Studia
Filmoznawcze
39
Wrocław 2018

Krzysztof Kornacki
Uniwersytet Gdański

POPIÓŁ I DIAMENT W OGNIU. KRYTYKA FILMU PO 13 GRUDNIA 1981 ROKU

DOI: 10.19195/0860-116X.39.3

W ostatnim liczącym się rankingu historii polskiego kina — „12 filmów na 120-lecie" — *Popiół i diament* zajął trzecie miejsce (za *Ziemią obiecaną* i *Rękopisem znalezionym w Saragossie*[1]). Jest to miarą niezwykle wysokiego statusu tego obrazu w polskim kanonie. Wprawdzie w porównaniu z poprzednim liczącym się zestawieniem — przygotowanym przez „Kwartalnik Filmowy" na stulecie kina w 1995 r.[2] — film Wajdy spadł z pierwszego na trzeci stopień podium, ale to nadal pozycja bardzo eksponowana[3]. Tymczasem obraz ten przeszedł przed ponad trzydziestu laty tak silną krytykę, iż wydawało się, że długo nie wróci do łask. W latach 80. przypuszczony został na film Wajdy atak, do którego musiało w końcu dojść — jego przedsmak pojawił się bowiem tuż po premierze. Już wtedy podważono wizerunek historii zawartej w filmie i jego społeczno-polityczną funkcję. Wiarygodność

[1] *Wyniki ankiety: 12 filmów na 120-lecie kina*, http://kinomuzeum.pl/?p=14471 (dostęp: 12 grudnia 2017). Ankieta zorganizowana została przez Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem Konrada Klejsy; na ankietę odpowiedziało 279 osób. Wymieniono 445 filmów polskich.

[2] *Najwybitniejsze filmy polskie*, „Kwartalnik Filmowy" 1995/1996, nr 12/13, s. 253–255 (w ankiecie wzięły udział 72 osoby zaproszone przez redakcję pisma).

[3] Warto dodać, że na liście najważniejszych 123 filmów (wszystkich rodzajów), przygotowywanej przez Polski Instytut Sztuki Filmowej z okazji stulecia Polski Niepodległej, *Popiół i diament* jako jeden z trzech fabularnych filmów długometrażowych (obok *Noża w wodzie* i *Pociągu*) otrzymał komplet głosów ze strony powołanej przez PISF sześcioosobowej komisji.

© for this edition by CNS

realiów historycznych zakwestionował między innymi Wiktor Woroszylski, także niektórzy widzowie w głośnej ankiecie „Polityki" podnosili zarzuty co do obrazu przeszłości; podobnie uczyniła, tyle że do szuflady, Maria Dąbrowska oraz Marek Hłasko w *Pięknych dwudziestoletnich*, wydanych za granicą[4]. Niemniej, ówczesna krytyka nie mogła (z powodów cenzuralnych, ale pewnie także stanu świadomości politycznej widzów) należycie wybrzmieć publicznie. Tymczasem władza, po początkowych wątpliwościach, generalnie zaakceptowała obraz[5]. Im dalej od premiery i doraźnych recenzenckich sporów, tym bardziej rosła ranga filmu (także ze względu na bezprecedensowe w polskim kinie intertekstualne nawiązania[6]). Z czasem osiągnął on status najwybitniejszego polskiego filmu i utrzymywał go przez kilka dekad, co potwierdzały kolejne rankingi (z lat 1974[7], 1985, 1995).

Stosunek do obrazu dla wielu widzów (często wcześniejszych fanów) zmienił się po 13 grudnia 1981 r., w zmienionej sytuacji politycznej. Ponownie, jak po premierze, ale tym razem bardziej pojawiało się w odniesieniu do filmu Wajdy pytanie: diament czy popiół? Rozgorzała debata, która zaangażowała wielu znanych pisarzy i krytyków. Część tej recepcji relacjonowali już Andrzej Werner oraz pokrótce Tadeusz Lubelski[8]. Chciałbym jednak rozszerzyć i uzupełnić grono polemistów, wejść bardziej w szczegóły merytorycznej polemiki i dać reprezentatywne próby pisarstwa przytaczanych autorów w — czasem obszernych, ale, moim zdaniem, użytecznych — cytatach prezentujących nie tylko argumenty rewizjonistów, lecz także ich styl.

* * *

Popiół i diament żyje w dekadzie lat 80. życiem paradoksalnym, tak charakterystycznym dla upolitycznionej kultury tego okresu. Z jednej strony władza zakazuje — na krótko, ale jednak — rozpowszechniania filmu[9]. Dwa, trzy lata potem

[4] W. Woroszylski, *Tylko popiół?: Popiół i diament*, „Film" 1958, nr 42, s. 4; M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. 11 (1958–1959), red. T. Drewnowski, Warszawa 2009, s. 78; M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Paryż 1966, s. 170; *Ankieta: film Popiół i diament w oczach widza*, „Polityka" 1958, nr 44, 45; *Ankieta: sto głosów o filmie Popiół i diament*, oprac. K. Koźniewski, „Polityka" 1958, nr 47.

[5] Piszę o tym w książce *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Gdańsk 2011, s. 375–391.

[6] Pisał o nich, zwracając uwagę na nawiązania do „sceny z kieliszkami", między innymi Mirosław Przylipiak (*Było kiedy tylu fajnych chłopców i dziewcząt?*, „Kino" 1996, nr 3, s. 9–11), choć warto dodać, że nawiązań (nie tylko w polskim kinie, ale szerzej — w polskiej kulturze) było dużo więcej.

[7] W tym roku film Wajdy wygrał bezapelacyjnie plebiscyt rozpisany wśród krytyków filmowych na najlepszy film trzydziestolecia PRL.

[8] A. Werner, *Polskie, arcypolskie...*, Londyn 1987, s. 40–46; T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000, s. 153–155.

[9] Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 443; oraz A. Werner, *op. cit*., s. 49–50; ten ostatni restrykcję tłumaczył nie treścią filmu, lecz zapisem na nazwisko reżysera. Dodam na marginesie, iż poszukiwania w dokumentach archiwalnych rzeczonego zapisu na ten film (i reżysera) nie przyniosły skutku, ale niektóre przesłanki potwierdzałyby

© for this edition by CNS

Popiół i diament w oficjalnej publicystyce zostaje na powrót kanonizowany[10], by jednocześnie przez całe lata 80., w drugim obiegu wydawniczym, i potem, w pierwszych latach niepodległej Polski, przynajmniej do połowy dekady — stać się przedmiotem ostrej krytyki.

W 1985 r. status najważniejszego filmu polskiego został potwierdzony w plebiscycie zorganizowanym przez redakcję „Polityki". Udział wzięło 25 krytyków, po jednym z wybranych redakcji pism branżowych, społeczno-kulturalnych i dzienników. *Popiół i diament* wygrał ten ranking, miażdżąc konkurencję — zdobył 181 pkt (za pierwsze miejsce przyznawano 10 pkt, za drugie — 9 itp.), gdy następny *Człowiek z marmuru* 117 pkt, trzecia zaś *Eroica* — 116 pkt. Na *Popiół i diament* głosowało 19 z 25 krytyków, z których aż 15 umieściło ten film na pierwszym miejscu[11].

Kilka lat później oficjalne życie *Popiołu i diamentu* domknęła u schyłku PRL okolicznościowa wystawa z okazji trzydziestej rocznicy premiery filmu, którą zorganizowało jesienią 1988 r. Muzeum Kinematografii w Łodzi (w galerii PWSFTViT), a która nosiła tytuł: „*Popiół i diament.* Andrzejewski-Cybulski-Wójcik-Wajda". Podczas wernisażu tej wystawy Andrzej Wajda zgromadzonej licznie publiczności oznajmiał: „To mój najważniejszy film", a pytany, czy zmieniłby cokolwiek w tym filmie, odpowiadał: „Nie, nic bym nie zmieniał. Jest w nim dotknięcie chwili. Sfotografowały się nasze uczucia i myśli"[12]. Jednocześnie twórca poinformował zebranych, że ustanawia nagrodę im. *Popiołu i diamentu* „dla najciekawszych wydarzeń i ludzi teatru i filmu", przyznając ją za rok 1988 Pomarańczowej Alternatywie z Wrocławia i jej twórcy Waldemarowi Fydrychowi[13].

---

wspomnianą retorsję. Dla przykładu, w numerze „Filmowego Serwisu Prasowego" z kwietnia 1982 r. w dziale „Kronika" znalazła się informacja o imprezie przygotowanej w dniach 26–28 lutego 1982 r. w Studenckim Centrum Filmowym Uniwersytetu Jagiellońskiego „Rotunda" z okazji piętnastej rocznicy śmierci Zbigniewa Cybulskiego. Poinformowano o prezentowanych na tę okoliczność filmach z udziałem aktora. Wśrod nich nie było *Popiołu i diamentu.* Jeśli wyeliminujemy pomyłkę redakcji (nic na to nie wskazuje), brak tego tytułu w planie imprezy poświęconej aktorowi byłby całkowitym kuriozum. Już jednak w analogicznej imprezie (z okazji szesnastej rocznicy śmierci aktora) przygotowanej rok poźniej przez Pomorską Akademię Medyczną w Szczecinie *Popiołu i diamentu* nie zabrakło, podobnie jak w kilku innych przedsięwzięciach prezentujących dorobek Wajdy lub „szkoły polskiej". Zakaz nie trwał więc zbyt długo.

[10] J. Olszewski, *Popiół i diament (z cyklu: 40 lat)*, „Film" 1984, nr 21, s. 18–19; A. Dzięgielewski, *Filmy 40-lecia. Popiół i diament*, „Dziennik Ludowy" 1984, nr 126.

[11] *25 krytyków wybiera 10 najlepszych filmów polskich*, „Polityka" 1985, nr 51–52, s. 10.

[12] [ra], *30 lat „Popiołu i diamentu". „To najważniejszy film w moim życiu" — mówi Andrzej Wajda*, „Dziennik Łódzki" 26 października 1988.

[13] A. Wajda, *Spotkała mnie wielka przykrość*, „Tygodnik Powszechny" 1988, nr 45. Wajda w krótkiej notce zarzucał TVP, że informując o wystawie, pominęła jednocześnie informację o nagrodzie.

