że „jesteśmy wyjątkowi”, bo przecież „Pierwsi”. Jest to patriotyzm, który może być oceniany wyłącznie w kategoriach moralnych, nie zaś wojskowych czy politycznych. Miejsca takiego bohaterstwa stają się „święte” (są one czczone w postaci różnych obchodów rocznicowych), a przegrani obrońcy awansują do grona narodowych bohaterów zgodnie z maksymą *Gloria Victis*<sup>32</sup>. Miarą patriotyzmu są tutaj przelana krew i broniona ziemia. Twórcy filmu „Westerplatte” otrzymali w sumie aż 10 (!) różnych nagród, w tym aż 6 nagród państwowych (MON, MKiS), natomiast „Wolne miasto” otrzymało Nagrodę Ministra Obrony Narodowej I Stopnia.

Genezę filmu „Sąsiedzi” stanowiła potrzeba propagandowej odpowiedzi na rozpowszechniany wówczas, wśród organizacji ziomkowskich w RFN, mit o zbrodniach dokonanych przez Polaków na Niemcach w Bydgoszczy we wrześniu 1939 r. Film „Sąsiedzi” ukazywał wydarzenia z 3 września i dni poprzedzających go, kiedy to po wycofaniu się Armii „Pomorze” ujawnili się niemieccy dywersanci, atakując polską ludność cywilną. W odpowiedzi Polacy tworzą oddziały samoobrony podejmującej walkę z agresorem. Treścią filmu nie były natomiast wydarzenia tzw. niedzieli bydgoskiej z 10 września, gdy wkraczający Wehrmacht dokonał, w akcie zemsty, masakry cywilnej ludności polskiej. We wszystkich trzech filmach zwracał uwagę motyw solidarystycznej zgody narodowej, wszystkich grup i warstw społecznych w walce z niemieckim najeźdźcą<sup>33</sup>. Wydaje się, że można w tym do-

<sup>30</sup> S. Janicki, *Orzeszko idzie na wojnę*, „Film”, 1964, nr 4, s. 4.

<sup>31</sup> Z. Kałużyński, *Wrzesień na Westerplatte*, „Polityka”, 1967, nr 35, s. 6.

<sup>32</sup> Ibidem; *Leksykon polskich filmów fabularnych*, red. J. Słodowski, Warszawa 2001, s. 892; J. F. Lewandowski, *100 filmów polskich*, Katowice 1997.

<sup>33</sup> Z. Dolecki, *Bydgoszcz–Warszawa 1939*, „Kierunki”, 1969, nr 36, s. 8. Charakterystyczne, że np. dla

strzec próbę kreowania patriotycznej wspólnoty opartej na poczuciu zagrożenia i ponadklasowej walce z niemieckim *Drang nach Osten*.

Filmów o tematyce ściśle partyzanckiej, w omawianym okresie powstało znacznie mniej, jednak ich polityczna wymowa była równie silna. Charakterystyczne było przekonanie, że wygrana wojna i bohaterstwo wojenne są zasługami predestynującymi do sprawowania władzy. Sztandarowym filmem, tego nurtu, stanowiącym „symbol sam w sobie”, były „Barwy walki” (1965) w reż. J. Passendorfera, oparte na wspomnieniowej książce gen. M. Moczara pod tym samym tytułem. Zarówno książka, jak i film były autobiograficzną opowieścią przedstawiającą wyidealizowany obraz działań bojowych prowadzonych przez dowodzonych przez M. Moczara oddział partyzantów AL na Lubelszczyźnie.

