

Łukasz Polniak

Wyższa Szkoła Bankowa we Wrocławiu
e-mail: lukaszpolniak@gmail.com

**OBRAZ KOMUNISTYCZNEJ PARTYZANTKI
GWARDII I ARMII LUDOWEJ
W PROPAGANDZIE FILMOWEJ PRL (1960–1989)**

**A PICTURE OF THE COMMUNIST GUERRILLA
(GL/AL) IN THE PROPAGANDA WAR MOVIES
DURING THE PERIOD 1960–1989**

DOI: 10.15611/sie.2017.1.09

Streszczenie: Artykuł prezentuje analizę polskich filmów wojennych i propagandowych z lat 1960–1989, przedstawiających komunistyczną partyzantkę podczas drugiej wojny światowej. Tekst ukazuje genezę obrazu komunistycznej partyzantki w systemie propagandy PRL. Autor wskazuje, że propagandowy obraz stanowił próbę przejęcia legendy formacji niepodległościowych, głównie Armii Krajowej, przez komunistów, którzy nie posiadali własnej legendy. Tekst prezentuje kolejne etapy ukazywania komunistycznej partyzantki w latach 1960–1989.

Słowa kluczowe: propaganda, film wojenny, komunistyczna partyzantka, Mieczysław Moczar.

Summary: The article presents an analysis of Polish military and propaganda films in the years 1960–1989 based on the perception of the communist guerrilla during the Second World War. The text provides an overview of the origins of the perception of the communist movement in the political system of the Polish People's Republic. The author points out that such presentation of the communist guerrilla is an attempt to "seize the legend" of Polish independence units, mostly the Home Army (AK), in the absence of its own communist legend. The article examines the successive stages of presenting the communist guerrilla in the years 1960–1989.

Keywords: propaganda, war movies, communist guerrilla, Mieczysław Moczar.

1. System propagandy a propaganda filmowa w PRL

Polityczne i społeczne zjawisko propagandy od wieków związane było z takimi pojęciami, jak: władza polityczna, działanie polityczne oraz władza religijna. T.H. Qualter definiował propagandę jako „celowe dążenie jednostek lub grup do formowania postaw, kontrolowania lub zamieniania zachowań innych grup przez użycie instru-

mentów komunikowania z intencją, aby w danej sytuacji reakcja tych grup, na które się wpływa, była zgodna z życzeniem propagandzisty” [Dobek-Ostrowska 2012, s. 204]. System propagandy istniejący w PRL został w literaturze przedmiotu nazwany i opisany jako „komunistyczny system propagandy” w odróżnieniu od systemu autorytarnego, systemu liberalnego oraz systemu społecznej odpowiedzialności mediów [Dobek-Ostrowska 2012, s. 231–233; Dobek-Ostrowska i in. 1999, s. 47–63]. Przez system propagandy rozumiem tu ogół relacji zachodzących w trójkącie: system polityczny – system medialny – społeczeństwo (odbiorcy) [Dobek-Ostrowska 2012, s. 231]. Cechami komunistycznego systemu propagandy były: likwidacja autonomii społeczeństwa i mediów od państwa, ograniczenie autonomii indywidualnego twórcy oraz dominacja monopolistycznej ideologii nad pozostałymi elementami systemu [Dobek-Ostrowska 2012, s. 232].

Istotne dla rozważań o propagandzie filmowej w PRL są następujące pytania: które z powstających w PRL filmów były produkcjami propagandowymi, a które sytuowały się poza propagandą? Czy w ramach państwowej kontroli i cenzury, o charakterze wielostopniowym i prewencyjnym, możliwe jest przeprowadzenie precyzyjnego rozróżnienia na filmy propagandowe i niepropagandowe? Według jakich kryteriów można odróżniać filmy propagandowe od niepropagandowych? Czy możliwa jest tutaj gradacja? Czy prawdopodobna jest hipoteza, iż każdy film powstający w ramach państwowego systemu propagandy musiał być – co najmniej – niesprzeczny z ogólnymi założeniami polityki państwa? W niniejszym opracowaniu sygnalizuję jedynie powyższe pytania, ponieważ odpowiedzi na nie wymagałyby odrębnych studiów. W tym kontekście konieczne jest jednak przywołanie pracy P. Zwierchowskiego, który, pisząc o kinie lat 60. XX w., wyróżnił nurt filmów o cechach wyraźnie propagandowych, określając go jako „kino nowej pamięci” [Zwierchowski 2013]. Ukazywało ono przede wszystkim żołnierzy 1. i 2. Armii Wojska Polskiego oraz partyzantów Gwardii i Armii Ludowej, politycznie było związane z lobby kombatancko-wojskowym, a jego celem było kreowanie w pamięci społecznej określonego obrazu wojny i okupacji.

Równie istotne jest pytanie o liczbę filmów wojennych powstałych w PRL. Dotychczas w literaturze przedmiotu nie były publikowane całościowe i precyzyjne dane na ten temat. Cytowany P. Zwierchowski [2013, s. 9] podaje ogólną liczbę ok. 300 filmów wojennych tylko dla okresu lat 60., ale uwzględnia on łącznie filmy fabularne i dokumentalne. W tygodniku „Film” z 1978 r. znajdujemy informację, iż filmy fabularne stanowiły w latach 1956–1978, ok. 1/5 ogólnopolskiej produkcji, co – biorąc pod uwagę materialne i techniczne ograniczenia polskiej kinematografii – wydaje się prawdopodobne [Wiśniewski 1978, s. 3]. Cytowany tekst zawiera informację, iż w tym okresie powstały zaledwie cztery filmy, ukazujące „walkę partyzancką” [Wiśniewski 1978, s. 3]. Informacja powyższa jest nieprecyzyjna, co pokazuje choćby liczba filmów analizowane poniżej. Kierując się kwerendą w dostępnej literaturze oraz gromadzoną przez siebie bazą danych, omawiam w niniejszym tekście wszystkie filmy fabularne powstałe w latach 1956–1989, w których zawarty

został obraz komunistycznej partyzantki GL i AL, a w każdym razie wszystkie filmy, które odegrały znaczącą rolę w polskiej kinematografii oraz wpisały się na trwałe w świadomość widzów.

Zgodnie z definicją M. Hendrykowskiego przez kino wojenne będziemy rozumieć: „jeden z najbardziej popularnych gatunków kina, film fabularny lub paradokumentalny zrealizowany w formie rekonstrukcji historycznej, widowisko filmowe osnute na autentycznych wydarzeniach i faktach zaczerpniętych z historii, bądź kreujące własną wojenną mitologię, którego zasadę konstrukcyjną i główny temat stanowią konflikt militarny i obrazy działań wojennych” [Hendrykowski 2001, s. 175]. Ł. Plesnar wskazuje, iż kino wojenne narodziło się jako kino propagandowe w okresie pierwszej wojny światowej, kiedy strony konfliktu używały kinowych filmów wojennych jako narzędzia oddziaływania na poglądy i postawy własnych obywateli wobec toczącego konfliktu [Plesnar 2002, s. 16]. Punktem wyjścia moich rozważań jest Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 r., w której należy widzieć genezę propagandowego wizerunku komunistycznej partyzantki. Uchwała wskazywała treści i kierunki twórczości filmowej, preferowane przez ekipę W. Gomułki. Polityczno-propagandowy sens Uchwały można sprowadzić do trzech punktów: 1) krytyki Polskiej Szkoły Filmowej jako ulegającej zachodnim prądom intelektualno-artystycznym; 2) wskazania na drugą wojnę światową i udział w niej wojska polskiego jako źródła tematyki i inspiracji, z jednoczesnym „uwzględnieniem potrzeb budowy socjalizmu”; 3) wskazania na potrzebę produkcji filmów adresowanych do tzw. szerokiego widza, a więc do średnich i niższych warstw społecznych, nie zaś do inteligencji, jak w przypadku Polskiej Szkoły Filmowej [Miczka, Madej (red.) 1994]¹. Uchwała ta wyznaczała nowy kierunek w polskim kinie wojennym, odmienny po względem politycznym i artystycznym od kina okresu socrealizmu. W niniejszym tekście analizie poddane zostaną wyłącznie filmy powstałe po 1960 r., a więc pod wpływem powyższej uchwały. Celem analizy jest wskazanie najważniejszych w polskiej kinematografii filmów o tematyce partyzanckiej oraz uchwycenie najważniejszych propagandowych motywów i schematów zawartych w tych filmach.

2. Etapy wykorzystania obrazu komunistycznej partyzantki w kinie wojennym PRL

a) Początek i rozwój wykorzystania obrazu komunistycznej partyzantki: lata sześćdziesiąte

W 1964 r. premierę miał film *Ranny w lesie* w reżyserii J. Nafetera. Z punktu widzenia przekazu propagandowego w filmie istotne były dwa elementy fabuły: rozmycie politycznej tożsamości ukazanej partyzantki oraz obraz wojennego

¹ Omówienie Uchwały zawierają m.in. [Jankun-Dopartowa 2006; Polniak 2011, s. 217–219].

bohaterstwa, odmienny niż w innych analizowanych tu filmach. Z tego względu *Ranny w lesie* może zostać uznany za antytezę pozostałych filmów poświęconych wizerunkowi formacji komunistycznych. Fabuła filmu przedstawia się następująco: dowódca oddziału partyzanckiego, znajdującego się w niemieckim okrążeniu, podejmuje desperacką decyzję o „przebiciu się” za wszelką cenę. Partyzant Koral, lat 18, otrzymał rozkaz zabrania rannego łącznika na miejsce spotkania z lekarzem oraz uzyskania od niego ważnych informacji. Gdyby łącznikowi groziło wzięcie do niewoli, Koral ma go zabić, aby informacje nie wpadły w ręce Niemców. Koralowi i łącznikowi miało towarzyszyć kilku innych rannych partyzantów.