© for this edition by CNS

PROLOG

W czasie gdy trwała jubileuszowa feta, w drugim obiegu publicznym — ograniczonym jednak do wydawnictw podziemnych lub polonijnych — od pewnego czasu krążyły teksty rewidujące wartość filmu. Przy czym trzeba zastrzec, że niewielu kwestionowało estetyczną stronę dzieła, lecz jedynie zaproponowany w filmie wizerunek historii i jego społeczno-polityczną rolę. Choć pojęcie polityki historycznej nie zagościło wtedy jeszcze w publicznym dyskursie, to właśnie z tej perspektywy (politycznych konsekwencji kształtowania wizerunku historii) oceniano w dekadzie lat 80. (i później) film Wajdy. Powrót do historycznej oceny *Popiołu i diamentu* był oczywiście konsekwencją zmian politycznych po 13 grudnia 1981 r. (a nawet tych wcześniejszych z drugiej połowy lat 70. i Sierpnia 80); jak pisała Wanda Zwinogrodzka:

> U progu lat osiemdziesiątych rozpoczął się proces kolejnej wielkiej reorientacji w obrębie polskiej świadomości zbiorowej. Proces, który trwa do dziś [artykuł powstał w 1996 r. — dop. K.K.], a polega na powolnym, żmudnym uwalnianiu się od komunistycznych fałszerstw i stereotypów, zatem również — na odtwarzaniu wydarzeń historycznych w ich pierwotnym, nie zdeformowanym jeszcze przez manipulatorów kształcie. Stąd wzięło się zrodzone właściwie dopiero w połowie ubiegłej dekady zainteresowanie historią powojennego, antykomunistycznego podziemia[14].

Wielu piszących na powrót o filmie Wajdy, poza analizą historycznych rozbieżności, próbowało także stawiać diagnozy o funkcji i randze *Popiołu i diamentu* odnośnie do kształtowania poglądów politycznych okresu popaździernikowego.

* * *

Po 13 grudnia prysły złudzenia co do intencji władzy, która straciła resztki społecznej legitymacji, ograniczając się do działań restrykcyjnych i pozorowanej reformy gospodarczej. W tych zmienionych okolicznościach wielu autorów zadało ponownie pytanie o znaczenie ekranizacji *Popiołu i diamentu* dla polskiej kultury. Sławomir Mrożek, Andrzej Werner, Jacek Trznadel, Krzysztof Kąkolewski, Wanda Zwinogrodzka, w mniejszym zaś zakresie Tadeusz Konwicki, Waldemar Chołodowski i kilka jeszcze innych osób zdecydowało się na rewindykację obrazu.

Systemowa krytyka obrazu Wajdy miała swój prolog, jakim było „podszczypywanie" powieści Andrzejewskiego. To będzie zresztą cecha charakterystyczna późniejszej rewizji — ponieważ oba dzieła odnosiły się do konkretnego momentu w historii najnowszej Polski, kształtując jej wyobrażenie, krytyczna ocena filmu będzie zwykle odbywała się w tandemie książka-film; często negatywna opinia trafiać będzie w film niejako rykoszetem, będąc konsekwencją „strzałów" wymierzonych

[14] W. Zwinogrodzka, *Spopielony diament: nieprawy mit*, „Dialog" 1996, nr 5–6, s. 146.

© for this edition by CNS

w literacką podstawę. Prolog do tej rewizji napisał w 1973 r. Jan Błoński w artykule o symptomatycznym tytule *Stygnący popiół*, który — poszerzony — trafił do książki *Odmarsz* z 1978 r.[15] Uwypuklając interwencyjny charakter powieści (chęć pogodzenia stron politycznego konfliktu) za cenę asekuranctwa wszechwiedzącego narratora (w formule „dla każdego coś miłego") i kreowania pozornej tragedii, Błoński podkreślał jednocześnie wielkość filmu:

> Wajdzie Andrzejewski zawdzięcza wszystko, ponieważ — filmem — poprawił mu powieść. Pokazywał, nie referował, i nie mógł zajrzeć bohaterom do wnętrza. Tym samym nadał całej historii tragiczną nieprzezroczystość konieczności, której — wbrew pozorom — unikała jak ognia społeczna pedagogia pisarza […]. W społecznej świadomości *Popiół i diament* zdążył się już przedzierzgnąć z aktualnej powieści w tragiczny film. Czy zaś w tragedii nie palimy świeczek przed sprzecznymi wartościami?[16]

Skoro historyk literatury podnosił wartość filmu, to w czym problem? Otóż zainaugurowana przez Błońskiego rewizja historycznej wartości książki, przy jednoczesnym podtrzymaniu rangi filmu stworzyła mechanizm interpretacyjny, który z czasem przybierze taką oto formułę: jeśli powieść jest fałszywa, a oparty na niej film wybitny, to film sankcjonował fałsz, pozwolił mu przetrwać, dokonując estetycznej kanonizacji powieści.

Powieść Andrzejewskiego zaatakował kilka lat później Gustaw Herling-Grudziński; w *Dzienniku pisanym nocą* w zapisie z grudnia 1982 r. nawiązał do swojej recenzji z roku 1948. Powtórzył między innymi to, co napisał kilka dekad wcześniej: „Od pierwszej do ostatniej stronicy książka Andrzejewskiego jest nieuczciwa i świadomie zniekształca rzeczywistość"[17]. Po latach wyrzucał Andrzejewskiemu, że ten nigdy nie zażądał wycofania książki z obiegu, mimo iż radykalnie zmienił poglądy polityczne (które przywiodły go, jak wiadomo, do KOR-u i „Solidarności"[18]). W jednym z następnych zapisów z dziennika, zachwycając się filmem *Danton* Wajdy, w kontraście do niego oceniał film z 1958 r.: „*Popiół i diament* był zręcznie przyrządzoną wersja filmową »dobrze napisanego« kłamstwa"[19].

REWIZJA Z ESTYMĄ

Punktem zwrotnym w dyskusji nad filmowym *Popiołem i diamentem* był głośny artykuł Sławomira Mrożka opublikowany w paryskiej „Kulturze" w 1983 r. Warto jednak przypomnieć, iż zanim pojawił się w druku, swoje skromniejsze — na tle

[15] J. Błoński, *Portret artysty w latach wielkiej zmiany*, [w:] *idem*, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 237–245.

[16] *Ibidem*, s. 238.

[17] G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą (1980–1983)*, Paryż 1984, s. 226.

[18] *Ibidem*, s. 227.

[19] *Ibidem*, s. 228–229.

© for this edition by CNS

artykułu Mrożka — rewindykujące uwagi poczynili w podobnym duchu dwaj inni autorzy — Tadeusz Konwicki i Waldemar Chołodowski.

Jedyną pozycją oficjalną w zestawie tekstów krytycznych była ta napisana przez Chołodowskiego. Przy czym mówienie o rewizji jest bardzo na wyrost; autor, krytyk filmowy, ledwie dotknął interesującego nas tematu. Ale kilka jego spostrzeżeń zasługuje na uwagę, ponieważ znajdą kontynuację. Chołodowski poczynił je w tekście niepozbawionym rewerencji dla Wajdy i w granicach dopuszczalnych ówczesnych norm w ważnej dla polskiego piśmiennictwa filmowego książce *Kraina niedojrzałości* (Warszawa 1983). W rozdziale poświęconym twórczości Wajdy — a zwłaszcza społecznej roli jego kina — wyartykułował to, co było cechą charakterystyczną dyskusji nad filmem już w momencie premiery, choć wtedy jeszcze nie na tym metapoziomie refleksji historycznej, z dystansu próbującej wznieść się ponad ideologiczne spory. Chołodowski pisał: „*Pokolenie*, *Kanał*, *Popiół i diament*, *Lotna*, później *Popioły* i *Ziemia obiecana* są bogate — mówiono: barokowe, romantyczne. Przede wszystkim są wieloznaczne. Zawsze czytano je w kontekście, w którym powstały”[20]. Autor nie pozostał jednak na gruncie tak sformułowanego ogólnego wniosku, dodał bowiem kwestię, która stanie się później jednym z leitmotivów ponownej debaty nad filmem:

> Największe uproszczenie *Popiołu i diamentu*, tym większe, im lepszy jest film, to zrównanie Szczuki i Chełmickiego i oddanie wszystkich racji historycznych Szczuce. Przez co postawy Andrzeja i Maćka odarte ze społecznego poparcia stają się rzeczywiście absurdalne[21].

Ciekawy wydaje się także ten wątek, który dotyczył domniemanej identyfikacji ideowo-politycznej postawy Wajdy z roku 1958:

> Jeśli szukałbym najbliższego kontekstu dla *Popiołu i diamentu* Wajdy, to w kręgu „Po prostu”, „tygodnika studentów i młodej inteligencji” […]. I „Po prostu” i *Popiół i diament* starały się połączyć niemożliwe: nie doprowadziły krytyki przeszłości do końca, usiłowały włączyć do oficjalnej tradycji i współczesności Polskę akowską, nie widząc potrzeby dopuszczenia jej samej do głosu. Mówiły prawdę cząstkową, ufając, że obolała historią reszta dopełni się albo „wessie” z czasem[22].

* * *

Innego rodzaju zapis poczyniony mniej więcej w tym samym czasie pozostawił Tadeusz Konwicki w książce *Wschody i zachody księżyca* (Warszawa 1982). Było to kilkustronicowe wspomnienie skoncentrowane na osobie Cybulskiego, ale z długim passusem na temat filmu Wajdy. Ważne o tyle, że pozostawione przez kierownika literackiego zespołu Kadr, osobę, która w momencie kręcenia filmu sama

[20] W. Chołodowski, *Kraina niedojrzałości*, Warszawa 1983, s. 39.
[21] *Ibidem*, s. 43.
[22] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

uczestniczyła w procesie decyzyjnym dotyczącym filmu (jako członek gremiów oceniających projekt[23]). Konwicki odnosi się na początku do anachronizmu postaci granej przez Cybulskiego[24]. Czyni to bez rewerencji, krytykując to uwspółcześnienie. Kwestie obyczajowe — choć będące częścią historycznej wizji — są jednak mniej znaczące niż zasugerowane fałsze polityczne. Jak w większości omawianych tu przypadków zaczyna Konwicki od powieści Andrzejewskiego, ale gdzieś w trakcie wywodu przedmiot zapisu zaciera się i podmienia:

> Sama książka, która stała się podstawą dramaturgiczną filmu, jest swego rodzaju polityczną *science fiction*, jakie pisywaliśmy w owych czasach. Przedstawia ona rzeczywistość nie taką, jaką widać za oknem, ale taką, jaką skreował autor życzliwy dla nowo przybyłych doktryn politycznych i przyjezdnego reżymu. Mogę mówić o tym bez skrępowania, bo sam się imałem tego procederu. Więc już sama powieść przedstawiała Polskę trochę zmyśloną, społeczeństwo rozkapryszone, rozwydrzone politycznie, rozpasane w swoim reakcjonizmie, nie stroniące od uczt i hulanek, zupełnie jak obywatele imperium rzymskiego tuż przed ostatecznym upadkiem. A to była przecież naprawdę Polska grobów, Oświęcimia, wywózek na Sybir, wyrzynanych partyzantek, Polska głodu i sieroctwa, Polska tortur i więzień, Polska przegranej wojny i przegranej nadziei.