Zasadniczym celem „Barwy walki” było symboliczno-mitotwórcze upamiętnienie patriotyzmu i działań zbrojnych AL — w ogóle, jako takiej, nie tylko oddziału Moczara (!), a także próby pozyskiwania wojenno-patriotycznych tradycji formacji niekomunistycznych, w szczególności AK. Specyficznym bieżącopolitycznym i mitotwórczym celem filmu było kreowanie postaci gen. M. Moczara jako patrioty i — w ówczesnej rzeczywistości — chyba także przyszłego pretendenta do władzy<sup>34</sup>. Większość sygnalizowanych tu zjawisk świetnie opisał w swojej analizie filmu Ireneusz Siwiński<sup>35</sup>. Wydaje się, że istotą mitotwórczego zabiegu było tu rozchwianie systemu identyfikacji widza z głównym bohaterem. Tak więc w filmie występuje aż trzech potencjalnych Moczarów, z którymi widz może się utożsamiać i w roli których chciałby — być może — widzieć sam siebie żyjący gen. Moczara. Pierwszy z nich to postać „Kołacza” — jest to „regulaminowy” komunista, lojalny wobec partii i wierny wobec ZSRR. Jest to postać Moczara prawdziwego, żyjącego w okresie wojny. Czy jednak tak chciałby być widziany gen. Moczara pretendujący do władzy w Polsce po okresie stalinizmu? Kolejne dwa wcielenia Moczara to postacie alternatywne. „Moczara nr 2” to postać dowódcy partyzanckiego „Kruka”, jest on bardziej niezależny i bardziej samodzielny niż „Kołacz”, chce prowadzić walkę na własną rękę, szczególnie bez porozumienia z towarzyszami radzieckimi, jednocześnie jest on wzorem szczerego patrioty. Postacie „Kruka” i „Kołacza” znajdują się w ciągłym napięciu, stanowiąc dla siebie polityczną alternatywę<sup>36</sup>.

W filmie pojawia się także „trzecia postać” Moczara. Jest nim „Klinga”, dowódca oddziału partyzanckiego AK. Warto w tym miejscu wspomnieć, że ani wątek oddziału AK, ani postać jego dowódcy nie pojawiają się w książkowym wydaniu „Barwy walki” i zostały wprowadzone wyłącznie na potrzeby filmu, stanowiąc nieprzypadkowy symbol unaradawiający. „Klinga” jest postacią jakby z innego świata i z innej tradycji. Postać ta celowo została skonstruowana tak, aby magnetyzować i fascynować widza. Jest to postać głęboko symboliczna i wymowna: już sam jego pseudonim odbiega od plebejskich nazw typu „Kołacz” lub „Kruk”, jest on stylizowany na wyidealizowany obraz oficera (piłsudczyka?) z okresu II Rzeczypospolitej, dosiada wspaniałego białego wierzchowca, jest ubrany w niezniszczony

---

recenzentów „Prawa i Życia” nawet obraz zarysowany w tym filmie nie był wystarczająco antyniemiecki, patrz T. Kur, *Szansa zgubiona w łóżku*, „Prawo i Życie”, 1969, nr 21, s. 8; G. Miller, *Sąsiedzi czyli stosunki polemiczne*, „Prawo i Życie”, 1969, nr 21, s. 8.

<sup>34</sup> ZBoWiD i teraźniejszość. Rozmowa z Prezesem ZBoWiD generałem dywizji Mieczysławem Moczarem, „Polityka”, 1965, nr 5, s. 1, 4–5; J. Peltz, „Barwy walki” na ekranie, „Film”, 1964, nr 43, s. 10; S. Janicki, *Partyzancka kronika*, „Film”, 1965, nr 9, s. 4; Z. Kałużyński, *Czy Polak potrafi wygrać wojnę?*, „Polityka”, 1965, nr 9, s. 7.

<sup>35</sup> I. Siwiński, „Barwy walki” albo tęsknota za legendą, w: *Syndrom konformizmu?...*, s. 140–144.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 144.

i nienagannie skrojony mundur, co jest wyjątkowe w warunkach wojennych. Wydaje się, że „Klinga” symbolizuje przede wszystkim tradycje II Rzeczypospolitej, ale także szerzej — polskie tradycje szlachecko-wojenne i patriotyczno-ulańskie. Oddziały AL i AK w obliczu wspólnego wroga przełamują różnice polityczne i wspólnie walczą z Niemcami. Mit o „komunistyczno-akowskim braterstwie broni” uległ filmowej materializacji.

W finałowej scenie partyzant AL próbuje ratować wspaniałego wierzchowca należącego do „Klingi”, przypląca to jednak życiem. Czy zatem tę symboliczną scenę należało rozumieć w ten sposób, że partyzanci, a obecnie kombatanci AL, są gotowi ratować także niekomunistyczne tradycje narodowe, szczególnie tradycję AK? Czy sensem politycznego apelu zawartego w filmie jest próba „przerzucania mostów” między różnymi tradycjami i różnymi środowiskami, dokonywana w połowie lat 60.? Po skończonej walce oba oddziały rozchodzą się: AL-owski na wschód, AK-owski na zachód. W scenie tej „Kołacz”, patrząc za odchodzącym oddziałem AK, zwraca się do swoich towarzyszy: „fajne chłopaki... szkoda, że nie idą z nami”<sup>37</sup>. W tym momencie uważny widz przypomni sobie jedno z ostatnich słów dwuznacznego finału „Popiołu i diamentu” Andrzeja Wajdy: „szkoda, że się tak stało, przecież mogliśmy iść razem, ręka w rękę, razem budować przyszłość”<sup>38</sup>. Twórcy „Barw walki” otrzymali 3 Nagrody Ministra Obrony Narodowej II Stopnia.