Z materiałów archiwalnych wynika, że wersja filmu pokazana podczas ostatecznej kolaudacji ukazywała Brygadę Świętokrzyską Narodowych Sił Zbrojnych². Świadczył o tym pseudonim dowódcy: „Bohun”, który w rzeczywistości nosił dowódca Brygady, podpułkownik Antoni Szacki. Wszyscy biorący udział w kolaudacji byli zgodni, że pseudonim pozwalający rozpoznać oddział i jego dowódcę musi zostać usunięty z fabuły filmu [AFN 1963, s. 1 n.]. Motywację zebranych oddają słowa J. Putramenta, który stwierdził: „takie przedstawienie sprawy byłoby dla Bohuna zbyt dużym zaszczytem” [AFN 1963, s. 3]. Na sali toczyła się dyskusja o tym, jaki oddział będzie przedstawiał film po usunięciu pseudonimu. Większość kolaudantów była zdania, że ukazany oddział należy interpretować jako „oddział AK” [AFN 1963, s. 3 n.]. Podjętą decyzję wykonano. W kinowej wersji filmu usunięto informację o „Bohunie”, ale równocześnie nie zamieszczono informacji o tym, jaki oddział film ukazywał. Z punktu widzenia odbiorcy rodziło to wiele pytań. Jaki oddział został ukazany w filmie? Czy były to NSZ, AK czy może GL/AL? Kiedy rozgrywa się akcja filmu? Kim była postać „łącznika” i od kogo przynosił informacje? Z kim oddział utrzymywał łączność? Czy byli to zachodni alianci, czy może Rosjanie? Partyzanci pokazani w wersji kinowej nie posiadali na mundurach oznaczeń pozwalających zidentyfikować wojskową i polityczną tożsamość. Oznaczało to, iż przekaz trafiający do odbiorcy był wieloznaczny, a formacja partyzancka anonimowa. W przypadku *Rannego w lesie* efekt ten osiągnięto w sposób niezamierzony, tzn. na skutek politycznej decyzji o usunięciu informacji o dowódcy oddziału.

Drugim elementem odróżniającym film *Ranny w lesie* od schematów typowych dla kina o tematyce partyzanckiej był odheroizowany obraz partyzantki i wojennego bohaterstwa. Decyzja dowódcy oddziału o próbie wyjścia z okrążenia, przy jednoczesnym pozostawieniu rannych, była dwuznaczna w kategoriach moralnych i żołniersko-honorowych. W grupie partyzantów zostawionych w lesie górę wziął biologiczny instynkt przeżycia nad etyczną powinnością pomocy słabszym oraz nad wojskowym rozkazem. Wszyscy partyzanci uciekli, zostawiając Korala oraz rannego łącznika bez pomocy. Jeden z partyzantów sugerował nawet ucieczkę Koralowi, mówiąc: „do Pana kaprala nikt nie miałby pretensji, w końcu Pan sam jest ranny [...]

² Ograniczona objętość artykułu uniemożliwia, niestety, obszerniejsze omówienie przebiegu kolaudacji [AFN 1963].

ja Cię nie sądzę, dobrze, że wróciłeś... nikt nie miałby pretensji”. W sposób odheroizowany ukazano codzienne życie oddziału. Partyzanci piorą skarpetki, piją wódkę, rozmawiają o kobietach. Antyheroiczną wymowę miała scena, w której żaden partyzant nie zgłosił się „na ochotnika”, do wykonania niebezpiecznego zadania. Film ukazywał pokonanych partyzantów jako zdemoralizowanych i niebezpiecznych. W jednej z kluczowych scen Koral unika śmierci z rąk zdemoralizowanych maruderów z innego rozbitego oddziału. Tutaj film również nie pokazywał, do jakiej formacji należeli napastnicy. Symboliczne ukazanie dramatu i bezradność pokonanych zawierała scena, w której niemieccy żołnierze wykonali beznamiętną egzekucję na ukrywającym się w krzakach bezbronnym łączniku. Była to scena szokująca i traumatyczna dla widzów. Scenę egzekucji na bezbronnym człowieku obserwował z ukrycia bezradny Koral.

Z odheroizowanym obrazem partyzantki korespondowała postawa oraz postępowanie głównego bohatera, zawierało się w nich zasadnicze przesłanie filmu. Koral okazywał się bohaterem, ale nie w kategoriach liczby zabitych wrogów, lecz w uniwersalnych kategoriach wyższego rzędu: etycznych i moralnych, mierzonych relacją człowieka wobec innego człowieka. Były to wartości nieprzystające do czasu i realiów wojny. Koral nie uciekł i nie pozostawił powierzonych jego opiece rannych. W sytuacji nadarzającej się okazji do ucieczki Koral postanowił wrócić do pozostawionych rannych – był to wyraz etycznego imperatywu pomocy potrzebującym. Koral został ukazany jako jedyna postać, której postępowanie nie wynikało wyłącznie ze strachu lub biologicznego instynktu przeżycia. Bohaterstwo Korala polegało na tym, że kierował się moralnym imperatywem, nie zaś strachem lub biologicznym instynktem; zmierzył się z obowiązkiem, który przerastał miarę młodego człowieka, a być może ludzką miarę w ogóle.

Zwycięstwo Korala było zwycięstwem w kategoriach etycznych i moralnych. W finale filmu także ono został zrelatywizowane. W scenie finałowej Koral wychodził z lasu i spotykał na drodze pijanego chłopca z furmanką. Chłopiec wznosił toast butelką wódki, słowami: „za polskich bohaterów”, na co Koral odpowiadał: „bohaterowie zostali w piachu”. Była to scena potwierdzająca, że wojenny heroizm (także partyzancki) stanowił jedynie mit funkcjonujący w wyobraźni prostego ludu, że mit taki nie znajdował potwierdzenia w rzeczywistości. Powyższą scenę można także interpretować jako ukazującą rozdźwięk, a nawet wzajemną obcość, między partyzantem a przedstawicielem warstwy chłopskiej. W kontekście kreowania obrazu komunistycznej partyzantki nie był to symbol obojętny. W większości filmów ukazujących komunistyczną konspirację mieliśmy zazwyczaj do czynienia z utożsamieniem sprawy komunistycznej i sprawy chłopskiej, a przedstawiciele chłopstwa byli ukazywani w sposób pozytywny³.

³ Konstrukcja taka była widoczna również w filmach o armii gen. Berlinga, w których istniała wyodrębniona, pod względem propagandowo-symbolicznym, postać „żołnierza-gospodarza” [Polniak 2017].

W połowie lat 60. pojawił się nurt filmów ukazujących komunistyczną partyzantkę w sposób heroiczno-bohaterski i mitotwórczy. Pierwszym, a zarazem modelowym przykładem produkcji tego nurtu, były *Barwy walki* z 1964 r., w reżyserii J. Passendorfera. Film stanowił ekranizację wspomnieniowej powieści podpisanej przez ówczesnego ministra spraw wewnętrznych oraz prezesa Związku Bojowników o Wolność i Demokrację, gen. M. Moczara, pod tym samym tytułem⁴. Książka opublikowana w 1962 r. doczekała się wielu wydań (także za granicą) oraz stała się obowiązkową lekturą szkolną, kształtując świadomość historyczną pokoleń urodzonych po wojnie. *Barwy walki* do dziś są jednym z filmów wojennych najlepiej zapamiętanych przez publiczność.

Rzeczywisty nadawca propagandowych treści był jawny i znany społeczeństwu. W styczniu 1965 r., gdy film gościł na ekranach kin, M. Moczar udzielił tygodnikowi „Polityka” wywiadu, w którym szeroko omówił polityczny kontekst i cele filmu [*ZBoWiD i terażniejszość... 1965*]. M. Moczar wymieniał trzy grupy społeczne, do których film był adresowany, były to: po pierwsze – młodzież szkolna urodzona i wychowana w PRL, po drugie – środowiska kombatanckie skupione w ZBoWiD oraz, po trzecie – środowiska polonii zagranicznej, skłonne do porozumienia z władzami PRL [*ZBoWiD i terażniejszość... 1965*]. Z wypowiedzi M. Moczara wynikało, że cel filmu wykraczał poza upamiętnienie wojennych dokonań komunistycznej partyzantki. Prowadzący wywiad nawiązał do omawianej podczas Kongresu ZBoWiD możliwości „patronowania niektórym projektom kulturalnym”, co miało służyć „kształtowaniu nowego, ludowego w treści, patriotyzmu” [*ZBoWiD i terażniejszość... 1965*, s. 5]. M. Moczar odpowiadał następująco: „myślę, że w tworzeniu ludowego patriotyzmu powinniśmy odwoływać się do przykładów poświęcenia i oddania, z którymi stykaliśmy się wówczas. Jeśli słusznie stwierdzamy, że nie lekceważymy bodźców materialnego zainteresowania, to znaczy, po prostu, roli pieniądza [...], to słuszne jest odwoływanie się do działalności, której nie można opłacić żadaną sumą pieniędzy. Myślę, że stop powstały z najpiękniejszych wzorców ludzkich, jakie spotykaliśmy w okresie okupacji, poświęcenia i ofiarności ludzi w okresie powojennej odbudowy, z poważnego i sumiennego traktowania dzisiaj swych obowiązków, może być bardzo szlachetny, trwały i solidny” [*ZBoWiD i terażniejszość... 1965*, s. 5]. Wypowiedź M. Moczara określa genezę i ramy chronologiczne, z których miał się wywodzić „ludowy patriotyzm”, był to okres „okupacji i powojennej odbudowy”. W wywiadzie na pierwsze miejsce wysunięta została kwestia społecznej świadomości zwycięstwa. „Czy nie odnosicie, Towarzyszu Redaktorze, wrażenia – pytał Moczar – że nad nami wszystkimi ciąży, dominuje ciągle uczucie klęski? Weźcie wrzesień 1939 r. To prawda, że już w pierwszych dniach rozpadło

⁴ Rzeczywiste autorstwo książki do dziś nie zostało wyjaśnione. W. Żukrowski, któremu powszechnie je przypisywano, stanowczo temu zaprzeczał. W 1990 r. sprawa publikacji wspomnień E. Gierka, który wskazał Żukrowskiego jako współpracownika Moczara i autora książki, dotarła do Sądu Najwyższego [Matałowska 1990].

się burżuazyjne państwo polskie, ale czy nie należy ciągle przypominać o bohaterstwie żołnierza polskiego? Przecież bił się on nadzwyczaj dzielnie – niezależnie od dowództwa [...], przy czym wydaje mi się, że brak jest u nas generalnego akcentu zwycięstwa, syntezy tego ogromnego wysiłku, o którym mówimy, zwycięstwa życia nad śmiercią, odwagi nad strachem [...]. Istnieje dysproporcja pomiędzy tym, co się wie o Monte Cassino i o walkach na Wale Pomorskim [...] ofiara ta była przecież najbardziej przekonującym wkładem w zwycięstwo nad hitleryzmem” [*ZBoWiD i terażniejszość...* 1965, s. 1, 4].