Przechodząc do filmu, Konwicki pisał:

> Dla kilku pokoleń ten film był prawdą o moim pokoleniu. Był prawdą wbrew mnie, ponad moją głową, właściwie przeciwko mnie. Ale go wspierało możną dłonią państwo. Reżym czynił z tego filmu etos Polaka po wielkim trzęsieniu ziemi w połowie XX wieku. To był nasz, to jest nasz dzisiejszy „Pan Tadeusz" dzisiejsze mazurki Chopina[25]

— z goryczą i nie bez złośliwości kończył swój wywód.

* * *

Podobną w wymowie krytykę, tylko bardziej systemową i pozostawioną w jednym z najbardziej szanowanych przez ówcześnie opozycyjnie nastawioną inteli-

---

[23] K. Kornacki, *Popiół i diament...*, s. 35, 38, 246.

[24] „Co tu dużo gadać. Nie był to i nie jest film mego życia. A już szczegolnie drażnił mnie Zbyszek. Nie, nie, to nie świętokradztwo. Naprawdę Zbyszek w tym filmie długo mnie irytował, aż wreszcie przyzwyczaiłem się do tej roli, bo poznałem lepiej Zbyszka. A nie lubiłem go jako Maćka, ponieważ za bardzo przypominał mi ówczesnych modnych aktorów amerykańskich, że przypomnę Jamesa Deana czy Montgomery Clifta. W ogóle z filmu zionęło jakąś modną pozą, dziwacznym fasonem, nie naszym szpanem […]. [M]nie, ciurze akowskiemu, w gardle stawał. Tak, my mieliśmy fasony, szpany i mody. Ale to nie były mody dżinsów, ciemnych okularów, zapalonych kieliszków ze spirytusem, neurotycznych wierzgnięć, histerycznych szlochów i krótkotrwałych romansów á la Joanna Madou i dr Rawik. Myśmy byli zgrzebni, szarzy, w pumpach, akuratni, słowni, powściągliwi, zawstydzeni, złaknieni śmierci, lękający się szpanu, nieufni wobec elit, nieśmiali w uczuciach, gestach i słowach. Myśmy byli po prostu inni. Myśmy byli po prostu prawdziwi, bo nie odbici jeszcze w lustrze sztuki", T. Konwicki, *Wschody i zachody księżyca*, Warszawa 2010, s. 52.

[25] *Ibidem*, s. 53.

© for this edition by CNS

gencję periodyku (paryskiej „Kulturze"), słowem: krytykę o większej sile rażenia napisał Sławomir Mrożek. W artykule pod znaczącym tytułem *Popiół? Diament?* przyjął spóźnioną o ćwierć wieku maksymalistyczną postawę zarówno wobec książki, jak i filmu[26]. Jego krytyka po latach odnosiła się przede wszystkim do powieści Andrzejewskiego, ale w autorskim wywodzie znów zacierającym granice między utworami, traktującym oba jako odmiany tej samej fabuły. W tekście, będącym jednocześnie czymś w rodzaju autodafe, pisarz wspominał, iż jego początkowa niechęć wobec Nowego zneutralizowana została w dużym stopniu przez książkę Andrzejewskiego, w którym doraźną, zdaniem autora, propagandę podniesiono do rangi sztuki, „zaś sztuka bardzo wiele dla mnie wtedy znaczyła" (s. 33). Kilka akapitów dalej Mrożek — jak sam wspomina odmieniony po Październiku, wyczulony na egzystencjalizm i literaturę zachodnią — pisał:

> Parę lat później *Popiół i diament* znowu odegrał rolę w mojej umysłowej i duchowej biografii. Tym razem w postaci filmu pod tym samym tytułem, co powieść […]. Ten film Wajdy sprawił, że poczułem się równy tym na Zachodzie. Głęboki i pełen tragicznej urody, pojedynczo ludzki, a jednocześnie ogólnie historyczny, nie gorszy, nie mniej atrakcyjny za pośrednictwem Zbigniewa Cybulskiego niż James Dean czy Humphrey Bogart, a w dodatku swój własny, ja, Polak (s. 35, 36).

Reakcja, jaką wyzwolił film, była naprawdę wyjątkowa, skoro autor pozostawił świadectwo o niezwykłym emocjonalnym zaangażowaniu odbiorczym („Byłem przejęty i wstrząśnięty. I rozglądałem się dookoła, jakby rzeczywistość była przemieniona", s. 35). To doświadczenie miało siłę formatującą.

> Tak więc *Popiół i diament*, najpierw jako książka, potem jako film wszedł w mój organizm psycho-umysłowy, zjednoczył się z nim, zapadł w moją podświadomość. Tak samo, jak u milionów już chyba Polaków, bo już przez trzydzieści pięć lat — czytelników tej książki i przez dwadzieścia pięć — widzów tego filmu. I nie myślałbym już o nim, jak się nie myśli o swoim własnym krwiobiegu, gdyby nie nadszedł rok tysiąc dziewięćset osiemdziesiąty pierwszy i drugi (s. 36).

Warto na marginesie dodać, że o tym niezwykle silnym przeżyciu pisał po latach w swojej kanonicznej analizie Tadeusz Lubelski, przy czym czynił je dowodem w przyjętej przez siebie narracji psychoterapeutycznej — film Wajdy miał w procesie ekranowej terapii leczyć i scalać zbiorową mentalność/jaźń[27]. Choć w opisie Mrożka emocjonalny wymiar odbioru jest podkreślany, to kontekst, w jakim autor go opisuje, pozostaje polityczno-historyczny — nie o kojący wymiar tych emocji głównie tu chodzi, ale o hipnotyczny wpływ filmu na widzów w procesie kształtowania fałszywego wizerunku historii.

---

[26] S. Mrożek, *Popiół? Diament?*, „Kultura" 1983, nr 1–2, s. 33–41. Numery cytowanych stron podaję w narracji głównej.

[27] T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 150–175.

© for this edition by CNS

Z perspektywy stanu wojennego i wciąż, jak się okazało, aktualnego obrazu końcowego książki i filmu — śmierci Polaka uciekającego przed żołnierzami (na których miejsce w swym opisie Mrożek podstawił zomowców) — Mrożek „przepytuje" fabułę *Popiołu i diamentu* pod kątem historycznej prawdy o roku 1945. Ocena ta wypada bardzo negatywnie. Przy czym autor nie ocenia oddzielnie powieści i filmu, choć różnice niektórych rozwiązań fabularnych tu i ówdzie dostrzega (na przykład że w scenie śmierci Maćka w filmie brakuje słów „Człowieku, po coś uciekał?"). Jaki jest więc Mrożka protokół historycznych rozbieżności? Fałszem jest fabularna konstatacja, iż władza ludowa powstała z woli tęskniącego doń ludu, a nie Armii Czerwonej, która tę władzę przyniosła na bagnetach. Fałszem jest polityczny i militarny pejzaż Polski roku 1945, w którym po jednej stronie znaleźli się komuniści, po drugiej zaś niezłomni, choć faszyzujący żołnierze podziemia: „Czy w milionowej Armii Krajowej, głównej sile polskiego ruchu oporu, byli wyłącznie ludzie, którzy marzyli o powrocie do Polski dokładnie takiej, jaka była przed wojną? Czy nie było w Polsce tradycji i ugrupowań demokratycznych, socjaldemokratycznych i socjalistycznych (co wtedy wcale nie znaczyło: komunistycznych)?", pytał retorycznie Mrożek (s. 39). Czy Polska roku 1945 to rzeczywiście skansen składający się tylko z „durniów, oszustów, morderców, błaznów, zdegenerowanych inteligentów [...] i głupkowatych hrabiów — czyli przedstawicieli i obrońców Starego (ów polonez tańczony przez kreatury i karykatury — piękna scena, zwłaszcza w filmie), oraz ze szlachetnych i mądrych komunistów, czyli przedstawicieli i nosicieli Nowego"? A w tle „zdrowy lud i otumaniona młodzież" (s. 40)? I tutaj także Mrożek nie oczekuje odpowiedzi, a wywód kończy mocnym akcentem:

> Więc co się działo w tej Polsce po wojnie. Czy naprawdę następna wojna domowa, którą zaczęli polscy faszyści napadając na polskich komunistów? Czy też rozpaczliwa, beznadziejna, konwulsyjna samoobrona narodu przed nową okupacją i dalszą utratą niepodległości, tym razem na rzecz wschodniego, nie zachodniego mocarstwa. Kto zaczął, kto kogo gonił i kto przed kim uciekał i dlaczego. Czy naprawdę każdy, kto się ukrywał i uciekał przed władzą ludową miał na sumieniu komunistę, którego napadł i zastrzelił, czy tylko Niemca, któremu nie pozwolił się zabić. Ilu było ściganych tylko za to, że przez pięć lat walczyli z Niemcami nie jako komuniści, ale jako Polacy bez żadnych ideologicznych motywacji. Ilu zaszczuto, uwięziono, zamordowano — tylko dlatego, że byli objęci szerokim planem likwidacji wszystkiego, co było i mogło być Polską niezależną. Ilu było takich, którzy musieli uciekać, bo już z góry byli za to i dlatego właśnie skazani (s. 41).

Jak wspomniałem, Mrożek oceniał powieść i film hurtem. Gdyby je porównał pod kątem poruszonych przez siebie zagadnień, mógłby dostrzec i uwypuklić różnicę rozwiązań nie tyle nawet fabularnych (choć tych także), ile inscenizacyjnych. I tak prokomunistyczna sympatia wspomnianego ludu z powieści Andrzejewskiego (wyrażona choćby w scenie pogrzebu) jest w filmie Wajdy deklaratywna, przez co mało przekonywająca (scena rozmowy Szczuki z robotnikami). W filmie Armia Czerwona jest także obecna (w postaci maszerujących żołnierzy), ale w roli wie-

© for this edition by CNS

loznacznego komentarza ograniczającego się do notacji samej jej obecności; nie ma natomiast na przykład prób „uczłowieczania" żołnierza radzieckiego, jak w powieści. Ponadto w tak ważnym dla tekstu opisie zakończenia Mrożek nie wyciąga wniosków z redukcji słynnego dialogu, o człowieku, który niepotrzebnie uciekał. Powtórzona natomiast została w filmie za powieścią diagnoza o braku politycznej alternatywy dobrych komunistów (choć, inaczej niż w książce, właściwie jedynym przedstawicielem tego endemicznego gatunku jest Szczuka), zagubieniu akowców w nowej rzeczywistości politycznej oraz podłości i małości społeczeństwa. A także mylna sugestia wojny domowej oraz brak ofiar kolejnej, tym razem wschodniej, agresji. Z punktu widzenia prawdy historycznej bilans wypadał więc nie tak jednoznacznie, ale globalna ocena Mrożka jest jedynie negatywna. Głównym przedmiotem zainteresowania uczynił bowiem pisarz powieść, a filmowi dostało się, po raz kolejny, rykoszetem.