Filmem lansującym mit „komunistyczno-akowskiego braterstwa broni” oraz leśnej partyzantki był „Dzień oczyszczenia” (1970) w reż. J. Passendorfera. Tym razem jednak został tu także powtórzony mit o polsko-radzieckim „braterstwie broni”. Treścią filmu jest spotkanie dwóch partyzanckich oddziałów: AK-owskiego i radzieckiego. Początkowo rywalizują one ze sobą (m.in. o przechwycenie alianckiego zrzutu), jednak gdy razem zostają okrążone przez Niemców, postanawiają wspólnie przebijać się z okrążenia. Charakterystyczny dla „patriotyzmu wojskowego” oraz strategii „przerzucania mostów” był tu motyw porozumienia między szeregowymi i młodszymi wiekiem żołnierzami bez względu na polityczne różnice ich dowódców. Kierowany antykomunizmem i motywami politycznym, wspólnej walce sprzeciwia się starszy wiekiem dowódca AK ps. „Dziadek”. Okazuje się jednak, że wśród szeregowych żołnierzy zwycięża „polityczna dojrzałość” i wola wspólnej walki przeciwko Niemcom, bez względu na polityczne podziały. „Braterstwo broni” i patriotyzm zostają przypieczone wspólnie przelaną krwią. Co ciekawe, także „Dziadek” nie jest do końca „zły”, widzimy go w samotnej i bohaterskiej walce z Niemcami, w której ginie śmiercią godną żołnierza. Tak więc i dowódca AK okazuje się patriotą, a jest to wielka różnica w porównaniu z sytuacją sprzed roku 1956. Nade wszystko widoczny jednak jest tu motyw patriotycznej wspólnoty opartej na wzorach żołnierskich (partyzanckich) i antyniemieckich<sup>39</sup>.

W nurcie filmów traktujących o leśnych partyzantach warto także wymienić „Rannego w lesie” (1964) w reż. Janusza Nasfetera. Film, który nie był chyba bezpośrednio promowany przez środowiska wojskowe, ale mimo woli także przyczyniał się do utrwalenia „partyzanckiej legendy”<sup>40</sup>. Oddział partyzancki zostaje okrążony przez Niemców, młody kapral dostaje rozkaz, aby wraz z eskortą doprowadzić grupę rannych na miejsce, gdzie ma czekać pomoc. Gdy okazuje się, że pomocy nie ma, a eskorta ucieka, bohater staje przed dramatycznym wyborem: ratować własne życie czy pomagać rannym. Kierując się conradowskim poczuciem

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> M. Oleksiewicz, *Dzień oczyszczenia czyli droga powrotna*, „Kino”, 1970, nr 4, s. 16–20; W. Wierzeński, *Z uczuciem niedosytu*, „Ekran”, 1970, nr 8, s. 9.

<sup>40</sup> E. Bryll, *Partyzancka opowieść*, „Film”, 1964, nr 18, s. 4.

obowiązku, wybiera dramatyczny powrót wraz z rannymi do oddziału. Także ten film mógł być odbierany jako głos mówiący: partyzanci to ludzie honoru i obowiązku, udowodnili to w czasie wojny, udowodnią także teraz.

Bardzo ważnym elementem „patriotyzmu wojskowego” był mit powojennego zagospodarowania tzw. Ziem Zachodnich i Północnych oraz powojennych „kresów wschodnich” (np. Bieszczad lub Pienin) oraz doniosłego w tym udziału wojska. Jak już wspomniano, częściami składowymi były tu wojskowe mity osadnictwa oraz bardzo ważny mit walk z „reakcyjnym podziemiem” oraz walk z ukraińskimi nacjonalistami na wschodzie. Filmy o tej tematyce oparte były na konwencji westernu, z tym, że podział na „dobro” i „zło” poprowadzony był tutaj wg linii narodowościowych i politycznych. Jednocześnie w kategorii tej, jak chyba w żadnej innej, szczególnie wyraźnie ujawniał się nacjonalizm i polityczny szowinizm ówczesnie rządzących<sup>41</sup>.