Geneza filmu, zawartość fabuły, przekaz ideowy i kontekst polityczny były już kilkakrotnie omawiane w literaturze przedmiotu, dlatego ograniczę się do wskazania jedynie trzech elementów – jak sądzę – najważniejszych dla trafnej interpretacji propagandowego przekazu⁵. Autorzy piszący o filmie są zgodni, iż *Barwy walki* kreowały heroiczno-patriotyczny mit komunistycznej partyzantki, stanowiący polityczno-kulturową oprawę dla partyjnej koterii tzw. partyzantów, skupionej wokół M. Moczara [Siwiński 1994; Zwierzchowski 2013; Polniak 2011]. W celu wykreowania mitu alowców wykorzystywano fakt istnienia w świadomości społecznej mitu Armii Krajowej. I. Siwiński [1994, s. 144] pisze o tym w następujący sposób: „zabieg ten nie jest bezinteresowny [...] nazywa się transakcją związaną [...] autentyczna legenda użyczyła swojego blasku tym, którzy własnej legendy nie posiadali”. Opinię taką potwierdza T. Lubelski, który pisze: „*Barwy walki* Passendorfera/Moczara próbowały przeprowadzić dowód, że to ludowa partyzantka jest prawdziwym, pełnoprawnym [...] sukcesorem bohaterskiej tradycji romantycznej. Tym samym, film był – typową dla polityki kulturalnej stronnictwa Moczara – próbą przechwylenia legendy patriotycznej stronnictwa Armii Krajowej dla wykreowania nieistniejącej własnej” [Lubelski 2008, s. 240].

Barwy walki prezentowały obraz akowsko-komunistycznego braterstwa broni w walce przeciwko Niemcom jako wspólnemu wrogowi. Relacje między akowcami a komunistami zostały ukazane w dwóch scenach. Pierwsza z nich to rozmowa komunisty „Kołacza” z akowcem „Klingą”. Miała ona charakter asymetryczny na korzyść komunisty. „Klinga” został zwabiony w pułapkę, był wyraźnie zaskoczony. Scena druga to obraz wspólnej walki akowców i komunistów z przeważającymi siłami Niemców. Dzięki wspólnej walce dochodziło do przewyciężenia dotychczasowego „dramatu nieufności”, zawiązania braterstwa broni i nabrania wzajemnego szacunku. W scenie finałowej okazywało się, że braterstwo nie może trwać zawsze. Akcja filmu kończyła się w 1944 r., gdy zbliżała się ofensywa Armii Czerwonej, oznaczało to, że dalsza współpraca nie była możliwa. Wspólne drogi akowców i alowców rozchodziły się. Po stronie alowców pozostawał sentyment, jeden z partyzantów mówił: „fajne chłopaki, szkoda, że nie idą z nami”.

⁵ O filmie pisali m.in. I. Siwiński [1994], P. Zwierzchowski [2013, s. 94–97], Ł. Polniak [2011, s. 240–244].

Barwy walki prezentowały także, postulowany przez Moczara, „generalny akcent zwycięstwa”. Funkcję symbolu akowsko-komunistycznego zwycięstwa nad Niemcami pełniła przywołana już sekwencja wspólnej walki. W tym kontekście Z. Kałużyński krytycznie konstatował, iż film „pokazuje akcję, po prostu akcję, przeprowadzoną przez partyzantkę AL [...] film kończy bitwa między Niemcami i partyzantami wspieranymi przez oddziały radzieckie, zakończoną zwycięstwem partyzantów [...]. Narracja jest prosta, spokojna, rzeczowa, jest to niemal dokument, lekko tylko zabarwiony beletrystycznie, koncentrujący uwagę widza na sukcesie, co jest w przekonaniu warszawiaków opatrzonych z klęskami [...] ostatnim tematem, jaki można było podjąć w filmie”⁶.

Pozornie jednowymiarowa narracja *Barw walki* w rzeczywistości zawierała treści niewidoczne dla widzów. Z. Kałużyński [1965] trafnie pytał w swojej recenzji: kto w filmie jest prawdziwym Moczarem? Współczesne badania historyczne pozwalają zidentyfikować niektóre rzeczywiste postacie, a tym samym historyczną i polityczną genezę filmu. Z monografii autorstwa K. Lesiakowskiego [1998, s. 42] dowiadujemy się, że Nikołaj Demko, znany w historii Polski jako Mieczysław Moczar, we wrześniu 1939 r. udał się na tereny okupowane przez ZSRR, gdzie został zwerbowany przez Wydział Wywiadu Sztabu Zachodniego Specjalnego Okręgu Wojskowego, czyli przez GRU. Jako agent GRU otrzymał pseudonim „Woron”, co w tłumaczeniu na język polski oznacza „Kruka” [Lesiakowski 1998, s. 43]. Nasuwa, to hipotezę, iż ukazany w filmie partyzant „Kruk” jest właśnie postacią Moczara. Filmowy „Kruk” nie był wprawdzie dowódcą oddziału, jak w rzeczywistości Moczar, ale posiadał cechy atrakcyjne z punktu widzenia odbiorcy propagandy. Były to dzielność i romantyczna fantazja, a więc cechy cenione przez polską publiczność [Lesiakowski 1998, s. 43]. To właśnie „Kruk” wypowiada słowa stanowiące deklarację pojednania z akowcami: „szkoda, że nie idą z nami”.

Możliwa jest także identyfikacja filmowej postaci partyzanta AK, Ludwika Pocięchy ps. „Klinga”. Prawdopodobnie był to kapitan Henryk Glapiński, ps. „Klinga”, w czasie okupacji niemieckiej żołnierz AK, a następnie komendant powiatu radomskiego Konspiracyjnego Wojska Polskiego, formacji utworzonej w kwietniu 1945 r., przez kapitana Stanisława Sojczyńskiego ps. „Warszyc” [Henryk Glapiński... 2002, s. 139]. W 1945 r. Nikołaj Demko, ps. Moczar, pełnił funkcję szefa Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego w Łodzi, na obszarze którego działało KWP [Stanisław Sojczyński... 2012, s. 479–487]. Z tego względu Moczar musiał znać zarówno „Warszycę”, jak i jego oficera „Klingę”. W lutym 1945 r. „Warszyc” wydał wyrok śmierci na Moczara, dostarczony drogą pocztową [Stanisław Sojczyński... 2004, s. 479–487]. W tym czasie „Klinga” kilkakrotnie rozbijał działające na terenie Moczara patrole NKWD. W reakcji na zaistniałą sytuację funkcjonariusze WUBP w Łodzi, w porozumieniu z centralą w Warszawie, podjęli działania mające na celu

⁶ W cytowanym tekście słowo „sukces” zostało przez redakcję wyróżnione kursywą oraz celowo zamieszczone pod fotografią [Kałużyński 1965, s. 7].

„rozpracowanie i likwidację KWP” [Stanisław Sojczyński... 2012, s. 479–487]. W lipcu 1946 r. „Warszyc” i „Klinga” zostali aresztowani, a następnie skazani na śmierć [Stanisław Sojczyński... 2004, s. 479–487]. Stąd można wnioskować, że pierwowzorem filmowej postaci „Klingi” był właśnie kapitan Henryk Glapiński ps. „Klinga”. W omawianych filmach spotykamy również inne przykłady wykorzystania postaci i pseudonimów rzeczywistych osób.

Reżyser Janusz Morgenstern jest współcześnie zaliczany do przedstawicieli Polskiej Szkoły Filmowej [Hendrykowski 2012; Syska 2004, s. 27]. W drugiej połowie lat 60. na ekranach kin i telewizorów gościły dwa jego filmy ukazujące obraz komunistycznych partyzantów. W 1966 r. był to kinowy film *Potem nastąpi cisza*. Nie podejmując w tym miejscu pełnej analizy filmu, należy wspomnieć, iż stanowił on kompromis między propagandowym obrazem wkraczającej do Polski w 1944 r. armii gen. Berlinga a próbą powiedzenia prawdy o pierwszym okresie instalowania nowego reżimu. Drugoplanową postacią filmu był major Świętowiec. Była to jedyna postać w filmie, którą wprost określono jako „komunistę” oraz o której zamieszczono informację o jej przeszłości jako partyzanta GL/AL. Postać majora Świętowca pełniła funkcję „dobrego” komunisty, w przeciwieństwie do „złych” komunistów w postaci funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa. Filmowi ubecy prześladowali akowców pozostających w konspiracji oraz byłych akowców, którzy wstąpili do 1. Armii WP. Major Świętowiec został ukazany jako typ człowieka prawego i żołnierza pełnego godności, który broni podwładnych przed oskarżeniami ze strony UB. Z punktu widzenia odbiorcy była to postać wyrazista, budząca szacunek i zaufanie.

Filmem jednoznacznie propagandowym był serial *Stawka większa niż życie* w reżyserii J. Morgensterna i A. Konica. Autorami scenariusza byli dwaj zasłużeni dla propagandy scenarzyści: Z. Safjan i A. Szypulski, podpisujący się wspólnym pseudonimem Andrzej Zbych [Bernacki 2003, s. 12]. Serial miał premierę telewizyjną w latach 1967–1968, a następnie wielokrotnie był powtarzany. Biorąc pod uwagę, iż serial był już omawiany w literaturze, pozwolę sobie poruszyć jedynie dwie kwestie związane z wizerunkiem alowców. Pierwsza z nich to kwestia świadomego rozmycia tożsamości głównego bohatera. W pierwszym odcinku ukazano, jak Stanisław Kolicki – bo tak naprawdę nazywał się główny bohater, był szkoleny przez wywiad radziecki. W kolejnych odcinkach, gdy Kolicki występował pod agenturalnym pseudonimem Hans Kloss, twórcy unikali ukazywania jego związków z radzieckimi „sojuznikami”. Nawet w ostatnim odcinku, gdy widz mógł oczekiwać podkreślenia wyzwolicielskiej roli Armii Czerwonej, film ukazywał żołnierzy amerykańskich okupujących Niemcy. P. Zwierzchowski [2011, s. 45], przy okazji analizy innego filmu, trafnie zauważył, iż twórcy propagandy, mając świadomość istniejącej w społeczeństwie niechęci do ZSRR, świadomie unikali eksponowania wątków radzieckich.