7. Kadr z filmu *Popiół i diament* — Adolf Chronicki jako Podgórski i Wacław Zastrzeżyński jako Szczuka — reż. Andrzej Wajda, 1958, fot. Wiesław Zdort, © Studio Filmowe Kadr, Filmoteka Narodowa

© for this edition by CNS

* * *

Do ustaleń Mrożka wraca kilka lat później — także w wydawnictwie emigracyjnym — Andrzej Werner w głośnej książce *Polskie, arcypolskie...*, w rozdziale o symptomatycznym tytule *Więcej popiołu*[28]. I nie ukrywa, że jego perspektywa — podobnie jak punkt widzenia Mrożka — ma „charakter ideologiczny, w jakimś stopniu związany z czasem: z perspektywą roku 1980, a więc i procesem historycznym, który z tej perspektywy się odsłonił, nabierając jeszcze ostrzejszych konturów po grudniu 1981 roku" (s. 41). Mimo podobieństw i powtórzeń w ocenie historycznej wizji zawartej w filmie Werner poszerza płaszczyznę oceny. Interesuje go społeczny fenomen filmu; o ile Mrożek stawiał pytania właściwe historykowi, o tyle Werner wchodzi też w kompetencje socjologa kultury i politologa jednocześnie. Podtrzymując za Mrożkiem ocenę dotyczącą fałszu historycznych realiów w książce i w filmie (i powołując się na wyniki ankiety „Polityki" z 1958 r.), zadaje sobie i czytelnikom zasadnicze pytanie: dlaczego publiczność, o często bardzo odmiennych poglądach politycznych, tak gremialnie zaakceptowała film, uznała go za własny? (W takiej perspektywie częścią tej publiczności był i Mrożek, i — jak sam autor przyznaje — naówczas „podrostek" Werner; s. 40). I odpowiada: wizji roku 1945 ówcześni widzowie nie konfrontowali z rzeczywistością historyczną, ale z rzeczywistością totalnie zafałszowanej kultury stalinowskiej. Z jej perspektywy sam szacunek dla akowców (a więc z punktu widzenia historii jedynie „ćwierćprawdy") starczał za całą prawdę. „Jeśli zaś interweniowała tu pamięć o rzeczywistości, to przede wszystkim pamięć najświeższa o więzieniach i kaźni, poruszona na nowo przez procesy habilitacyjne" (s. 42). W takiej sytuacji „sukces publicznej wypowiedzi można było mierzyć w procentach prawdy, którą udało się przemycić" (s. 44). W innym zaś miejscu autor dopisze: „Wykradziony, wydarty z takim wielkim trudem kawałek prawdy wydawał się osiągnięciem tak niezwykłym, że nie pytano już o prawdę całą" (s. 44). Kilkanaście lat po wojnie czymś powszechnym stała się „głęboko uwewnętrzniona świadomość funkcjonowania cenzury: to i tak wiele, jak na to, co można pokazać [w filmie Wajdy]" (s. 44). Ponadto, samo dzieło w swej strukturze było otwarte na wchłonięcie różnorakich interpretacji: „Każdy znajdował w tym filmie to, co chciał znaleźć, brał, co mu było potrzebne, czego nie chciał widzieć, nie dostrzegał" (s. 45).

Warunkiem koniecznym sukcesu filmu, według Wernera, było to, że był... filmem. I to filmem bardzo dobrym (jednym z nielicznych polskich obrazów w panteonie kina światowego). To dzięki odmienności medium zapewnił on bohaterom „niezmiernie sugestywny byt psychologiczny" (s. 46) — nikt, kto obejrzał film Wajdy, nie potrafił sobie wyobrazić Maćka inaczej niż w „cielesnej powłoce" Cybulskiego. Ale jeszcze jedną przyczyną sukcesu było wzmocnienie — przez zabiegi

[28] A. Werner, *op. cit.*, s. 36–50. Numery cytowanych stron podaję w narracji głównej.

© for this edition by CNS

adaptacyjne — wrażenia tragiczności obrazu: kondensację dramaturgiczną, wyczyszczenie społecznego tła i walkę „dwóch sprawiedliwych". A jednak, jak pisze Werner,

> tragedia jest tu całkiem fałszywa. Bo nierównoważne wartości zostały położone na szali: po jednej stronie racje i rozumowe, i historyczne (konieczność), i emocjonalne (osobisty dramat oraz osobista, niezachwiana prawość Szczuki), po drugiej — sympatyczny, naiwny, kompletnie oszukany i zagubiony, wewnętrznie rozdarty chłopak, czyli racje wyłącznie emocjonalne. W powieści, a zwłaszcza w filmie (dzięki kondensacji niezwykle ekspresywnej formy) dokonano zabiegu, który nazwać by można stworzeniem (fałszywego) klimatu tragicznego. Dzieje się to poprzez sugestię samotności bohaterów, którym kazano działać w społecznej i moralnej próżni. Jest to sugestia fałszywa, bo jednocześnie rysunek owego pustego obszaru społecznego obdarza skrycie racjami jedną stronę. Jest to sugestia podwójnie fałszywa, bo nie może się ostać wobec historycznej weryfikacji: nie za Szczuką stała wówczas (choćbyśmy ją traktowali jako ogłupiałą) większość. A zmęczenie wojną, nieustannym rozlewem krwi, to jednak nie to samo, uznając to za poparcie dla władzy, dokonujemy podstawienia wartości (s. 48).

Kończąc rozdział, Werner konstatuje, iż w późniejszych latach film zdobył niezasłużony — zdaniem autora — status obrazu prawie opozycyjnego, „ponoć buntowniczego" (s. 49). *Popiół i diament* miał świadczyć o osobistej odwadze reżysera,

> nieledwie opozycyjnych przekonaniach. Tę pozycję udawało się Wajdzie długo utrzymywać, choć nigdy potem z tak głębokim ukłonem w kierunku oficjalnie popieranych poglądów, jak to uczynił w *Popiele i diamencie*. Niemal zawsze była to chwiejna równowaga na krawędzi konfliktu (zatrzymania filmu na półkach), a przecież Wajda wygrywał, zyskując zwolenników po jednej i pod drugiej stronie polaryzującej się sytuacji politycznej. Dopiero *Człowiek z żelaza* przerwał tę trudną sielankę (s. 50).

* * *

Krytyczne opinie o filmie w latach 80. zyskiwały prawo obywatelstwa. Tadeusz Lubelski przywołał *casus* jednego z listów do redakcji „Res Publiki", którego autor — komentując wywiad pisma z Andriejem Tarkowskim komplementującym dzieło Wajdy — pytał: „Czy nie wypadało mu powiedzieć, że był to najbardziej (chyba) zakłamany film PRL-owskiej kinematografii?"[29]. Odnosząc się do tego listu, Lubelski dodawał: „Gdyby tak ostry sąd był jakimś nieodpowiedzialnym ekscesem, redakcja poważnego pisma zapewne nie drukowałaby go"[30].

W film Wajdy, już bez biograficznych alibi Konwickiego i Mrożka czy subtelnych, inteligenckich niuansowań Chołodowskiego i Wernera, uderzyło dwóch autorów, którzy wprost zarzucili mu propagandowe intencje.

[29] J. Brykczyński, *List do redakcji*, „Res Publica" 1987, nr 5, s. 146.
[30] T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 153.

© for this edition by CNS

REWIZJA BEZ ESTYMY

> Andrzejewski mi opowiadał, że zaprosił go Berman i chodził nerwowo po pokoju, stawał przed oknem i mówił: temu krajowi grozi wojna domowa. Czyli podał temat *Popiołu i diamentu.* — Tylko pisarz tej miary, tego talentu wielkiego, jak pan, może... — więc uczuli nagle, jak ster historii jest także w ich rękach, i że opłaca się nawet w jakimś sensie okłamywać ten zbełkotany naród, na który patrzyli z pogardą. Na tę masę[31].

Ta wypowiedź Zbigniewa Herberta o domniemanych kulisach powstania powieści Andrzejewskiego pojawiła się w głośnej książce *Hańba domowa*. Zainspirowała Jacka Trznadla, a potem Krzysztofa Kąkolewskiego do przyjrzenia się historycznej i politycznej funkcji książki, a na marginesie także filmu; przyczyniła się do najbardziej radykalnych wniosków o propagandowej, zdaniem piszących, funkcji dzieła Wajdy. Nazwisko Herberta nie jest zresztą przypadkowe w całej sprawie i nie symbolizuje jedynie postawy „niezłomnego akowca". Najsłynniejszy poetycki program wierności żołnierzom podziemia zawarty jest w jednym z najgłośniejszych wierszy poety *Przesłanie pana Cogito*. Wpisany został w niego cytat z filmowego *Popiołu i diamentu*.

> powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
> bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
> powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
> jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku
> a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
> chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

Trudno jednoznacznie zawyrokować, czy dawcą tej okrutnej nagrody w wierszu Herberta jest władza, a Wajda artystyczną formą podkreślił jedynie jej okrucieństwo, czy też niesprawiedliwy był sam ekranowy wizerunek, kolejna śmierć akowca, tym razem w polskiej kulturze — w takiej sytuacji to konkretna filmowa artykulacja, ów wizerunek byłby haniebny.

* * *

Takich dylematów nie miał Jacek Trznadel, jednoznacznie opowiadający się za tą drugą opcją. W 1988 r. opublikowana została w Paryżu książka *Polski Hamlet*. W rozdziale poświęconym Andrzejewskiemu najwięcej miejsca przeznaczył Trznadel oczywiście literackiej wersji, a dla filmu pozostawił margines (ale szeroki). Jeden z podrozdziałów autor kończy emocjonalnym apelem: „Pragnąłbym, aby ktoś wreszcie zmienił swoje pióro w osinowy kół i przebił nim serce tego powieściowego

[31] J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990, s. 195.

© for this edition by CNS

i filmowego upiora, by nie mógł nas już nawiedzać więcej!"[32]. Skąd u autora tak radykalne stanowisko? Otóż z przekonania, że „Andrzejewski kompromituje w powieści (i w filmie) pokolenie młodzieży akowskiej i uwierzytelnia nieuchronny sens historyczny nowej władzy" (s. 354). Podobnie więc jak u Mrożka fałsz historyczny filmu jest pochodną wcześniejszej literackiej manipulacji faktami, z tym jednak, że o ile Mrożek wypowiadał się o obrazie Wajdy z admiracją dla jego artystycznych walorów (pomny swojej ówczesnej reakcji na film), o tyle Trznadel filmu chronicznie nie znosi; jego wywód bardziej przypomina filipikę niż wyważoną argumentację.