Sztandarowym filmem traktującym o walkach polsko-ukraińskich tuż po wojnie był „Ogniomistrz Kaleń” (1961) w reż. Ewy i Czesława Petelskich, w którym chyba najpełniej znalazły wyraz antyukraińskie animozje i urazy<sup>42</sup>. Charakterystycznym i klasycznym już motywem było tu także upamiętnienie zasług i niekiedy tragicznego losu żołnierzy biorących udział w tych walkach, gdy wojna na frontach wojny światowej dobiegła już końca. Sądzę, że film ten można traktować jako kolejny „pomnik” wystawiony samemu sobie przez środowiska czynnych wojskowych oraz kombatantów. Akcja filmu rozgrywa się w Bieszczadach w roku 1945, oddział tytułowego Kalenia zostaje rozbity przez partyzantów UPA, a sam Kaleń dostaje się do ukraińskiej niewoli. W filmie zwraca uwagę, chyba nieprzypadkowy, sposób ukazania Ukraińców eksponujący ich okrucieństwo i wyszukane sposoby zadawania śmierci. Kaleń, przebywając w niewoli, jest przypalany ogniem, a jego towarzysze zostają zabici przez ścięcie głowy toporem. Analizując propagandowe treści zawarte w „Ogniomistrzu”, należy także pamiętać, że w omawianym czasie nie nastąpiła jeszcze w Polsce wymiana pokoleniowa, a publiczność, do której film trafiał, zapewne pamiętała jeszcze polsko-ukraiński konflikt z okresu wojny. Tym bardziej więc władze wykorzystywały tutaj realnie urazy i zaszłości z przeszłości dla poprawienia swojego wizerunku w oczach społeczeństwa. Być może dla złagodzenia nacjonalistycznej wymowy filmu, w ostatniej scenie Kaleń ginie, ratując trzymane na rękach ukraińskie dziecko<sup>43</sup>. Twórcy filmu otrzymali 2 Nagrody Ministra Kultury i Sztuki II Stopnia.

Drugim filmem kreującym mit Ziem Zachodnich, który w ówczesnej epoce uchodził za „sztandarowy”, był „Skapani w ogniu” (1964) w reż. J. Passendorfera i wg scenariusza Wojciecha Żukrowskiego. Był to realistycznie zrealizowany dramat poświęcony udziałowi wojska w zagospodarowaniu Ziem Zachodnich oraz problemom kształtowania się tam nowej społeczności. Twórcom filmu udało się uniknąć idealizacji rzeczywistości na tych terenach. Szczególnie uczciwie pokazano konflikty między autochtonami a ludnością napływową, błędną politykę władz wobec polskiej ludności autochtonicznej oraz trudności asymilacyjne polskiej ludności napływowej. Na szerokim tle ukazano także gospodarczą i kulturową rze-

<sup>41</sup> B. Drozdowski, *Ziemie Zachodnie w polskim filmie fabularnym*, „Kino”, 1970, nr 10; R. Koniczek, *Film wojenny, a współczesność*, „Kino”, 1970, nr 10; S. Grzelecki, *Dwadzieścia pięć lat sztuki filmowej w Polsce*, „Kino”, 1969, nr 10.

<sup>42</sup> K. Eberhardt, *Samosiera leży w Bieszczadach?*, „Film”, 1961, nr 43, s. 4; *O bohaterze i stylu — mówi Czesław Petelski*, „Ekran”, 1964, nr 7, s. 6–7.

<sup>43</sup> Być może film ten miał także *ex post* uzasadniać w oczach społeczeństwa przeprowadzoną przez władze w latach 1946–1947, za pomocą wojska, antyukraińską akcję „Wisła”?

czywistość nowo nabytych terenów. Pozostało jednak wyraźnie idealistyczne ukazanie roli wojska i osadników wojskowych; niosą oni pokój, rozwój gospodarczy i łagodzą konflikty na zarządzanych przez siebie terenach. Co ciekawe, był to jedyny film tego nurtu, w którym ukazano konflikt między wojskiem a służbą bezpieczeństwa okresu stalinowskiego, ukazaną tu wyraźnie jako siła destabilizująca, wywołująca konflikty i szkodząca nowo kształtującej się społeczności. O ile w filmie tym nie jest widoczny nacjonalizm, o tyle apoteoza wojska i wojskowych osadników jest bardzo wyraźna<sup>44</sup>.