Odcinek serialu pt. *Wielka wyspa*, od początku operował dwuznacznością i nie-domówieniem. Kloss spotykał się z partyzantami, aby za ich pośrednictwem przekazać „sojuznikom” wiadomość o dogodnym terminie bombardowania niemieckich

zakładów przemysłowych. Kim byli „sojusznicy” zdolni bombardować niemieckie zakłady? Film nie mówił tego wprost, lecz pozostawiał domysłom widzów. Według zasady niedomówień ukazani zostali także partyzanci GL/AL. Byli oni przedstawicielami warstwy chłopskiej, na co wskazywał ich fizyczny wygląd; byli świetnie uzbrojeni, co kamera nieustannie eksponowała. Dowódcą oddziału był starszy mężczyzna, budzący szacunek i zaufanie. Partyzanci pozostawali w doskonałych stosunkach z okolicznymi mieszkańcami wsi, którzy traktowali ich jako gwarantów bezpieczeństwa. W kontekście klasowo-społecznym ukazano postać działającego w Warszawie komunisty, niejakiego Filipiaka. O tym, kim są Filipiak i związani z nim partyzanci, widz dowiadywał się jedynie z wtrąconej wypowiedzi niemieckiego oficera, który stwierdzał, iż „dentysta Filipiak odsiadywał przed wojną karę za działalność komunistyczną”. Podobnie w scenie rozmowy Klossa z partyzantami, jeden z nich wtrąca: „idziemy nawiązać kontakt z AK”. Autorzy serialu, prawdopodobnie świadomie, używali rozmycia tożsamości postaci oraz dwuznaczności i niedomówień w celu manipulacji świadomością widza.

M. Replewicz w książce *Stawka większa niż kłamstwo* podjął trud skonfrontowania propagandowego obrazu z historyczną rzeczywistością [Replewicz 2015]. Jego zdaniem w przywołanym odcinku aż dwukrotnie nawiązano do autentycznych osób. Pierwowzorem filmowego Filipiaka miał być Stanisław Filipiak [Replewicz 2015, s. 154]. W czasie wojny był on partyzantem GL/AL ps. „Kos”. Po 1945 r. pracował jako funkcjonariusz Milicji Obywatelskiej oraz Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, w latach 1966–1967 pełnił funkcję wiceministra w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, a następnie członka władz naczelnych ZBoWiD [Replewicz 2015, s. 153, 154]. Z racji pełnionych funkcji Filipiak musiał być znany Moczarowi. W tym samym odcinku wymieniony został pseudonim „Grzegorz”. Zdaniem Replewicza było to nawiązanie do postaci generała Grzegorza Korczyńskiego ps. „Grzegorz” [Replewicz 2015, s. 159]. W latach 40. i 50. pracował on jako wysoki funkcjonariusz MBP, natomiast w latach 60. pełnił funkcję szefa Zarządu II Sztabu Generalnego Wojska Polskiego oraz wiceministra obrony narodowej [Replewicz 2015, s. 159–163].

Modelowy przykład kreowania bohaterskiego mitu AL stanowił serial telewizyjny *Podziemny front* z 1965 r. w reżyserii H. Drapelli i S. Nowickiego. Liczył on siedem odcinków, z których każdy ukazywał autentyczną akcję bojową Batalionu AL im. Czwartaków. Były to m.in. zamach na kasyno oficerskie Wehrmachtu w Warszawie; likwidacja zdrajcy w szeregach AL; akcja ratowania przed aresztowaniem niemieckiego robotnika-antyfaszysty (ukłon w kierunku NRD – przyp. autora) oraz akcja odbicia więźniów z niemieckiego transportu. Ałowcy zostali ukazani jako młodzi warszawiacy, ich fizyczny wygląd wskazywał na pochodzenie inteligenckie. Każdy odcinek zaczynał się sceną ukazującą ceglany mur z napisami: „PPR walcz”, „Pawiak pomścimy” oraz karykaturą Hitlera i charakterystycznym motywem muzycznym⁷.

⁷ Na marginesie, nasuwa się pytanie: czy czołówka serialu Drapelli mogła służyć Morgensternowi za inspirację podobnej czołówki powstałego pięć lat później serialu *Kolumbowie*?

Należy podkreślić, iż w serialu *Podziemny front* relacje między komunistami a akowcami zostały przedstawione w sposób diametralnie różny od przedstawienia np. w *Barwach walki*. W filmie Drapelli zawarto wykluczenie formacji akowskiej z narodowej wspólnoty. W jednym z odcinków ukazano Powstanie Warszawskie. Propagandowa konstrukcja zmierzała do postawienia znaku zapytania nad męstwem oraz politycznymi intencjami akowców. Kapitulację Powstania i podjęcie pertraktacji z Niemcami przedstawiono w kontekście dwuznacznego oskarżenia oraz w sposób podający w wątpliwość rzeczywiste stanowisko AK i jej dowództwa wobec Niemców, a nawet sugerujący zdradę⁸. Propagandowy przekaz, po raz kolejny, operował sugestią i niedomówieniem. W jednym z odcinków zawarto scenę, w której na stanowiska powstańców wchodzi galowo umundurowani niemieccy oficerowie, znani z wcześniejszych odcinków jako organizatorzy represji wobec Polaków. Niemcy byli eskortowani przez żołnierza AK, mówiącego wzorowym językiem niemieckim i ubranego w odświętany mundur. Spotkanie ukazane zostało jako przebiegające w przyjaznej, a nawet serdecznej atmosferze. W scenie kończącej negocjacje niemiecki oficer w wymowny sposób spogląda na słynny akowski plakat: „Każdy pocisk – jeden Niemiec”. Scena miała sugerować odbiorcy, iż oglądany film odkłamuje rzekomy mit Powstania i jego uczestników.

Dowództwo AK zostało w filmie scharakteryzowane słowami jednego z alowców jako: „ci, którzy rozdają medale za kapitulację”. Dwuznaczny charakter miała scena, w której żołnierz AK proponował alowcom kapitulację słowami: „pójdziecie do oflagu, ostatecznie lepsze to niż kula na środku rzeki”. Honorowa odpowiedź alowca padała kilka scen dalej: „to znaczy co? Do niewoli pójść albo uciekać, aż Cię jakiś dwójkarz albo inny drań sprzeda Niemcom? Do obozu? A skąd wiesz, jaki to będzie obóz?”. Powtórzono tu szczególnie negatywny stereotyp „dwójkarza” jako „zdrajcy” i „kolaboranta”, zaczerpnięty wprost z propagandy okresu stalinizmu [Rabiński 2012]. Ałowcy wzywają na pomoc żołnierzy 1. Armii WP, przy pomocy których przeprawiają się na wschodni brzeg Wisły, gdzie oczekują ich Rosjanie. Jedno z ujęć, przez ułamek sekundy, pokazuje twarz młodego akowca, który nie chcąc kapitulować, przeszedł na stronę komunistów. Podsumowując, podkreślimy, że w latach 60. sugestie o „zdradzie” AK oraz „kolaboracji z Niemcami”, stanowiące echo propagandy stalinizmu, stanowiły już wyjątek. Z tego względu serial należy zaliczyć do nurtu komunistycznej ortodoksji. Czy była to propaganda skuteczna?

W latach 70. wielką popularność zyskała komedia *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* z 1970 r. w reżyserii T. Chmielewskiego. Ałowcy zostali pokazani w części trzeciej pt. *Wśród swoich*. Film rozpoczynała scena, w której główny bohater, Franek Dolas, lądował na spadochronie w miejscu symbolicznym dla genezy komunistycznej władzy, a mianowicie we wsi pod Lublinem. W okolicy lądowania Dolas

⁸ Motyw kapitulacji Powstania Warszawskiego oraz negocjacji prowadzonych z Niemcami przez gen. Bora-Komorowskiego wykorzystywano w propagandzie przeciw Powstaniu i AK w okresie stalinizmu. Film Drapelli stanowił powrót do motywów propagandy tamtego okresu [Rabiński 2012].

spotykał trzy kategorie symbolicznych miejsc i postaci, były to: po pierwsze – katolicki klasztor i mieszkający w nim zakonnicy; po drugie – wieś z archetypiczną dla kultury polskiej scenerią (kamera eksponuje szerokie pola z łanami zboża oraz barokową architekturę klasztoru); po trzecie – dobrze uzbrojony i zdyscyplinowany oddział partyzantów. Kim są napotkani partyzanci? Film operował bardzo oszczędną sugestią. Informacja o tożsamości partyzantów nie była przekazywana wprost, ale za pomocą szeroko rozumianego kontekstu, na który składały się wiedza odbiorcy wyniesiona z wcześniejszych filmów o tematyce partyzanckiej oraz bogato eksponowana symbolika klasowo-społeczna, a zarazem patriotyczna.