Dla użytej przez niego stylistyki charakterystyczne jest na przykład zdanie: „Przyzwyczajony do agitek reżyser nadał filmowi o wiele silniej formę agitki" (s. 348); lub takie: „Nowe zakończenie (śmierć Chełmickiego na śmietniku) zaostrzyło proreżimową wymowę zakończenia, w pięć lat po śmierci Stalina. Z papieru zrobiono celuloid. I dodano białego konia" (s. 346). W innym miejscu odniósł się Trznadel do pozornej, jego zdaniem, tragiczności książki i filmu oraz ich finału:

> [Z]akończenie powieści ewokujące Norwidowskie „ideał sięgnął bruku" nie ma rangi Norwidowskiej, bo śmierć Maćka nie ma rangi tragicznej, jest sprawiedliwym wyrokiem [według Andrzejewskiego — przyp. K.K]. Tego zakończenia za mało było Andrzejowi Wajdzie każącemu pajacowi, jakiego gra Zbigniew Cybulski, uciekać jeszcze po salwie, plątać się w labirynt bielizny rozwieszonej do suszenia (obraz zresztą nieoryginalny), by wreszcie naprawdę paść na śmietniku, na wysypisku śmieci. Nawet ta scena jest źle zagrana, widać tutaj aktor nie wierzy w słuszność linii swojej roli (s. 350).
>
> Wajda kumuluje do groteski odruchy Chełmickiego jako pozera: scena z kieliszkami ze spirytusem, które płoną na kontuarze: kwintesencja kiczu (s. 354).

Trzeba przyznać, że tym ostatnim określeniem nie obdarzono filmu Wajdy (ani w obiegu oficjalnym, ani nieoficjalnym). Ale przytoczone przeze mnie cytaty były jedynie prologiem przed dwustronicową partią tekstu poświęconą tylko filmowi. Aby dobrze poznać zarówno argumentację, jak i stylistykę Trznadlowego wywodu, pozwolę sobie na dłuższy fragment — który czytelnik może ominąć, przechodząc do wniosków:

> Kariera tego filmu Wajdy (scenariusz Wajdy i Andrzejewskiego) nie doczekała się jak dotąd całościowej repliki i opisu. Ten film, policzek dla Polski walczącej, miał dotąd „zakrywać" często powieść Andrzejewskiego. Obnaża on zresztą — nieświadomie dla reżysera — całe zafałszowanie podziemia w książce. Poza wyjątkami dialogi konspiratorów są drętwe i sztuczne (właściwie zresztą wszystkie). Ale przede wszystkim można dziś z całą pewnością powiedzieć, że najgorszą rolą w filmie jest rola grana przez Zbigniewa Cybulskiego. Nie chcę zastanawiać się, czy wyniknęło to z dyspozycji tego aktora, czy z ustawienia roli przez reżysera. Zaiste chyba tylko atmosferą epoki można tłumaczyć sukces filmu. Kompromitacja konspiratora w ujęciu filmu idzie dalej nawet niż w powieści. Bo też: jeśli taki fuszer uprawia konspirację, to znaczy, że i cele tej konspiracji nie są poważne, a przecież zabija się ludzi. Zamach staje się ordynarnym bandytyzmem. No, tak miało być.

[32] J. Trznadel, *Polski Hamlet czyli kłopoty z działaniem*, Komorów 1995 (pierwsze wydanie w 1988), s. 371. Numery cytowanych stron podaję w narracji głównej.

© for this edition by CNS

Cybulski gra właściwie nie postać ze swojej epoki, lecz zblazowanego młodzieńca końca lat pięćdziesiątych, pozera. Postać trochę z Tyrmanda. Jego popisy kabotyńskie wobec powagi sytuacji są wręcz niesmaczne: na chwilę przed pierwszym zamachem wyleguje się na trawie mówiąc z dezynwolturą „nie takie rzeczy robiłem", następnie zaś zwleka ze strzelaniem odmuchując pistolet z mrówek. W największym pośpiechu nie zapomina założyć odłożonych w trawie ciemnych okularów, zaiste rekwizytu konspiratora. Z miejsca zamachu zamachowcy uciekają gubiąc czapkę. Ta „gierka" z bronią powtórzy się w scenie z dziewczyną, gdy Maciek kładzie jej głowę na kolanach. Ręka zaś szuka — „klisza" kazałaby szukać brzegu pończoszki — ale Maciek szuka zagubionego naboju. Rozebrany pistolet leży zaś na stole pod obrusem, gdy przychodzi dziewczyna. Rozebrany, rozebrana... Pistoletem będzie jeszcze wymachiwać Maciek w ubikacji, niepomny tego, że w każdej chwili może ktoś wejść. Maciek robi wszystko, żeby skupić na sobie uwagę jak największej ilości osób w miejscach publicznych: zalecanie się do dziewczyny, kabotyńska scena z zapalonymi szklankami ze spirytusem, taniec podczas bankietu.

Wajda zaś robi wszystko, żeby zmienić film w kicz: to przybijanie obcasu dziewczyny dzwonkiem na ołtarzu, w kostnicy, obok pomordowanych przez Maćka nagich robotników! Ten biały koń pojawiający się bez powodu w nocy obok Maćka (jakżeby bez białego konia generała Andersa!)! Podobnie spartaczona jest węzłowa przecież scena zabójstwa. Charakterystyczne dla Wajdy jest tak zwane przefajnowanie. Nie wystarcza, że Maciek zabił, musi jeszcze wyniknąć złapanie „w ramiona" Maćka upadającego Szczuki, i tak przez chwilę trzymanego. A przecież strzały były oddane z pewnej odległości.

Żeby było śmieszniej: po zabójstwie Maciek wraca do hotelu, myje się w pokoju, rozmawia z dziewczyną. Szczukę zabił w nocy, jest już jasno i jeszcze Bezpieka nie obsadziła wszystkich wejść hotelu? Jednym słowem: tu prawie nie ma nie poronionych scen. Już słyszę znaną mi śpiewkę, że logika artystyczna może być inna. Ale nie w utworze realistycznym. Fakt, że Cybulski dał się tak powodować Wajdzie, nie świadczy zresztą na jego korzyść jako aktora. Tych zarzutów nie postawiłbym ani Kobieli, ani Pawlikowskiemu. Podobnym kiczem jest scena rozmowy Szczuki z siostrą swojej zmarłej żony: trzeba nie mieć smaku, żeby szafa otwierała się tyle razy sama podczas tej w intencji dramatycznej rozmowy na korytarzu. Ulubione przefajnowanie! A żeby było groźniej i śmieszniej: dysponenci zabójstwa Szczuki są obok niego, za drzwiami w mieszkaniu.

Do zakończenia filmu użył Wajda dwu polonezów uchodzących za synonimy polskości, tej polskości dyskredytowanej po wojnie przez Gałczyńskiego: poloneza As-dur Chopina zamienionego w chocholi taniec odchodzącego świata „pańskiej" Polski, a już po wygaszeniu ekranu poloneza *Les adieux á la partie* Ogińskiego. Spełnia on rolę marsza pogrzebowego dla Maćka konającego na śmieciach w jakichś dziwnych popiskach. Znów scena uderzająca sztucznością i przerysowaniem. I tylko ten polonez jako marsz pogrzebowy dla Polski „sanacyjnej" się zgadza (s. 369–371).

Jak widać, autor *Polskiego Hamleta* zżymał się na:

— nieprawdziwy wizerunek konspiracji i konspiratorów, zarówno z punktu widzenia zasad i metod walki obowiązujących w podziemiu niepodległościowym (brak konspiracyjnej ostrożności), jak i etosu walki (zarzut dezynwoltury i bandytyzmu);

— anachronizm postaci Maćka granej przez Cybulskiego — wraca więc ten wątek oceny, ale nigdy nie był on tak radykalnie negatywnie spuentowany (najgorsza rola w filmie, „zblazowany młodzieniec", „pozer", „popiski" itp.);

© for this edition by CNS

— kicz płynący z „przefajnowania"; można się domyślać, iż niechęć krytyka wobec metody artystycznej Wajdy nie wynikała jedynie z odmienności zapatrywań estetycznych (gustu), ale z uznania działań reżysera za wyraz postawy artystowskiej, niestosownej wobec tematu zdradzonego pokolenia (twórca filmu w takiej sytuacji siebie nieskromnie wypychał na plan pierwszy); tymczasem rozbudowana symbolika przytłaczała problem, który wymagał bardziej ascetycznej formy.

Skoro film, zdaniem Trznadla, był tak fałszywy i artystycznie podły, to dlaczego oczarował publiczność „przecież nie zakłamaną i zdeprawowaną do końca"? To pytanie dręczyło autora. Już wcześniej dawał do zrozumienia, iż

> chyba tylko atmosferą epoki można tłumaczyć sukces filmu […]. Myślę, że działo się tak dlatego, że film przypominał podstawowe wątki i motywy polskości niszczonej i odbieranej, choć nadawał im znaki ujemne. Bo w historii Polski tak bywa: czego fałszerz dotknie się i co przypomni, co święte było, zamienia się w odbiorze w przypomnienie złota tradycji. Tak było i z filmowym *Popiołem i diamentem*. Widzowie byli przejęci — wbrew materii i tezom filmu (s. 371).

Słowem publiczność wiedziona nostalgią dała się nabrać na proteuszowe oblicze *Popiołu i diamentu* — diagnoza nieodbiegająca dalece od tej wyrażonej przez Wernera o reglamentowanej prawdzie.

* * *

Przełom 1989 r. nie zmienił istoty polemiki z książką i filmem zainaugurowanej artykułem Mrożka. Tyle że można było zacząć pisać w oficjalnym obiegu to, co pisało się w samizdacie, poszerzał się więc krąg potencjalnych odbiorców. Cytowana wcześniej wypowiedź Zbigniewa Herberta o domniemanych kulisach powstawania książki Andrzejewskiego stała się inspiracją dla Krzysztofa Kąkolewskiego. Uczynił on ją jedną z głównych poszlak w „procesie lustracyjnym", który wytoczył literackiej wersji *Popiołu i diamentu*. Drugą poszlaką było umieszczenie akcji książki w Ostrowcu Świętokrzyskim, tuż po wojnie „ubeckim zagłębiu". W książce jednego z partyjnych historyków znalazł Kąkolewski opowieść o zabiciu przez młodego żołnierza podziemia wysoko postawionego funkcjonariusza partii. Kąkolewski skojarzył te dwie relacje: historyka UB oraz Herberta. I w swoim wywodzie uznał, iż w procesie tworzenia powieści Andrzejewski był inspirowany przez UB prawdziwymi wydarzeniami.