Główny bohater filmu — co charakterystyczne — dawny AK—owiec (!), obecnie oficer LWP, pracuje w jednej ze wsi na Dolnym Śląsku, strzegąc porządku oraz rozwiązując lokalne konflikty. Zakochuje się w żyjącej tam wraz z rodziną polskiej autochtonce Rutce, osobie z kulturowego pogranicza. Niestety jedna z rodzin przybyłych osadników postrzeża Rutkę i jej rodzinę jako Niemców i chcąc przejąć ich gospodarstwo, składa donos do Urzędu Bezpieczeństwa. Dzięki interwencji zakochanego w niej oficera LWP sprawę udaje się załagodzić, ale rodzina Rutki i ona sama, rozczarowana co do Polski i nowych porządków w niej panujących, postanawia wyjechać do Niemiec. Szkody wyrządzone przez nieprawę i krótkowzroczne działania są nieodwracalne! Twórcy filmu otrzymali 2 Nagrody Ministra Obrony Narodowej I Stopnia.

Podobnie mit Ziem Zachodnich i polskiego „dzikiego zachodu” upowszechniał słynny film „Prawo i pięść” (1964). W westernowo—przygodowej fabule nie występowało wojsko, a uwaga widza kierowana była raczej w stronę „pionierów państwowości”, którzy z narażeniem życia dokonują przejścia świeżo nabytych terenów poniemieckich. Głównym bohaterem filmu jest były więzień niemieckiego obozu koncentracyjnego, który wraca do kraju, aby tu ułożyć sobie życie. Powodowany poczuciem obowiązku oraz zagubieniem w powojennej rzeczywistości, wybiera się w niebezpieczną podróż na Ziemię Zachodnie, aby przejąć ponemieckie mienie. W trakcie wyprawy dochodzi do konfliktu między nim a bandą szabrowników, podszywających się pod grupę operacyjną zabezpieczającą mienie, w rzeczywistości zaś ograbiających opustoszałe tereny, czemu bohater sprzeciwia się z pobudek moralnych. Film kończy się sceną westernowego pojedynku w opustoszałym miasteczku, szabrownicy zostają pokonani. Elementem mitu Ziem Zachodnich było tu także twierdzenie, że są to ziemie, na których każdy chcący pracować, a szczególnie powojenni rozbitkowie, może znaleźć dla siebie godnie miejsce do życia i pracy dla ojczyzny. Państwowotwórczy mit zostawał dopiehlony.

Natomiast mit solidarności pokoleniowej w „wyzwalaniu” i zagospodarowaniu terenów ponemieckich znalazł odzwierciedlenie w filmie „Droga na Zachód” (1961) w reż. Bohdana Poręby. W marcu 1945 r. na Ziemach Zachodnie, gdzie toczą się jeszcze walki, wyrusza pociąg z amunicją (konwencja filmu drogi), jego obsadę stanowią maszynista — przedwojenny patriota; żołnierz LWP — postać typowa oraz postać kluczowa — czyli młody chłopak. Jest on jednak postacią charakterystyczną — strojem, sposobem zachowania i mentalnością przypomina raczej przedstawiciela „trudnej młodzieży” lat 60, niż młodzieńca ukształtowanego przez wojnę. W trakcie podróży, pod wpływem obcowania ze starszym maszynistą, w początkowo obojętnym, a nawet wrogim chłopaku rodzi się poczucie patriotyzmu i obowiązku, a więc wartości wychowawcze wysoko cenione przez władze. Jeden z przychylnych recenzentów tak pisał: „A więc obrachunki, choć tym razem nie z pokoleniem wojennym. Teraz wyraźnie idzie walka o współczesną nam młodą generację. Tę «tumiwisistyczną», cyniczną,

<sup>44</sup> Na temat tego i innych analizowanych w tej części filmów patrz syntetyczne opracowanie: J. Zajdel, *Filmowy obraz Polski powojennej, w: Syndrom konformizmu?...*, s. 101–125.

bezideową generację, która zatruwa nam życie w tramwaju, w pracy i na ulicy. Poręba uspokaja — na tych smarkaczy także można liczyć, nie pozostaną obojętni<sup>45</sup>. Być może w filmie tym znajdowały także odzwierciedlenie obawy władz co do poglądów i możliwości pozyskiwania młodzieży w początku lat 60.?