Ukazany w filmie oddział tworzyli partyzanci wywodzący się z warstwy chłopskiej, na co wskazywały ich fizyczny wygląd i sposób bycia. Partyzanci pozostawali w doskonałych stosunkach z ludnością wiejską; w jednej ze scen ratują wieś przed niemiecką pacyfikacją. Był to oddział świetnie uzbrojony i zdyscyplinowany, przypominający pod tym względem regularne wojsko. O politycznej tożsamości partyzantów informowało jedynie to, iż posiadali na czapkach orły bez korony. Interpretację o ukazaniu oddziału AL pośrednio potwierdzała scena finałowa, w której partyzanci ratowali przed wysadzeniem przez Niemców most, po którym miały przejechać sojusznicze czołgi. Banałem jest stwierdzenie, że w 1944 r. na Lubelszczyznę od wschodu mogły zmierzać jedynie czołgi radzieckie lub 1. Armii WP. W przywołanej scenie zatarto tożsamość wkraczających wojsk; na ekranie pokazano nadejdzające z daleka sylwetki czołgów oraz zamazane sylwetki ludzi. Równocześnie eksponowano radość Franka Dolasa z nadejścia sojuszników. Dla wielu widzów, dokonujących jedynie powierzchniowej percepcji filmu, pokazany oddział był, po prostu, „polską partyzantką”. Prawdopodobne jest, iż twórcom filmu, wołającym unikać wyraźnych odwołań do komunizmu i ZSRR, przyświecał cel wywołania u widzów takiego właśnie przekonania. Patriotyczną tożsamość komunistów kreowała scena, w której Franek Dolas, ubrany w niemiecki mundur, próbował dowieść swojej polskości dziewczynie z partyzanckiego oddziału, recytując fragmenty *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza.

b) Powrót do wykorzystania obrazu komunistycznej partyzantki: druga połowa lat siedemdziesiątych

W pierwszej połowie lat 70. nastąpiło chwilowe odejście od wykorzystania kina wojennego jako narzędzia propagandy. Wynikało ono m.in. z narastającej w poprzednim okresie krytyce kina wojenno-heroicznego. W okresie rządów Edwarda Gierka propaganda stawiała na filmy ukazujące gospodarczą modernizację, nie zaś wojenną martyrologię. W drugiej połowie dekady wrócono do wykorzystania kina wojennego. W tym kontekście należy dostrzec, iż w latach 70. następował proces pokoleniowej wymiany publiczności. Jego zasadniczym elementem było pojawienie się pokoleń ludzi urodzonych po wojnie lub tuż przed wojną, a więc tych, którzy nie pamiętali realiów okupacji. Były to pokolenia znacznie bardziej podatne na wpływ i propagandową manipulację niż pokolenia osób posiadających osobistą pamięć okresu wojny.

W 1978 r. premierę miał serial *Polskie drogi* w reżyserii J. Morgensterna, stając się jednym z najważniejszych filmów w historii polskiego kina. Serial sytuował się poza nurtem propagandowej ortodoksji, ale jednocześnie nie był wolny od propagandowych treści i symboli. Biograf reżysera pisał o serialu: „*Polskie drogi* stanowiły pogładową lekcję nieustannego kompromisu, jaki pociągała za sobą w ówczesnym polskim kinie każda próba sięgnięcia przez filmowców po temat dotyczący najnowszej historii. Pamięć zbiorowa na co dzień w obiegu oficjalnym perfidnie zniekształcana i falsyfikowana, permanentnie podlegała ostrej kontroli ideologicznej poprawności [...]. Opowieść Janickiego i Morgensterna dotyczyła przecież okresu historycznego, z którego brał swój początek mit założycielski Polski Ludowej. A to oznacza, że dla twórców serialu pole manewru było w gruncie rzeczy niewielkie. Nie liczyła się prawda, ale doraźny cel polityczny [...]. Autorzy okazali się skłonni, co widać zwłaszcza w ostatnich odcinakach, zapłacić tę cenę w zamian za całkiem odmienne i pełne szacunku spojrzenie na dziedzictwo II Rzeczypospolitej i polskiego społeczeństwa sprzed Września 1939” [Hendrykowski 2012, s. 197]. Mając na uwadze powyższą konstatację, spróbujmy podjąć analizę wizerunku komunistycznej konspiracji, nie wnikając w inne treści i symbolikę filmu.

Obraz komunistów w *Polskich drogach* był zdecydowanie stereotypowy, wpisujący się w heroiczno-bohaterski kanon prezentowany w innych filmach. Jednocześnie twórcy filmu, zgodnie z ustalonym już kanonem, operowali dwuznacznością i niedopowiedzeniem. Zasadniczy problem w kreowaniu obrazu komunistycznej konspiracji polegał na tym, iż została ona ukazana w odniesieniu do lat 1939–1943, a więc okresu, w którym faktycznie nie istniała. Nasuwa się więc pytanie: kogo przedstawiał serial? W filmie – jak zobaczymy – dokonywano także manipulacji historycznym kontekstem. Obecne w filmie błędy już w okresie premiery spowodowały zarzuty o niezgodność z historyczną rzeczywistością [Samsonowska 1978, s. 6]. Reżyser otwarcie przyznawał, że błędy faktycznie istnieją, ale przypisywał je pośpiechowi w realizacji filmu oraz trudnościom związanym z nieistniejącym wcześniej i powstającym „na bieżąco” scenariuszem ostatnich odcinków [Samsonowska 1978, s. 6]. Warto jednak spytać: czy gdyby błędy były wynikiem nacisku władz, reżyser mógłby to przyznać publicznie? Morgenstern, pomimo próśb sformułowanych przez TVP, odmówił nakręcenia odcinków, których akcja miała rozgrywać się po 1943 r., co oznaczałoby konieczność daleko idących manipulacji [Hendrykowski 2012].

Z rozmyciem politycznej tożsamości postaci komunistów mamy przede wszystkim do czynienia w odcinkach, których akcja rozgrywa się w latach 1939–1941. W istocie są oni kreowani jako przedstawiciele jakiejś formy „patriotycznej lewicy”, o dwuznacznej tożsamości ideowej. W celu ilustracji powyższego stwierdzenia dokonajmy omówienia dwóch postaci filmu. Pierwsza z nich to młody robotnik Mundek Szczubełek, który był najważniejszą postacią lewicowych konspiratorów, a zarazem trzecią najważniejszą postacią serialu. Mundek, podczas spotkania z głównym bohaterem filmu, Władysławem Niwińskim, powoływał się na walkę przeciwko

Niemcom we wrześniu 1939 r., mówiąc: „a we wrześniu, jak przez poniatowszczaaka szli na Lublin, to gdzie ja byłem ? [...] o Brygadach Robotniczych Obrony Warszawy Pan słyszał? Co się Polsce należy, Panu tłumaczyć nie muszę, a prawdziwa wojna jest tutaj, odkąd wzięli się za nią faszyci!”. Czy widzowie byli w stanie przypomnieć sobie, iż wymieniona formacja została stworzona przez Polską Partię Socjalistyczną, nie przez komunistów [Wyszczelski 2015, s. 62]? Czy była to próba podszycia się pod tradycję przedwojennej lewicy – jak np. w *Barwach walki*, czy też subtelna próba przypomnienia o niej? W kolejnej scenie Mundek wspomina przedwojenne aresztowania komunistów oraz postać socjalisty Bolesława Drobnera, który w czasie wojny został członkiem władz Związku Patriotów Polskich. Kim więc był Mundek: socjalistą czy komunistą? Być może rację miał jeden z recenzentów, sugerując, iż znajduje się on „na drodze dochodzenia do komunizmu”⁹

Drugą postacią, którą chciałbym przywołać, jest nauczyciel Stanisław Mrowiński. Pojawiał się on w pierwszym odcinku serialu, rozgrywającym się we wrześniu 1939 r. na kresach wschodnich II RP. Jego polityczna tożsamość została jasno określona. Mrowiński opowiadał, iż przed wojną został pozbawiony przez sanacyjne władze możliwości pracy jako nauczyciel, a następnie nie pozwolono mu wstąpić do wojska, gdy wobec agresji niemieckiej pragnął bronić ojczyzny. W kolejnych odcinkach Mrowiński był wprost ukazywany jako komunista, zorientowany na ZSRR. Powyższy obraz byłby niepełny, gdybyśmy nie podkreślili, że w końcowych odcinkach postaci Mundka i Mrowińskiego, a także komunistyczna konspiracja w ogóle, były ukazywane wprost i bez ogródek. Komuniści odbierali radzieckie zrzuty sprzętu i radiostacje, organizowali własne oddziały oraz oczekiwali wkroczenia Armii Czerwonej. Przynotujmy tylko jeden cytat: „koło Piotrkowa wysadzili pociąg, mają już oddziały zbrojne, zamiast dziesięciu różnych pisemek powstało jedno, nie są już rozbici, mają struktury”¹⁰.

W *Polskich drogach* rozmyciu uległ także historyczny kontekst ukazywanych wydarzeń. W odcinku rozgrywającym się w 1940 r. ukazana została działająca w Warszawie liczna i dobrze zorganizowana grupa konspiratorów. Przeprowadza ona akcję odbicia z niemieckiego transportu francuskiego komunisty. Uwolniony Francuz deklaruje, że w celu kontynuowania „walki przeciwko faszystom” zamierza udać się „na wschód”. W odcinku rozgrywającym się w czasie bitwy o Anglię, a więc w 1940 r., komunista Mrowiński wygłasza następującą kwestię: „a co jeśli Anglia podpisze pokój i machnie na nas ręką [...] wtedy losy Polski będą przesądzone [...] traktaty podpisują rządy, ale naród może liczyć na inny naród”. Przypomnijmy rzecz oczywistą: w czasie bitwy o Anglię ZSRR znajdował się w sojuszu z Trzecią Rze-

⁹ Znany w PRL krytyk filmowy C. Dondziłło interpretował tytuł serialu *Polskie drogi* jako „polskie drogi dochodzenia do komunizmu”. Czy mógł mieć rację? Czy recenzja zamieszczona w oficjalnej prasie stanowiła jedynie próbę sugerowania widzom interpretacji zgodnej z oczekiwaniami władzy [Dondziłło 1977, s. 17].

¹⁰ Brakuje tutaj miejsca na opis licznych scen i motywów znajdujących się w serialu. Wydają się także, że opis taki nie wniósłby nowych treści poznawczych.

szą. Dlaczego więc wspomniany Francuz miał zamiar udać się „na wschód” w celu „walki z faszyzmem”? Z kim Anglia miała zamiar podpisać pokój? Na który naród mogli liczyć Polacy, czy był to „naród radziecki”? Dlaczego Polacy mogli liczyć na „naród radziecki”, a nie na władze radzieckie?