Efektem prac publicysty była książka *Diament odnaleziony w popiele* (z 1995 r.), która odbiła się dość głośnym echem na rynku wydawniczym[33]. We wstępie do publikacji autor informuje, iż bezpośrednią inspiracją do podjęcia tematu była prośba Janusza Gazdy, ówczesnego redaktora naczelnego „Kwartalnika Filmowego", o napisanie szkicu o filmie Wajdy. „Chodziło o porównanie realiów występujących w filmie z rzeczywistymi, jakie wtedy panowały, wyznaczając losy ludzkie i sposób życia

[33] Opisujące rynek wydawniczy „Nowe Książki" (1995, nr 8) uczyniły ją tematem numeru.

© for this edition by CNS

Polaków"[34]. Prośba redakcji szła więc, jak widać, po linii historycznej rewindykacji dokonywanej w poprzedniej dekadzie. Kąkolewski rzeczywiście szkic napisał (ukazał się w szóstym numerze „Kwartalnika Filmowego" z 1994 r.[35]), ale niezupełnie na temat. Skoncentrował się bowiem przede wszystkim na kulisach powstawania powieści Andrzejewskiego, o filmie wspominając zdawkowo. W tym właśnie artykule, a potem w książce wykorzystał tezę o ubeckiej inspiracji Andrzejewskiego, korzystającego z materiałów dotyczących zabójstwa czołowego funkcjonariusza kieleckiej UB Jana Foremniaka (kreowanego tuż po wojnie na nowego wojewodę kieleckiego). „Foremniak był przed wojną szpiegiem ZSRR — pisze Kąkolewski — rezydującym w Rzeczpospolitej Polskiej, a potem oficerem tajnych służb ZSRR, skierowanym w 1944 roku do Armii Ludowej i mianowany szefem wywiadu" (s. 32). Kąkolewski nie miał wątpliwości, że to Foremniak był pierwowzorem fikcyjnego Szczuki, a ów młody żołnierz — Maćka Chełmickiego. Gdy pisał artykuł do „Kwartalnika Filmowego", był przekonany, że ten ostatni zginął.

Jakież więc było jego zaskoczenie, gdy podczas dodatkowych badań natrafił jednak na jego trop. „Więc pan żyje? Nie mogę uwierzyć, że pana widzę, że z panem rozmawiam. Jak to było? Jak się pan wymknął? Scena agonii na śmietniku, gdy Maciek Chełmicki kopie nogami, jest tak sugestywna i od tak dawna wryła się w pamięć, że i mnie zasugerowała. Byłem pewien, że pan nie żyje. Po tym, co pan zrobił, nie miał pan prawa żyć, nie mógł pan żyć, nie może pan żyć" — w taki entuzjastyczny sposób witał Kąkolewski Stanisława Kosickiego (s. 41); i opis jego wojennych i powojennych losów uczynił treścią drugiej części książki.

„Czy cała historia została w książce Kąkolewskiego wystarczająco udokumentowana, by uznać ją za wiarygodną? — pytał jej recenzent Tadeusz Lubelski. — Tak, została, i przyjmie się zapewne — jako opis pierwowzoru powieści — w przyszłych syntezach kultury PRL"[36]. Ale przekonanie krakowskiego historyka o prawdziwości dotyczyło jedynie prafabuły powieści (Foremniak-Szczuka, Kosicki-Chełmicki). Teza o ubeckiej inspiracji Andrzejewskiego w opinii recenzenta nie był już tak pewna. „Jeśliby nawet sam pułkownik Różański miał udostępnić Andrzejewskiemu tajne dokumenty UB — czego przecież autor nie udowadnia i co nigdy być może nie zostanie udowodnione — to pisarski użytek, jaki z nich zrobił twórca »Popiołu i diamentu« znany jest od lat" — po czym Lubelski przypomina tezy o jej interwen-

[34] K. Kąkolewski, *Diament odnaleziony w popiele*, Warszawa 1995, s. 3. Numery cytowanych stron podaję w narracji głównej.

[35] K. Kąkolewski, *Diament w popiół obrócony*, „Kwartalnik Filmowy" 1994, nr 6, s. 39–56.

[36] T. Lubelski, *Dzieje jednego przypisu*, „Kino" 1996, nr 1, s. 37; zob. także P. Skórzyński, *Sprawa Andrzejewskiego*, „Nowe Książki" 1995, nr 8, s. 12–13. Całkowity fałsz i fantazjowanie zarzucał Kąkolewskiemu Paweł Frejman, recenzent „Wiadomości Kulturalnych", choć jego filipika nie zawiera argumentów, które negowałyby ostatecznie hipotezę Kąkolewskiego o ubeckiej inspiracji oraz analogii postaci Foremniak-Szczuka, Kosicki-Chełmicki, zob. P. Frejman, *Kłamstwo jako fakt*, „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 43, s. 1, 8.

© for this edition by CNS

cyjno-koncyliacyjnym charakterze[37]. Interesujące jest tu jednak to zdanie wtrącone o braku dowodów. Teza o ubeckiej inspiracji powieści jest bowiem nierozerwalnie związana z tezą o wydarzeniach, które rozegrały się w Ostrowcu, jako prafabule powieści. Jeśli uznajemy tę ostatnią za prawdopodobną, prawdopodobną staje się także ta pierwsza. Albowiem skąd Andrzejewski mógłby znać tę prawdziwą historię, którą później przetworzył w fikcję? Można oczywiście przyjąć, że było to źródło odmienne od ubeckiego (na przykład plotka środowiskowa, weryfikowana następnie na miejscu, w Ostrowcu), ale trzeba przyznać, że to wersja, w którą trudniej uwierzyć niż choćby w słowa Herberta. Oczywiście rację ma recenzent, niepodważalnych dowodów nie ma; ale podobnie z prafabułą — można uznać, że był to czysty przypadek (Andrzejewski mógł wiedzieć, że Ostrowiec i okolice, całe Kieleckie, były miejscem szczególnej aktywności partyzantki antykomunistycznej). Uznając za wiarygodną opowieść o prafabule, za taką wypadałoby też uznać tezę o ubeckiej inspiracji Andrzejewskiego.

Rangę rozważań Kąkolewskiego umniejsza — z naukowego punktu widzenia — fakt, że jego książka jest zarazem reporterska i publicystyczna. W związku z tym publikacja nie spełnia ścisłych wymogów metodologicznych przyjętych przy badaniach przeszłości i tworzeniu narracji historycznej. Wprawdzie autor we wstępie pisze, iż historykiem jest ten, „kto dotrze do źródeł, pisanych i ustnych, i opublikuje je, a nie ten, który jest utytułowanym, mianowanym przez rząd naukowcem" (s. 4), ale za cenzusem akademickiego tytułu idzie w parze metodologia, która pozwala weryfikować prawdziwość opisywanych faktów i ich interpretacji. Kąkolewski zmierza jednoznacznie w stronę udowodnienia przyjętej tezy bez konfrontacji różnorakich źródeł, stroniąc od aparatu krytycznego (na przykład przytaczania źródeł, z których czerpie wiedzę; powołuje się kilkakrotnie na anonimowych informatorów), tak iż trudno zweryfikować ich wiarygodność.

Swojej roli Kąkolewski nie ogranicza jednak do rekonstruowania faktów. Czuje się zobligowany także do ich skomentowania. Opis wydarzeń przeplata ich oceną, często bez rozgraniczania obu aktywności. Recenzent książki pisał na tę okoliczność: „reporter-historyk, który ma do zakomunikowania czytelnikowi ciekawe rzeczy, zbyt często ustępuje tu pola innej figurze: opowiadaczowi-oskarżycielowi"[38] — i trudno z tą opinią się nie zgodzić. Ten bardzo retoryczny styl rzutuje na wiarygodność wywodu, albowiem autor zbyt mocno próbuje narzucić czytelnikowi swoją ocenę wydarzeń. I to ocenę momentami bezkrytyczną, dopasowaną do tezy. Dotyczy to zwłaszcza tych — nielicznych ostatecznie — partii, które poświęcone są filmowi. Obok kilku wyważonych ocen (o czym za chwilę) Kąkolewski wznosi

[37] *Ibidem*.

[38] T. Lubelski, *Dzieje jednego...*, s. 37.

© for this edition by CNS

się na wysoki poziom abstrakcji, w którym fakty modeluje pod z góry ustawioną moralizatorską (a nieledwie metafizyczną) tezę. Pozwolę sobie zacytować dłuższy fragment:

> Żołnierze podziemia zostali dzięki Zbigniewowi Cybulskiemu i Adamowi Pawlikowskiemu pokochani przez widzów w Polsce i wszędzie, gdzie film dotarł [...]. Przyjrzyjmy się ich rzeczywistym losom, a nie grze. Wydaje się, że role żołnierzy straconej sprawy naznaczyły ich życie. Żaden z nich nie żyje. Bogumił Kobiela zginął pierwszy, jak przystało na odtwarzającego postać niejako podwójnie negatywną, obcą także w podziemnej organizacji — w samochodzie kupionym nieco ponad stan finansów, luksusowym „Peugeocie", ale ze zdartymi oponami. Cybulski — podkreślano — zginął jak w jednej ze swoich ról, gdy skacze do pociągu. Ta śmierć była w jakimś sensie wynikiem jego nastroju, o czym się nie pisze, silnej depresji. Był tylko celuloidowym cieniem Maćka Chełmickiego i cieniem cienia półanonimowego „Zdzisława W.", ale poniósł karę, w zmniejszonej skali, ale podobną do tej, którą poniósł Zdzisław W. [na wstępnym etapie badań Kąkolewski posługiwał się inicjałami pierwowzoru Maćka podanymi przez partyjnego historyka — dop. K.K.]. Jak informuje mnie jeden z jego najbliższych przyjaciół, miał pięcioletni zakaz występowania w polskich filmach. Dla aktora pięć lat nieobecności na ekranie to wieczność. Zaczął też odrzucać proponowane mu role na Zachodzie. Wtedy wydawało się to dziwne. Potem okazało się, że wywierano na niego nacisk, by ich nie przyjmował i dla pewności cofnięto mu paszport, uwięziwszy go w PRL. Po pewnym czasie Kazimierzowi Kutzowi pozwolono obsadzić Cybulskiego, ale z zakazem występowania w okularach, by nie przypomniał postaci z „Popiołu i diamentu". Gdy już wolno go było obsadzać, nie było dla niego ról w polskim filmie, ponieważ obumierał on w stalowym uścisku spadkobierców idei Zawadzkiego, Foremnika, Władysława S[obczyńskiego] (s. 36–37).

Następnie w wywodach Kąkolewskiego pojawia się, potwierdzony historycznie, passus poświęcony sprawie opery Szpotańskiego i zeznań Pawlikowskiego w UB. A potem fragment o Krzyżewskiej i Andrzejewskim.