Obok opisywanego już „Ogniomistrza Kalenia” powstał także cały szereg pomniejszych, lecz trafiających do świadomości widzów, filmów kreujących mit polskiego „dzikiego wschodu”. Ich tematyką były zazwyczaj rozgrywające się po wojnie walki z ukraińskim podziemiem nacjonalistycznym lub walki toczone z rodzimym podziemiem niepodległościowym. Charakterystyczne dla filmów „patriotyzmu wojskowego” było, iż upamiętnienia doczekali się nie tylko pojedynczy żołnierze, lecz całe precyzyjnie określone formacje wojskowe, takie jak np. Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego. Za westernowo–przygodową formą omawianych filmów kryło się jednak poważne przesłanie polityczno–mitotwórcze. Kto wie, czy w uporczywym przedstawianiu powojennych zasług wojska, osiągniętych samodzielnie, tzn. bez pomocy Armii Czerwonej, czy to w walce z Ukraińcami, czy też rodzimym podziemiem niepodległościowym lub w osadnictwie wojskowym, nie krył się zamiar sugerowania społeczeństwu własnej politycznej samodzielności?

Filmem opiewającym czyn zbrojny KBW są „Milczące ślady” (1961) w reż. Zbigniewa Kuźmińskiego. Akcja tego bardzo widowiskowego (jak na polskie warunki) filmu rozgrywa się tuż po wojnie w Pieninach, gdzie oddział KBW wspólnie z Urzędem Bezpieczeństwa bierze udział w walce z oddziałem Narodowych Sił Zbrojnych dowodzonym przez niejakiego „Pioruna”. Działania funkcjonariuszy utrudniają zdrajcy we własnych szeregach oraz rozgałęziona sieć poparcia i dywersji współpracująca z NSZ. Okazuje się, że główna kwatery „Pioruna” mieści się — raczej nieprzypadkowo — w Krakowie, powojennej ostoji PSL Stanisława Mikołajczyka. Po wielu widowiskowych pogoniach w wyniku akcji KBW — mającej demonstrować widzom filmu siłę i sprawność tej formacji — oddział NSZ zostaje zlikwidowany. Film Kuźmińskiego gloryfikował etos bezpieczniacko–inwigilacyjny i z tego względu zasługuje chyba na miano jednego z najbardziej „czarnosecinnych” filmów epoki<sup>46</sup>.

Mit początków nowej państwowości, roli formacji mundurowych oraz mit Bieszczad upowszechniał w westernowej formie film „Wilcze echa” (1968) w reż. Aleksandra Ścibor–Rylskiego. W filmie tym chor. Słotwina, żołnierz i partyzant („pięć lat w lesie”), zostaje wydalony ze służby za niesubordynację. Tuż po tym podejmuje walkę z bandą niejakiego Moronia, która opanowuje posterunek Milicji, zabijając prawdziwego komendanta, podszywając się pod funkcjonariuszy MO i zastraszając miejscową ludność. Celem Moronia jest znalezienie „skarbu” w postaci kasy rozbitej sotni Tryzuba. Słotwina przy pomocy okolicznych mieszkańców rozbija bandę Moronia, za co w nagrodę otrzymuje komendanturę nad posterunkiem Milicji. Bieszczady są tu ukazane jako tereny, na których nawet po wojnie panuje przemoc i chaos, a pamięć konfliktu z Ukraińcami jest ciągle żywa, natomiast wojsko i Milicja jako czynnik przynoszący ład i porządek oraz uosabiający autorytet władzy. Skądinąd odpowiadało to zapewne prawdzie, ale propagandowo gloryfikowało wysiłek i zasługi wojska.

Ostatnim filmem, lecz być może specyficznym, jest „Zerwany Most” (1963) w reż. J. Passendorfera, wg scenariusza Romana Bratnego. Przedstawia on historię niejakiego porucznika Mosura, który przybywa w Bieszczady, gdzie i biorąc udział w walkach z UPA, odznacza się niezwykłą odwagą i poświęceniem (m.in. z narażeniem życia przenika do jednego z oddziałów i doprowadza do jego likwidacji). Niestety, w okresie stalinowskim zostaje

<sup>45</sup> B. Drozdowski, *Ci smarkacze nie pozostaną obojętni*, „Ekran”, 1961, nr 37, s. 6.