W *Polskich drogach*, podobnie jak w innych filmach, obraz komunistów kreowano za pomocą odniesień i symboliki klasowo-społecznej, nie zaś rozmytych deklaracji politycznych. Mundek i jego ojciec zostali ukazani jako przedstawiciele warszawskiej klasy robotniczej (Mundek był motorniczym tramwaju). Obaj byli warszawiakami, mocno wrośniętymi w kulturę i etos stolicy. Komunista Mrowiński posiadał wprawdzie inteligenckie wykształcenie, jednak obracał się wśród przedstawicieli klasy robotniczej, a z przekonania był komunistą. W kreowaniu postaci komunistów sięgnięto też po symbolikę okupacyjnej i narodowej martyrologii. Ojciec Mundka zginął rozstrzelany przez Niemców w Palmirach pod Warszawą.

Omawiany serial ukazywał relację między komunistami a podziemiem akowskim. Komuniści zostali ukazani jako formacja, która nie była liczebnie i organizacyjnie równa AK, ale tylko niewiele od niej odbiegająca. Atutami komunistów były społeczne poparcie i akceptacja, ukazywane w filmie. W *Polskich drogach* kreowano obraz politycznej i narodowej alternatywności akowców i komunistów. Był on wzmocniony przez brak ukazania innych polskich formacji działających w okresie okupacji. Relację między komunistami a akowcami dobrze ilustrują losy głównego bohatera filmu, Władysław Niwińskiego. Był on przedwojennym podchorążym, ukształtowanym przez polityczny i żołnierski etos rządów sanacji, w szczególności przez antykomunizm i wiarę w zachodnie sojusze. We wrześniu 1939 r., po rozbiciu przez Niemców oddziału, w którym służył, trafił do Warszawy, gdzie zetknął ze środowiskiem komunistycznych konspiratorów. Początkowo planował przedostać się do Francji, gdzie formowane było wojsko polskie, jednak po klęsce zachodniego sojusznika stopniowo odrzucał ten zamiar. Utrzymując kontakty ze środowiskiem komunistycznym, równocześnie nawiązał aktywną współpracę z konspiracją akowską; do AK nie wstąpił, ale wykonywał dla niej zleczone mu zadania. W świadomości Niwińskiego równoczesne kontakty z obu organizacjami nie wykluczały się, Niwiński traktował je jako wyraz patriotyzmu, ponad podziałami politycznymi o drugorzędnym znaczeniu. W ten sposób film kreował obraz patriotyzmu jako prymatu interesu narodowego przed politycznymi i partyjnymi podziałami, w obliczu wspólnego wroga. W *Polskich drogach* relacje między komunistami a akowcami zostały ukazane jako spór między dwiema równorzędnymi orientacjami politycznymi, a także jako narodowy dramat angażujący najlepszych patriotów. Komuniści i akowcy zostali ukazani jako dwie siły patriotyczne, choć inaczej rozumiejące patriotyzm i zorientowane na inne sojusze. Obie formacje nie walczyły między sobą, ale też nie współpracowały. W finale filmu Niwiński zginął z rąk Niemców, biorąc udział w akcji organizowanej przez komunistów, ale nie będąc członkiem ich organizacji.

Kończąc rozważania o omawianym serialu, chciałbym podkreślić, iż oprócz stereotypowego obrazu komunistycznej konspiracji film zawierał elementy, które na-

leży ocenić inaczej, Mam tu na myśli, przede wszystkim, obraz września 1939 r. na kresach wschodnich II RP, obrazy szlacheckiego dworku, przedstawicieli ziemiaństwa, przedwojennych oficerów i żołnierzy, obraz przedwojennej i okupacyjnej Warszawy, wizerunek polskiego społeczeństwa okresu okupacji, a także pełen godności i szacunku – co nie jest obojętne z punktu widzenia propagandy – wizerunek AK oraz jej kadry oficerskiej, wraz z towarzyszącym jej społecznym poparciem. Wszystkie te elementy odbiegały od sztampowych kanonów propagandy PRL.

W 1976 r. premierę miał film *Ocalić miasto* w reżyserii J. Łomnickiego. Film wykorzystywał fakt wyzwolenia Krakowa, historycznej stolicy Polski, z rąk Niemców w styczniu 1945 r. przez 1. Front Ukraiński dowodzony przez marszałka I. Koniewa. Z punktu widzenia efektywności propagandy użycie prawdy historycznej jako argumentu posiadało istotne zalety. Po pierwsze – budziło pozytywne nastawienie odbiorców, zarówno w skali miasta Krakowa, jak i w skali całej Polski. Po drugie – pozwalało wiarygodnie uzasadniać szersze tezy polityczne i historyczne, niebędące oczywiste dla odbiorców. Oprócz Armii Czerwonej film ukazywał działającą na terenie Krakowa, cywilną konspirację Polskiej Partii Robotniczej oraz towarzyszące jej struktury AL. Filmowa narracja dowodziła, iż Armia Czerwona oraz PPR i AL są formacjami, wobec których Polacy powinni odczuwać wdzięczność i szacunek, ze względu na ich wyzwolicielską rolę wobec Krakowa oraz – w domyśle – całego kraju.

W filmie *Ocalić miasto* ukazano relacje między podziemiem akowskim a podziemiem komunistycznym, przy czym powrócono do mitu akowsko-komunistycznej jedności w obliczu wspólnego wroga. W obrazie wzajemnych relacji uwzględniono także wizerunek Armii Czerwonej. W porównaniu do filmu *Barwy walki* obraz relacji akowsko-komunistycznych był zdecydowanie bardziej asymetryczny na korzyść komunistów. W omawianym filmie to właśnie akowcy zwracali się do komunistów o pomoc wobec próby wysadzenia przez Niemców Wawelu oraz groźby użycia artylerii przez Rosjan. Kreowało to obraz komunistów jako formacji niezbędnej do przeprowadzenia dużych akcji, a przy tym silnej militarnie i sprawnie organizacyjnie. Równocześnie film kreował obraz podziemia akowskiego jako politycznie niezdolnego do reprezentowania interesu narodowego Polaków wobec wyzwolicielskiej Armii Czerwonej. Szczególnie negatywnie ukazane zostało prozachodnie i antykomunistyczne stanowisko kadry oficerskiej AK. Film sugerował, że wewnątrz AK istniał nurt realistyczny, skłonny podjąć współpracę z Rosjanami, który został sztucznie zdominowany przez dowództwo AK i rząd RP na emigracji. Antytezą zdezorientowanych i podzielonych akowców był wizerunek konspiracji komunistycznej. W filmie przypisano jej cechy siły przywódczej, jedynej zdolnej do objęcia władzy w Polsce. Została ona ukazana jako wewnętrznie zjednoczona, pewna i świadoma politycznych racji, zdeterminowana i ciesząca się poparciem społecznym, dobrze uzbrojona i aktywna militarnie. Film kreował obraz, w którym reprezentacja interesu narodowego, w sposób naturalny, przechodziła z rąk formacji akowskiej w ręce komunistów. Ostatecznie Wawel został uratowany dzięki ofiarnej

postawie PPR-AL. Ładunki wybuchowe podłożone pod Wawelem rozbroił żołnierz radziecki prowadzony kanałami przez polskiego komunistę. Film kończyła scena radosnego zbratania mieszkańców Krakowa z żołnierzami Armii Czerwonej.

Ostatnim filmem w latach 70. był *Umarli rzucają cień* z 1978 r. w reżyserii J. Dziedziny. Film w całości ukazywał relacje między cywilną (PPR) i wojskową (GL/AL) konspiracją komunistyczną a konspiracją akowską na Górnym Śląsku w okresie okupacji niemieckiej. Omawianą produkcję wolno uznać za przykład najskrajniejszej antyakowskiej propagandy, spośród wszystkich omawianych tu filmów. Powstał on w Zespole Filmowym „Profil”, kierowanym przez B. Porębę, późniejszego współzałożyciela i pierwszego przewodniczącego Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”. Na podstawie wypowiedzi Poręby podczas kolaudacji, wolno wnioskować, iż polityczna inspiracja filmu pochodziła z kręgu działaczy partyjnych, skupionych w okresie „Solidarności” i stanu wojennego w Partyjnym Forum Katowickim [Kazimierski 2013]¹¹. Poręba mówił m.in.: „jeżeli chodzi o postać głównego bohatera pseudonim «Edward», to jest to postać autentyczna, Edwarda Żabińskiego, który był działaczem komunistycznym w Zagłębiu, który został zamęczony przez Gestapo i jest ojcem I sekretarza KW w Opolu [chodziło tu Andrzeja Żabińskiego, który w 1981 r. był jednym z liderów Partyjnego Forum Katowickiego – przyp. autor] [...] chcę powiedzieć, że nie boimy się tych ostrości, które rzeczywiście w filmie są zawarte, bo wiem, że mówimy prawdę i że mamy prawo coraz głębiej sięgać do losów komunistów, bo to są sprawy ogromnej wagi dla współczesnej polskiej historii, i że one posuwają nas naprzód” [AFN 1978, s. 10–12]. Autor scenariusza, A. Wydrzyński, tak przedstawiał genezę swojej pracy: „muszę się przyznać, że materiały do tej książki zaczerpnąłem z tajnych akt Gestapo, które zostały znalezione na terenie Śląska i które udostępnił mi Kazimierz Popiołek, który sam napisał książkę pt. *Śląsk w oczach Gestapo*. Właśnie z tych dokumentów dowiedziałem się, że działali prowokatorzy [...] to jest oparte na autentycznych życiorysach i autentycznych faktach, które znajdują potwierdzenie w dokumentach archiwalnych” [AFN 1978, s. 20]. Wypowiedź Wydrzyńskiego należy traktować ostrożnie. Bez pogłębionych badań źródłowych trudno powiedzieć, czy informacja o inspiracji materiałami Gestapo była prawdziwa, czy też nie¹². Mogła ona wynikać z chęci wyprofilowania się autora wobec władz państwowych lub określonej koterii wewnątrz PZPR.

Narracja filmu Dziedziny polegała na kreowaniu ostrych i wyrazistych schematów w ukazywaniu podziemia komunistycznego oraz podziemia akowskiego. Do opisu relacji między tymi dwiema formacjami nie wystarczy słowo „asymetryczne”. W omawianym filmie komuniści zostali ukazani jednoznacznie jako formacja sil-

¹¹ W 1981 r. działacze Katowickiego Forum Partyjnego opowiadali się za interwencją radziecką w Polsce, a nawet podjęli działania wskazujące na przygotowania do niej [Dziadul 2011].