> Losy Ewy Krzyżewskiej, filmowej Krysi, barmanki i hrabianki w jednej osobie, która miała zamiar uciekać z Maćkiem Chełmickim z Ostrowca i zacząć nowe życie — potoczyły się równie tragicznie. Zniknęła całkowicie z ekranów. Jak podaje ten sam przyjaciel Cybulskiego, zachorowała tak ciężko, że musiano ją odizolować od świata. Sam Andrzejewski dołączył po trochu do tragedii „Popiołu i diamentu". Umarł przedwcześnie, coraz bardziej ulegając nałogowi alkoholizmu (s. 38).

Eufemistycznie rzecz ujmując, można by napisać, iż w cytowanych fragmentach Kąkolewski bardzo się myli, a ów przyjaciel Cybulskiego był wyjątkowo źle poinformowany (choć cisną się na klawiaturę bardziej dosadne słowa o kompletnej bzdurze). Wielość błędów faktograficznych, przeinaczeń i nadinterpretacji, jak na tak krótki fragment, jest zaskakująca. Nie trzeba być znawcą biografii Cybulskiego i Kobieli (a sprawdzić można było choćby w encyklopedii), aby wiedzieć, że kolejność tragicznych zgonów była odwrotna; że Cybulski nie miał żadnego zakazu (u Kutza zagrał już miesiąc później), że wystąpił w trzech zagranicznych produkcjach (w tym dwu znaczących rolach). Krzyżewska nie należała do szczególnie silnych konstrukcji psychicznych, ale nie przeszkodziło jej to w kreowaniu w latach 60. wielu ważnych (w tym zagranicznych) ról. Oczywiście, można pisać o przed-

© for this edition by CNS

wczesnej śmierci Andrzejewskiego, ale trzeba mieć świadomość, iż umarł w wieku 74 lat. Tak to pragnienie stworzenia fatalistycznej tezy o karze za udział w *Popiele i diamencie* i spisku rozbiło się o fakty (słusznie pytał Lubelski o instancję, która tę karę wymierzyła — UB? A może dotykamy metafizyki?).

Równie rewelatorskie jest zakończenie części pierwszej:

> W końcu rykoszetem „Popiół i diament", który wyniósł na wyżyny międzynarodowej sławy Andrzeja Wajdę, trafił i w niego. Pociski wystrzelone przez zamachowca w dalekim Ostrowcu w dniu wkroczenia Rosjan zdają się lecieć i trafiają, i przebijają to jednych, to drugich. W czasie wywiadu dla TVP przed kolejną emisją „Popiołu i diamentu" Andrzej Wajda powiedział, że przygotowuje nowy film „Pierścionek z orłem w koronie", który będzie domknięciem wątków AK, wyjaśnieniem, dopełnieniem — a widz mógł wywnioskować też, że rodzajem ekspiacji za tamten film. Rzeczywiście, gdyby porównać sposób przedstawienia tła historycznego obu filmów, stosunek twórcy do komunistycznego aparatu przemocy, do AK i jej kontynuatorów — zmienił się w sposób zasadniczy, choć postać sekretarza PPR — tym razem powiatowego — dalej pozostaje szlachetna do końca, będąc cieniem innego sekretarza, Szczuki. Mimo to film spotkał się z potępieniem, wyglądającym na zorganizowane, zaplanowane i wyreżyserowane. Czy chodziło o niedopuszczenie go do wyświetlania w kinach? Bo film został od razu sprzedany TV. Trudno o silniejsze wrażenie dezaprobaty dla dzieła. Dziwne, że producent Lew Rywin, człowiek potężny, który stworzył legendę „Listy Schindlera" nie zrobił nic dla obrony filmu. Dawano do zrozumienia, że „jest to ostatni film Wajdy", że reżyser się zestarzał, zapowiadano kres jego twórczości. Te okrutne ciosy dotychczasowych klakierów skrajnie niesprawiedliwe, a czasem kłamliwe, wychodziły zawsze od domniemanych formalnych uchybień filmu. Nieliczni widzowie oglądali film w kinach studyjnych przy przepełnionych salach. Fani kina, doświadczeni, krytyczni, pogardliwi, kryjąc się w ciemności widowni, płakali jak dzieci (s. 39).

Abstrahując od domniemanych powodów realizacji filmu przez Wajdę (hipoteza ekspiacja), sugerowanie restrykcji w postaci zakazu prezentacji *Pierścionka* w kinach z powodu nieodpowiedniej (znów pytanie: dla kogo? Dawnej „esbecji"?) treści obrazu, przy jednoczesnej jego prezentacji w telewizji, jest dodawaniem do motywów ekonomicznych przesłanek politycznych (a jeśli takowe istniały, zadaniem Kąkolewskiego było ich udowodnienie). Warto przypomnieć, że sprzedaż filmu do TVP była metodą na odzyskanie zainwestowanych w film środków. Tak się składa, że początek lat 90. nie był zbyt przyjazny ekonomicznie dla polskich filmów (największy hit tamtego czasu, *Psy* Pasikowskiego, ściągnął „zaledwie" pół miliona widzów; natomiast widownia telewizyjna liczona jest w miliony).

Nie dziwi więc wobec tego, że Wajda, poproszony przez redakcję „Nowych Książek" o ustosunkowanie się do treści publikacji, napisał: „Sposób inwigilacji literatury przez pana Kąkolewskiego nie jest zbyt przydatny, gdyż rodzi się ona, w przeciwieństwie do reportażu, na przykład z wyobraźni, w której łączą się fakty i domysły, charaktery i postacie wielu osób i sytuacji"[39].

Wydaje się jednak, że — przy wszystkich niedostatkach książki — jej znaczenia nie można sprowadzić do przyczynku (w postaci odkrycia prafabuły). Przy ca-

[39] A. Wajda, *List do redakcji*, „Nowe Książki" 1995, nr 8, s. 13.

© for this edition by CNS

łym szacunku do autora za jego historyczne śledztwo, do takiej funkcji („przypisu") sprowadzał ją Tadeusz Lubelski, dodatkowo wytykając reporterowi — słusznie — wspomnianą już ideologizację wywodu.

> Napastliwość, z jaką Kąkolewski pisze o powieści Andrzejewskiego i filmie Wajdy, nie tylko jest w złym guście (tu właśnie ma zastosowanie osławiona Herbertowska „kwestia smaku"). Nie ma ona sensu, bowiem reporter nie zajmuje się dziełami; przedstawia jedynie genealogię fabuły. Odkrycia Kąkolewskiego nie mogą zatem wnieść żadnych nowych argumentów do oceny powieści, a zwłaszcza do oceny filmu Wajdy[40].

Spójrzmy jednak na treść książki Kąkolewskiego z innej strony. Otóż, po pierwsze, reporter zajmuje się jednak dziełami. W pierwszej części autor występuje w dwóch rolach: historyka-badacza (tropiącego prafabułę) oraz historyka-konsultanta. Jako ten drugi pozostawia długie passusy oceniające *Popiół i diament* z punktu widzenia ich historycznego prawdopodobieństwa. Wpisuje się więc w tradycję krytyki obecną w tekstach Mrożka, Wernera i Trznadla. Koncentruje się na opisie metod działań zarówno UB, jak i podziemia, poprzez szereg interesujących (i nowych) szczegółów ujawniając kompletny brak logiki działań fabularnych odpowiedników tych instytucji. Wspólnota głównych wątków obu wersji *Popiołu i diamentu* sprawia, że krytyka książki staje się pod piórem Kąkolewskiego jednocześnie krytyką filmu (czasem się przeplata).

Po drugie, odkrycia Kąkolewskiego wnosiły dodatkowe argumenty przeciw filmowi Wajdy. Dla wyważonej, akademickiej oceny z pewnością nie miały i nie powinny mieć znaczenia (Wajda nie uczestniczył w powstawaniu powieści). Ale mogły i mogą mieć znaczenie dla oceny społecznej dzieła. Oto po kilku ważnych tekstach rewindykacyjnych pojawiał się kolejny, w którym przekonywająco wskazywano na związki autora pierwowzoru literackiego z tajną policją polityczną. Do zarzutów o ekranową kanonizację historycznego fałszu dochodziło — znów trafiające w film rykoszetem — piętno niskiego, propagandowego pochodzenia. Wcześniejsze teksty rewidujące powstawały jeszcze w dekadzie lat 80., w formie i obiegu ograniczonym zwykle do środowiska inteligenckiego. Książka Kąkolewskiego wyłamywała się z tego wąskiego kręgu. To właśnie z nią mogła utożsamić się wcale niemała grupa antagonistów filmu Wajdy.

FINAŁ

Rewindykacyjny ton przyjęła także Wanda Zwinogrodzka (w tekście wydrukowanym w „Dialogu" z 1996 r.[41]) i był to jak dotychczas ostatni tekst wnoszący coś nowego do historyczno-rewizjonistycznej perspektywy. Zwinogrodzka uznała film

[40] T. Lubelski, *Dzieje jednego...*, s. 37.
[41] W. Zwinogrodzka, *op. cit*., s. 136–147.

© for this edition by CNS

Wajdy za materializację postulatów wyrażonych w artykule *Na spotkanie ludziom z AK*, przy czym ekranowy *Popiół i diament* spełnił te oczekiwania jedynie w sferze emocjonalnej[42]. Brak rzeczywistych (politycznych) motywacji działań akowców na przełomie wojny i pokoju oraz podtrzymanie obrazu ślepej zależności od dowództwa przyniosło, zdaniem autorki, dalekosiężny skutek uboczny: oto film Wajdy był rehabilitacją pozorną.

> Tak przeprowadzona „rehabilitacja" miała w gruncie rzeczy skutek odwrotny od postulowanego w „Po prostu". W społecznej świadomości utrwaliło się wspomnienie o dzielnych, ale trochę głupich chłopcach, na których spoglądano z wyrozumiałym poczuciem wyższości. Doświadczenie okupacyjnej młodzieży stało się zatem „pedagogicznym materiałem poglądowym" [co postulowało „Po prostu" — przyp. K.K.], tyle że waloryzowanym negatywnie: służącym ilustracji, jakiego modelu patriotyzmu należy się wystrzegać. Słowo „bohaterszczyzna" zrobiło błyskawiczną karierę i niebawem stało się etykietą szuflady, w której z hukiem zatrzaśnięto patriotyczną tradycję Drugiej Rzeczpospolitej i państwa podziemnego. Tak naprawdę teraz dopiero tradycja ta zaczęła ostatecznie obumierać! Przedtem — nękana i represjonowana — mimo wszystko żyła: w oficjalnej propagandzie — jako symbol zła i wstecznictwa, w nieoficjalnej legendzie — jako niezabliźniona rana. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych, gdy akowcy powrócili z więzień i syberyjskich łagrów, ich krzywda przestała gnębić sumienia. Ich prawda natomiast — między innymi za sprawą wysiłków „szkoły polskiej" — traktowana była z pobłażliwym dystansem[43].