<sup>46</sup> J. Zdanowicz, *Wszystko zależy od tego — „jak”*, „Ekran”, 1961, nr 37, s. 7.

nieszłusznie oskarżony o współpracę z banderowcami i postawiony przed sądem. Świadkowie jego działalności nie żyją. Na szczęście odnalezione dokumenty świadczą na jego korzyść. Po latach Mosur wraca w Bieszczady, by znaleźć tam miejsce do życia i pracować jako inżynier nad odbudową i zagospodarowaniem tych terenów. Propagandowo–mitotwórczy wymiar filmu jest tu dość czytelny, warto jednak zwrócić uwagę na pewną zbieżność. Otóż czy pierwowzorem filmowego porucznika Mosura mógł być Stefan Mossor, dowódca prowadzonej po wojnie przeciw Ukraińcom Akcji „Wisła”, który w okresie stalinowskim został represjonowany i postawiony przed sądem? Czy wojskowa pamięć i wojskowe resentymenty środowiska wojskowo–kombatanckiego, które w latach 60. zyskiwało na znaczeniu i pragnęło „rozliczenia” win z okresu stalinowskiego, mogły znaleźć tu swoje odzwierciedlenie? Są to oczywiście tylko domysły, o których prawdziwości lub nie mogliby zaświadczyć twórcy filmu lub dostępne dokumenty (jeśli takie istnieją?), warto jednak je tutaj przedstawić.

Powyższa analiza nie wyczerpuje oczywiście pełnego katalogu obecnych w kulturze masowej PRL mitów i symboli „patriotyzmu wojskowego”. Nie omawia ona także wszystkich filmów nakręconych w omawianym okresie, nie to było zresztą zamierzeniem powyższego tekstu. Ogranicza się ona jedynie do ilustracji najbardziej typowych mitów oraz najbardziej typowych produkcji filmowych z lat 1956–1970, a więc okresu, gdy w propagandzie dominowała ortodoksja ukazywania komunistycznych formacji wojskowych i partyzanckich. Podsumowując powyższe rozważania, trzeba wskazać na jeszcze dwa aspekty omawianych tu mitów i symboli. Po pierwsze należy podkreślić, że wszystkie one składają się na jeden, dużo szerszy i bardzo typowy dla okresu całego PRL mit Żołnierza. Mit ten pełnił przede wszystkim funkcje legitymizacyjne i wychowawcze wobec młodych pokoleń. Po drugie należy zaznaczyć głęboko państwowotwórczy sens analizowanych tu mitów i symboli (myślę tu także o państwie rozumianym jako określone terytorium!). Wszystkie one dotyczyły okresu — a więc także genezy — powstawania i kształtowania się nowej państwowości (także w ujęciu terytorialnym) oraz początków społeczeństwa nowej Polski. Tym samym mity i symbole propagowane przez władzę oraz czynniki wojskowe, kształtując świadomość społeczną, kształtowały także społeczne poczucie lojalności i akceptacji dla istniejącego państwa i ustroju.

### **Myths and symbols of “military patriotism” on the basis of Polish war cinema in 1956–1970**

This article examines the mythology and the symbolism of “military patriotism” that were created by the so-called “Guerrillas” — a nationalistic faction which existed within the ruling Polish United Workers’ Party. The myths and symbols discussed were mostly manifested in Polish war movies whose production was inspired and supported by the military forces. The author cites the following as being central to this mythology: the myth of anti-German identity, the myth of Polish victory in the Second World War, the myth of the September Campaign, the myth of The First and The Second Polish Armies created by USSR which became involved in military activities together with the Soviet Red Army, the myth of the great battles fought by these units, the myth of the “brotherhood of arms” among ordinary soldiers, the myth of the Western Territories and the myth of the military influence on the developing territories incorporated to Poland as a result of the Second World War (the myth of military settlement). The author also presents the sources of the myths underling the pre-war political thought and activity of the adherents of Piłsudski’s government and in certain elements of the national-democratic ideology (the so-called National Democracy).

The author also quotes “Thesis Number 1” — a document which was created in 1943 by the leaders of Tadeusz Kościuszko’s 1st Division.