¹² Kazimierz Popiołek był znanym historykiem, profesorem Uniwersytetów Wrocławskiego, Jagiellońskiego i Śląskiego w Katowicach. W latach 1968–1972 pełnił funkcję pierwszego rektora Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Książka pt. *Śląsk w oczach Gestapo* ukazała się w 1948 r. nakładem Wydawnictwa Instytutu Śląskiego w Katowicach [Kazimierz Popiołek 2017].

niejsza militarnie, bardziej patriotyczna oraz naturalnie predestynowana do objęcia władzy po wojnie. Równocześnie obraz podziemia akowskiego – o czym piszę dalej – był jednoznacznie negatywny. Konstrukcja fabuły miała jeszcze jedną cechę. Obraz komunistów był pozytywny, ale zarazem stereotypowy i ubogi w treści. W rezultacie obraz komunistów jest możliwy do opisu wyłącznie jako antyteza negatywnego obrazu akowców. W omawianym filmie nie ukazywano związków komunistów z ZSRR lub Armią Czerwoną, chętnie natomiast eksponowano wątki antyniemieckie i antyfaszystowskie (także w odniesieniu do okresu powojennego).

Akcja filmu rozpoczynała się w momencie, gdy działające na Górnym Śląsku struktury AK zostały rozbite przez niemieckie działania agenturalne, a uratowani akowcy ubiegali się o przyjęcie do komunistycznej partyzantki. Jedną z działaczek PPR mówiła do swoich towarzyszy: „niech leśni wypróbują chłopaków z AK”. Najważniejszą w filmie postacią konspiracji akowskiej był Bogumił. Jego matka ukazana została jako działaczka PPR, odgrywająca rolę nieformalnej przywódczyni lokalnej konspiracji, a przy tym osoby niezwykle ciepłej i serdecznej, wokół której skupia się codzienne życie organizacji (film eksponował sceny rozmów przy stole, przy herbacie i domowym cieście, w niemal rodzinnej atmosferze). Bogumił został ukazany jako agent Gestapo w szeregach AK. Film ukazywał, że działał on z niskich pobudek materialnych, utrzymywał częste i zażyłe kontakty z funkcjonariuszami niemieckiej policji, a nawet – co ukazuje jedna z sekwencji filmu – był w siedzibie Gestapo, obserwując brutalne przesłuchania osób, które wcześniej osobiście zadenuncjował. Po rozbiciu struktur AK Bogumił kontynuował działalność agenturalną przeciwko strukturom komunistów. Nie trzeba dodawać, iż ukazana w powyższy sposób postać żołnierza AK musiała wywoływać w odbiorcach skrajne negatywne emocje wobec organizacji, którą reprezentował.

Wspomniałem uprzednio, iż zawarty w filmie obraz konspiracji komunistycznej możliwy jest do opisu niemal wyłącznie jako antyteza obrazu AK. Na potrzeby niniejszego tekstu konieczne jest podjęcie próby takiego opisu, nawet jeśli ociera się on o banał. W kreowanym przez film obrazie komuniści byli patriotami, natomiast akowcy zdrajcami i niemieckim kolaborantami, co ilustrowała postać Bogumiła; komuniści byli prostolinijni i moralnie uczciwi, natomiast akowcy byli przewrotni i zdradzieccy, ponownie ilustracją była postać Bogumiła (nawiasem mówiąc: postać Bogumiła była też antytezą jego matki komunistki, o czym pisałem wcześniej); komuniści byli jedyną siłą zdolną reprezentować interes narodowy, zdolności takiej nie posiadali akowcy, ponieważ ich organizacja została rozbита przez hitlerowskich agentów. Pozytywnym i wyrazistym przykładem komunisty była postać wspomnianego Edwarda Żabińskiego, określanego w dialogach jako „Edward”. W jednej z kluczowych sekwencji filmu pokazane zostało brutalne przesłuchanie aresztowanego Edwarda przez Gestapo. Pomimo brutalności śledczych, Edward nie wydał znanych sobie komunistów, a także znanych sobie akowców. W ten sposób został ukazany jako wzór męstwa i patriotyzmu, bez względu na doraźne polityczne różnice. Po raz kolejny można tu przywołać postawę Bogumiła, który denuncjuje zarówno akowców, jak i komunistów.

c) Okres schyłkowy wykorzystania obrazu komunistycznej partyzantki: lata osiemdziesiąte

Początek lat 80. otwierał etap schyłku PRL oraz jej propagandowej symboliki. We wrześniu 1982 r., a więc w okresie stanu wojennego, na ekrany kin wprowadzono film *Bołdyn* w reżyserii E. i C. Petelskich. Był on oparty na powstałej w latach 1964–1968 powieści J. Putramenta pod tym samym tytułem. Już w momencie premiery książka budziła wielkie emocje. W obiegu oficjalnym i pozaoficjalnym była ona interpretowana na wiele sposobów: jako dzieło rozliczeniowe ze stalinizmem, jako dzieło wymierzone w partyjną frakcję Moczara lub jako zakamuflowana krytyka ekipy Gomułki. J. Putrament asekuracyjnie stwierdzał, iż jest to jedynie „studium psychiki ludzkiej podlegającej wielkim przeciążeniom” [Putrament 1969, s. 3 okł.]. K. Wyka, recenzując książkę, pisał: „nie szukajmy pierwowzorów osobowościowych, nie pytajmy też, czy partyzantka w utworze jest prawdziwa, czy przekrzywiona. Ważne to, że z Bołdynów, Baćmagów i Tułalejów powstał kraj, w którym żyjemy i jego ustrój” [Wyka 1969, s. 111].

Książka Putramenta oraz film Petelskich zawierały dwa wspólne elementy, niezbędne do ich prawidłowej interpretacji. Po pierwsze – oba stanowiły studium władzy autorytarnej („kultu jednostki”) oraz jej destrukcyjnego wpływu na otoczenie. Po drugie – obie opowiadały o wzroście i upadku polityczno-wojskowego mitu stworzonego wokół partyzanckiego dowódcy „Bołdyna” przez jego otoczenie. Była to opowieść o sytuacji, w której mit przerasta bohatera, oraz o sytuacji, w której bohater próbuje „dorosnąć do mitu o samym sobie”. Zarówno w książce jak i w filmie tytułowy Bołdyn to dowódca dużego zgrupowania GL/AL działającego na kresach północno-wschodniej II RP¹³. Z czasem traci on zdolność racjonalnej oceny rzeczywistości, a planowane działania (np. samodzielne wyzwolenie Warszawy) przekraczają możliwości partyzantów. Otoczenie Bołdyna okłamuje swojego dowódcę co do rzeczywistej sytuacji oddziału oraz sytuacji na froncie. Odtąd – jak mówi jedna z postaci – „trzeba nie tylko Bołdyna chronić przed rzeczywistością, ale także rzeczywistość przed Bołdynem” [Putrament 1969, s. 348]. Ostatecznie zgrupowanie Bołdyna zostaje rozbite przez Niemców, a sam Bołdyn ginie w obławie.

Problemy związane z genezą filmu, uzyskaniem pozwolenia na produkcję, a następnie ze społecznym odbiorem gotowego dzieła ilustrują szereg procesów związanych z recepcją tematyki wojenno-partyzanckiej w strukturach władzy. Ilustrują one także erozję bohaterskiego mitu komunistycznego partyzanta w świadomości społeczeństwa lat 80., a co za tym idzie, zanik jego funkcji propagandowej. Ekranizacji książki podjęli się E. i C. Petelscy, na podstawie scenariusza opracowanego już na początku lat 70 [„*Bołdyn*” 1981, s. 2]. Przez całe lata 70. produkcja filmu była blokowana przez kolejnych trzech szefów polskiej kinematografii, którzy od-

¹³ P. Wieczorkiewicz we wprowadzeniu do filmu trafnie wskazał, że w elemencie tym zawarto propagandowe kłamstwo, ponieważ na obszarach Polski północno-wschodniej partyzantka GL/AL nigdy nie istniała. Film DVD ze wstępem P. Wieczorkiewicza znajduje się w domowym archiwum autora.

rzucali kolejne wersje scenariusza [„*Boldyn*” 1981, s. 2]. Świadczy to, iż tematyka rozliczeń z genezą PRL, niezależnie od tego, czy dotyczyła Stalina, Moczara, czy Gomułki, jeszcze w latach 70. była postrzegana przez licznych przedstawicieli władzy jako niewygodna.

O skierowaniu filmu do produkcji w 1980 r. przesądziła atmosfera powstania i legalizacji „Solidarności”. Dalsze losy filmu zakrawają na ironię, ponieważ dzieło weszło na ekrany kin w okresie stanu wojennego. Z tego względu film i jego rozliczeniowa geniza zostały przez publiczność zupełnie niezauważone. Można przyjąć, że wpłynęły na to następujące czynniki: 1) tematyka partyzancka oraz termin premiery, które spowodowały, iż film został odebrany przez publiczność jako element propagandy stanu wojennego; 2) nadmierny upływ czasu, który zatarł polityczną aktualność i rozliczeniowy charakter dzieła, a zawarte w nim polityczne aluzje stały się nieczytelne; 3) wewnętrzna niespójność dzieła, polegająca na zdominowaniu treści polityczno-rozliczeniowych przez propagandową symbolikę oraz liczne manipulacje. Wypada zgodzić się z opinią P. Wieczorkiewicza, który stwierdził, że „gdyby film wszedł na ekrany w latach siedemdziesiątych zebralby nagrody, wywołał dyskusję, narobił hałasu. W roku 1981 przeszedł bez echa”¹⁴.