Zdaniem autorki takie podejście widzów do problemu byłych żołnierzy podziemia ujawniała już ankieta „Polityki" dotycząca filmu Wajdy. Oczywiście, za tę „pozorną rehabilitację" odpowiadały także inne filmy „szkoły polskiej", ale *Popiół i diament* jest dla autorki dziełem pierwszoplanowym. Zwinogrodzka nie ograniczyła się do opisu neutralizacji prawdziwego etosu zamienianego w „przygodowo-sentymentalne dykteryjki, snute przez podtatusiałych dżentelmenów na rodzinnych przyjęciach"[44]. Konsekwencje takiej postawy, którą umacniał film Wajdy, dały o sobie znać w realnej działalności politycznej: oto w jeszcze nieśmiało rodzącej się po Październiku opozycji „doświadczenia twórców państwa podziemnego nie odegrały żadnej poważniejszej roli". Nie były bowiem — skutecznie postponowane przez takie książki, jak powieść Andrzejewskiego, a potem także przez film Wajdy — atrakcyjnym etosem, do którego można było sięgać w aktywności kontestującej realia PRL-u.

> Opozycja rodziła się na gruncie zupełnie innej tradycji — jej główny zrąb tworzyli dysydenci formacji komunistycznej, wychowani w kręgu lektur, autorytetów i wartości mocno odmiennych od tych, które niegdyś kształtowały formację akowską [...]. Dysydenci i wojenni kombatanci [z AK] mówili różnymi językami. W słowniku tych ostatnich często przewijały się

[42] O koncepcji Zwinogrodzkiej pisałem już w tekście *Polityczno-historyczna strategia odbioru* Popiołu i diamentu, [w:] *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013, s. 145–146.

[43] W. Zwinogrodzka, *op. cit*., s. 144.

[44] *Ibidem.*

© for this edition by CNS

pojęcia narodu, ojczyzny, patriotyzmu, niepodległości. Autorzy bezdebitowych publikacji woleli zastępować je słowami: społeczeństwo, kraj, tolerancja, demokracja[45].

Dlatego też, przynajmniej do czasu „Solidarności", główny nurt działalności opozycyjnej miał charakter rewizjonistyczny, a jego przywódcy w większości byli osobami dawniej zaangażowanymi w ten lub inny sposób w reżim lub ideologię komunistyczną (jak Andrzejewski). Jeśli więc *Popiół i diament* Wajdy był filmem opozycyjnym, to właśnie z punktu widzenia ideologii tego nurtu społecznego protestu.

EPILOG

Wszystkie wymienione teksty dokładały (czasem powtarzały) kolejne argumenty przeciw filmowi Wajdy, oceniając go z punktu widzenia stworzonej w nim historycznej narracji i społeczno-politycznego jej wpływu. Warto podsumować, jakim zasobem argumentów dysponowali niechętni filmowi widzowie:

— pierwowzór literacki filmu powstał z ubeckiej inspiracji — film dotknęło więc piętno niskiego (propagandowego) pochodzenia;

— film zaktualizował książkę Andrzejewskiego, która kreowała fałszywy obraz Polski tużpowojennej — tym samym powtarzał i kanonizował historyczny fałsz;

— film opowiadający o sytuacji społeczno-politycznej i żołnierzy podziemia w roku 1945 jest przekazem, w którym roi się od błędów i zniekształceń historycznych, wspierających komunistyczną wizję „pierwszego dnia wolności";

— dobry artystycznie film miał hipnotyczny wpływ na publiczność (a sugestywność zmniejszała krytycyzm wobec obrazu);

— film pozorował tragizm (brak równowagi racji między stronami, *ergo* — brak tragizmu, wyboru równorzędnych racji);

— artystostwo filmu było nieadekwatne do tragicznego tematu (żołnierzy wyklętych);

— film sankcjonował zasadę obecności w przestrzeni publicznej eufemizmów („ćwierćprawd"), które musiały wystarczyć publiczności jako wizerunek przeszłości;

— film nie był rehabilitacją (lub był niepełną rehabilitacją) żołnierzy podziemia (co było zgodne z zapatrywaniami młodej inteligencji okresu Października '56, której medium stanowiło pismo „Po prostu");

— film Wajdy przyczynił się (obok innych dzieł, ale w stopniu największym) do uspokojenia sumień i faktycznego zapomnienia o tragedii żołnierzy podziemia;

— film, odbierając żołnierzom wyklętym ich polityczne racje, odebrał im status wzorca osobowego;

[45] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

— pozbawiając bohaterów statusu wzorca osobowego, wpływał na nietrakcyjność idei narodowowyzwoleńczych w działaniach opozycyjnych (w ten sposób, *nolens volens*, wspierał program opozycyjny dysydentów formacji komunistycznych);

— film Wajdy stał się odpowiednikiem wielkich eposów narodowych, ale był to epos fałszywy, podmieniający wartości.

Trzeba zastrzec, że wymienione argumenty przeciw filmowi Wajdy nigdy nie występowały razem i w takim natężeniu. Ponadto, wbrew kontekstowi ich użycia, mogą stanowić podstawę do różnych narracji analizujących i oceniających film, także pozytywnie (Wajda nigdy nie ukrywał, że żołnierze podziemia nie byli dla niego wzorcem osobowym). Można założyć, że wymienione argumenty najmocniej trafiały do przekonania odbiorcom o ekstremalnie konserwatywno-narodowych poglądach[46]. Ich zdaniem wspomniany przez Zwinogrodzką proces historiozoficznej reorientacji — rozpoczęty na przełomie lat 70. i 80. — odbywał się w III RP zbyt wolno i niekonsekwentnie. Przedstawiciele tych środowisk stali na stanowisku konsekwentnego antykomunizmu oraz oceny III RP jako państwa postkomunistycznego[47]. I dla nich wymienione tu zarzuty (a przez to i sprzeciw wobec wciąż wysokiej pozycji *Popiołu i diamentu* w kanonie kina polskiego) pozostają pewnie nadal aktualne.

* * *

Choć poprzedni akapit brzmi jak zakończenie tekstu, obowiązek badacza nakazuje zakończyć go inaczej: oto niemal równolegle z apogeum (w połowie lat 90.) ataków na film we wspomnianej przeze mnie ankiecie „Kwartalnika Filmowego" *Popiół i diament* wygrywa wspomniany ranking. Trudno stwierdzić, czy była to tylko koincydencja faktów, czy też w ten sposób głosujący wzięli film w obronę (mało prawdopodobne, by w ogóle o krytyce nie słyszeli). Wtedy gdy zarzuty o fałsz historyczny, szkodliwość społeczną i polityczną wybrzmiały, nie tylko respondenci,

[46] Por. tytułem przykładu — program z cyklu *Pod prąd* z 2007 r. prowadzony przez Jerzego Zalewskiego w Telewizji Puls, ktorego gościem był Piotr Włodarski, autor książki *Pan Andrzej* z 2001 r., https://www.youtube.com/watch?v=bVbbP7zBP3E (dostęp: 12 grudnia 2017); T. Kowalczyk, *Umarł Andrzej Wajda*, http://www.klubygp.pl/umarl-andrzej-wajda/ (dostęp: 12 grudnia 2017); M. Nykiel, *Polityczna twarz Wajdy. W 1950 mówił, że reżyser musi być marksistą. Dziś twierdzi, że PiS-owska wersja historii nie przetrwa. Co jest pod maską Mistrza?*, https://wpolityce.pl/polityka/284156-polityczna-twarz-wajdy-w-1950-mowil-ze-rezysermusi-byc-marksista-dzis-twierdzi-ze-pis-owska-wersja-historii-nie-przetrwa-co-jest-pod-maska-mistrza-wideo?strona=2 (dostęp: 12 grudnia 2017).

[47] Pisałem o tym, analizując dorobek studia Film Open Group, zob. K. Kornacki, *Film Open Group. Errata do historii*, [w:] *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016, s. 91–108.

© for this edition by CNS

lecz także liczne pióra podjęły się tłumaczenia Wajdy, biorąc w obronę także film[48]. Również upływający czas (a wraz z nim odbiór nowych widzów, dla których spór historyczny nie miał tak wielkiego znaczenia) działał na korzyść obrazu. Ale to już temat na inną opowieść.

ASHES AND DIAMONDS ON FIRE. CRITICAL REVIEWS AFTER DECEMBER 13TH, 1981

Shortly after its premiere, Wajda's film was proclaimed the most outstanding Polish movie and so it was through several decades, as we may observe in the rankings (from the years 1974, 1985 and 1995).

Many perceivers' (also previous fans) attitude towards the masterpiece changed after December 13th, 1981, when the martial law was imposed. Once again, like after the premiere, only this time stronger, appeared the question about the movie: was it a diamond or ash? The debate has started among many famous writers and critics. In these changed circumstances many authors again asked about the role and impact of *Ashes and Diamond* on Polish culture. Sławomir Mrożek, Andrzej Werner, Jacek Trznadel, Krzysztof Kąkolewski, Wanda Zwinogrodzka, and also Tadeusz Konwicki, Waldemar Chołodowski and few other people decided to reclaim the picture. Their texts added next operands against Wajda's film, judging it from the point of view of the historical vision created in the movie and it's socio-political impact, such as:

— the masterpiece was marked with the low (propaganda) origin, because the literal prototype of the story was inspired by the Secret Political Police;

— the film repeated and embedded historical lies of Andrzejewski's book;

— the movie is full of mistakes and historical malformations, which support the communistic vision of the year 1945;

— artistically good, the movie had a hypnotic influence on the viewers (and the evocative style reduced critical thinking towards the picture);

— the film faked the tragedy (no balance of rights between different political views);

— artistic side of the movie was not appropriate, looking from the perspective of the tragic theme (cursed soldiers);

— the film authorised the presence of euphemisms in public discourse ("quarter-truths");

— it wasn't a vindication of Home Army (or it was a non-complete vindication);

— Wajda's film has contributed to calming the social consciousness down and made it forget about the tragedy of the resistance soldiers;

— by taking the rights away from "the cursed soldiers", the movie also took away the status of social models, icons;

— Wajda's movie has become an equivalent to the big national epics, but it was a false epic, which replaced important values.

[48] Sam Andrzej Wajda wielokrotnie bronił po 1989 r. *Popiołu i diamentu*, nawiązując do niego w kolejnych obrazach, zob. K. Kornacki, *Powroty Wajdy. Popiół i diament w filmach reżysera po 1989 roku*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu" 2016, nr 1, http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiegofilmu/pleograf/andrzej-wajda/1/powroty-wajdy-popiol-i-diament-w-filmach-rezysera-po-1989-roku/535 (dostęp: 12 grudnia 2017).

© for this edition by CNS