Ostatnim w PRL filmem kreującym obraz komunistycznej partyzantki był film *Przeprawa* z 1988 r., autorstwa radzieckiego reżysera W. Turowa. Film powstał jako kooperacja polsko-białoruska¹⁵. Podczas kolaudacji wprost przyznawano, że film przedstawia „radziecki punkt widzenia”, reżyser J. Majewski mówił wprost: „oczywiście film jest zrobiony z pozycji radzieckich, to jest jasne, ale namawiałbym do zmiany konwencji [...] dzięki temu film będzie mógł trafić do polskiego widza” [AFN 1987, s. 32]. Film przedstawiał 27. Wołyńską Dywizję AK (mówiąc precyzyjnie: jeden z jej oddziałów) na kresach wschodnich II RP w czerwcu 1944 r. w sytuacji zetknięcia z wkraczającą do Polski Armią Czerwoną. Partyzanci AL zostali wprost ukazani jako sojusznicy Rosjan (w pierwszej ukazującej ich scenie widać, jak wychodzą z oficerskiej ziemianki, po wspólnej radziecko-ałowskiej naradzie) oraz naturalni pretendenci do władzy w Polsce. Istotna dla wizerunku AL była scena rozmowy ałowców z młodszymi oficerami AK, w której ukazane zostały polityczne racje obu stron. W przywołanej scenie ałowcy górowali polityczną dojrzałością i siłą argumentów. Stanowczo przedstawiali siebie jako „reprezentantów interesów narodu”, stali na gruncie polityki faktów dokonanych oraz otwarcie negowali prawomocność Rządu RP na emigracji. Ich zewnętrzny wygląd wskazywał, iż wywodzą się z warstwy chłopskiej. Jeden z ałowców tak charakteryzował siebie i polityczne plany swojej formacji: „w ogóle nie byłem w podchorążówce, w tym czasie siedziałem w więzieniu we Wronkach [...] stopień oficerski zdobyłem w Hiszpanii w 1936 r. [...] Nie wyobrażam sobie tego, żadnej dwuwładzy nie będzie. Po prostu my obejmiemy

¹⁴ Film DVD ze wstępem P. Wieczorkiewicza.

¹⁵ Pełne omówienie filmu w: [Guzek 2001].

władzę i nic tego nie zmieni [...] nikt go o to nie będzie pytał [o Rządzie RP w Londynie – przyp. autora]”.

Zgodnie z ukształtowanym już kanonem w filmie ukazano obraz wzajemnych relacji formacji akowskiej i partyzantki komunistycznej. Analiza tego obrazu jest kluczowa dla odczytania obrazu formacji polskich komunistów. W filmie *Przeprawa* ukazano obraz radykalnego wykluczenia akowców z narodowej wspólnoty, a tym samym z możliwości decydowania o Polsce. Analogiczną konstrukcję zawierały filmy: *Podziemny front*, *Ocalić miasto* oraz *Umarli rzucają cień*. Formacja akowska została ukazana przez pryzmat militarnej i politycznej klęski. W sposób symboliczny ukazane to zostało w scenie finałowej, choć faktycznie ilustrowała to cała fabuła filmu. Dowódca oddziału odrzucił przedstawioną przez Rosjan propozycję wspólnego przebiecia z niemieckiego okrążenia, przy czym decyzję taką podjął wbrew poglądom części młodszej wiekiem kadry oficerskiej, gotowej podjąć współpracę z Rosjanami. Omawiany film, podobnie jak poprzednie, ukazywał rozłam w szeregach AK. W rezultacie oddział akowców prowadził walkę samotnie. W finałowych sekwencjach akowcy ponosili śmierć, tonąc w bagnach Puszczy Solskiej. Dowódca oddziału popełnił samobójstwo, co oznaczało pozostawienie żołnierzy własnemu losowi. W ukazany w sposób karykaturalny obrazie śmierci akowcy nieśli anachroniczne artefakty II RP: tuby od gramofonów, ozdobne lampy, stare płyty. W ścieżce dźwiękowej filmu rozbrzmiewała melodia przedwojennej piosenki: *To ostatnia niedziela*. Nasuwało się pytanie: dlaczego AK poniosła klęskę i kto był za nią odpowiedzialny? Film udzielał jasnej odpowiedzi: przyczyną klęski było polityczne zaślepienie dowódców i kadry oficerskiej AK, niezdolnych do koniecznego sojuszu z Rosjanami. W filmie Turowa wszelka wina leżała po stronie Polaków-akowców, natomiast w pozytywny sposób zostali ukazani Polacy-komuniści. Analizując film z punktu widzenia propagandy, należy pamiętać, że był on adresowany nie tylko do Polaków, ale przede wszystkim do widzów w ZSRR, i to właśnie wobec nich miał uzasadniać mocarstwową politykę własnego kraju.

W niniejszym tekście zostało omówionych 11 filmów zawierających obraz komunistycznej partyzantki, a także konspiracji cywilnej PPR, okresu okupacji. Nie jest to liczba wielka, lecz – jak wspominałem – obejmująca całość produkcji, w której ukazywano komunistyczną konspirację, w zakresie większym niż epizodyczny. Podsumowując, należy zwrócić uwagę, iż w zdecydowanej większości omawianych filmów komunistyczna konspiracja była pokazywana w relacji do konspiracji akowskiej. W większości przypadków relacja taka miała charakter asymetryczny na niekorzyść akowców lub wręcz wykluczający ich z symbolicznej wspólnoty narodowej. W nielicznych przypadkach ukazywano obraz akowsko-komunistycznego „braterstwa broni” w sytuacji niemieckiego zagrożenia lub – jeszcze rzadziej – relacje neutralne. Warto podkreślić, iż z większością przypadków „wykluczenia” akowców mieliśmy do czynienia od połowy lat 70., co prawdopodobnie wiązało się z pokoleniową wymianą publiczności. O propagandowym i mistyfikacyjnym charakterze powyższych konstrukcji świadczy to, iż po 1989 r. całkowicie zniknęły one z polskiego kina.

Literatura

- AFN, 1963, *Stenogram po kolaudacji filmu pt. „Ranny w lesie” w dn. 23 grudnia 1963 r.* Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, sygn. A-216, poz. 12.
- AFN, 1978, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dn. 25 XI 1978*, Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, sygn. A-344, poz. 179.
- AFN, 1987, *Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dn. 15 grudnia 1987*, Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, sygn. A-344, poz. 545.
- Bernacki B., 2003, *Stawka większa niż życie. Serial wszechczasów*, Wydawnictwo Adamantan, Warszawa.
- „*Boldyn*”, 1981, Filmowy Serwis Prasowy, nr 23.
- Dobek-Ostrowska B., 2012, *Komunikowanie polityczne i publiczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Dobek-Ostrowska B., Fras J., Ociepka B., 1999, *Teoria i praktyka propagandy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Dondziłło C., 1977, *Przewartościowania*, Film, nr 57, s. 17.
- Dziadul J., 2011, *Katowickie PZPR prosi o bratnią pomoc. Wypijmy za czołgi*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1516520,1,katowickie-pzpr-prosi-o-bratnia-pomoc.read> (21.03.2017).
- Guzek M., 2001, *Jak w Polsce umierało kino partyzanckie? Przypadek filmu Wiktora Turowa „Przeprawa” (1988)*, [w:] Zwierzchowski P., Mazur D., Guzek M. (red.), *Kino polskie wobec drugiej wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Hendrykowski M., 2001, *Leksykon gatunków filmowych*, Studio Filmowe „Montevideo”, Poznań–Wrocław.
- Hendrykowski M., 2012, *Morgenstern*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Henryk Glapiński (1915–1947), 2002, [w:] *Konspiracja i opór społeczny w Polsce 1944–1956. Słownik biograficzny*, t. 1, Instytut Pamięci Narodowej, Kraków–Warszawa–Wrocław, s. 139.
- Jankun-Dopartowa M., 2006, *Komitet Centralny zawraca kinematografię*, [w:] Lubelski T., Zarębski K.J. (red.), *Historia kina polskiego*, Fundacja KINO, Warszawa.
- Kałużyński Z., 1965, *Czy Polak potrafi wygrać wojnę?*, Polityka, nr 8, s. 7.
- Kazimierski J., 2013, *Katowickie Forum Partyjne*, Pamięć i Sprawiedliwość, nr 2.
- Kazimierz Popiołek, 2017, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kazimierz_Popiołek (21.03.2017).
- Lesiakowski K., 1998, *Mieczysław Moczar „Mietek”. Biografia polityczna*, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa.
- Lubelski T., 2008, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf, Katowice.
- Matałowska A., 1990, *Barwy walki?*, Polityka, nr 17, s. 7.
- Miczka T., Madej A. (red.), 1994, *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Plesnar Ł., 2002, *100 filmów wojennych*, Rabid, Kraków.
- Polniak Ł., 2011, *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956–1970*, Trio, Warszawa.
- Polniak Ł., 2017, *Mit armii gen. Berlinga w kinie wojennym PRL w latach 1960–1989*, Dzieje Najnowsze, nr 1.
- Putrament J., 1969, *Boldyn*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Rabiński J., 2012, *Skompromitować Powstanie. Zmagania komunistycznej propagandy z Powstaniem Warszawskim 1953–1956*, Werset, Lublin.
- Replewicz M., 2015, *Stawka większa niż kłamstwo*, Fronda, Warszawa.
- Samsonowska H., 1978, *Polskie drogi*, Kino, nr 4, s. 6.

- Siwiński I., 1994, „Barwy walki” albo tęsknota za legendą, [w:] Miczka T., Madej A. (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Stanisław Sojczyński (1910–1947), 2004, [w:] *Konspiracja i opór społeczny w Polsce 1944–1956. Słownik biograficzny*, t. 2, Instytut Pamięci Narodowej, Kraków–Warszawa–Wrocław, s. 479–487.
- Syska R., 2004, *Janusz Morgenstern – w pułapce teraźniejszości*, [w:] Stachówna G., Wojnicka J. (red.), *Autorzy kina polskiego*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Wiśniewski C., 1978, *Wojna*, „Film”, nr 41.
- Wyka K., 1969, *Gdzie leży Awissa?*, *Twórczość*, nr 11, s. 111
- Wyszczelski L., 2015, *Obrona Warszawy 1939*, Bellona, Warszawa.
- ZBoWiD i teraźniejszość. Rozmowa z Prezesem ZBoWiD, generałem dywizji Mieczysławem Moczarem, 1965, *Polityka*, nr 5, s. 1, 4–5.
- Zwierzchowski P., 2011, „Dzień oczyszczenia” Jerzego Passendorfera – filmowy obraz polsko-ra-dzieckiego braterstwa broni, *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. XLI, s. 43–52.
- Zwierzchowski P., 2013, *Kino nowej pamięci: obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.