SPOŁECZEŃSTWO I EKONOMIA SOCIETY AND ECONOMICS 2(6) • 2016
ISSN 2353-8937
e-ISSN 2449-979X

Łukasz Polniak
Wyższa Szkoła Bankowa we Wrocławiu, Instytut Nauk Społeczno-Humanistycznych
e-mail: lukaszpolniak@gmail.com

TRZY OBRAZY ŻOŁNIERZY WYKLĘTYCH W PROPAGANDZIE KINOWEJ PRL Z LAT 1960-1989

THREE IMAGES SOLDIERS ACCURSED IN THE COMMUNIST PROPAGANDA CINEMA IN THE YEARS 1960-1989

DOI: 10.15611/sie.2016.2.04
JEL Classification: Z18

Streszczenie: Autor artykułu opisuje obraz podziemia niepodległościowego w Polsce w latach 1944-1945. Autor omawia przykłady propagandy politycznej w polskich filmach wojennych z lat 1960-1989, wskazując na trzy najważniejsze motywy: dramat nieufności między komunistyczną władzą a podziemiem, mit jedności narodowej między komunistami a podziemiem w okresie wojny oraz obraz wykluczenia i anonimizacji podziemia. Problem opisano w kontekście komunistycznego modelu propagandy w państwach podległych ZSRR.

Słowa kluczowe: propaganda, Żołnierze Wyklęci, film wojenny.

Summary: The article discusses the image of the Independence Underground which existed in communist Poland in the years 1944-1945. The author provides examples of political propaganda in movies screened in the years 1960-1989 and describes three successive motives: the drama of mistrust between the Independence Underground and the communist authorities, the theme of national reconciliation as well as the theme of exclusion, condemnation and anonymization of Polish underground formations. The author discusses this problem in relation to the existing model of communist propaganda both in the Soviet Union and the communist countries of Central and Eastern Europe in the years 1944-1989.

Keywords: propaganda, Cursed Soldiers, war film.

1. Komunistyczny system propagandy a film wojenny w PRL

Badacze komunikowania publicznego i politycznego wyróżniają cztery główne modele systemów propagandowych: model autorytarny, model liberalny, model społecznej odpowiedzialności mediów oraz model komunistyczny [Dobek-Ostrowska, 2012, s. 231-233; Dobek-Ostrowska, Fras, Ociepka 2003, s. 20-29; Król 2015].

Ostatni z nich został opisany na podstawie analizy funkcjonowania mediów masowych w Związku Radzieckim od czasu rewolucji październikowej w 1917 roku. Funkcjonował on w totalitarnych systemach politycznych, w układzie politycznym, który można określić jako silne państwo − podporządkowane społeczeństwo [Dobek-Ostrowska 2012, s. 232]. W modelu tym istnieje silny związek propagandy z ideologią, która określa jej cele i treści. Komunistyczny model propagandy ma trzy zasadnicze cechy: wszelkie media należą do państwa, media zostają włączone w procesy polityczne i ideologiczne, służąc budowie państwa i systemu komunistycznego, media i przekaz mediany traktowane są jako narzędzia propagandy w rękach elity politycznej [Dobek-Ostrowska 2012, s. 232]. Na skutek zwycięstwa ZSRR w drugiej wojnie światowej model ten przeniesiony został, na zasadzie naśladownictwa, do podbitych państw Europy Środkowej i Wschodniej, w tym do Polski, gdzie funkcjonował do roku 1989 [Dobek-Ostrowska 2012, s. 232].

Analizując komunistyczne systemy propagandy w państwach totalitarnych, w tym w ZSRR, stwierdzono, iż „propaganda jest celową i systematyczną próbą kształtowania percepcji, manipulowania wiedzą i bezpośrednimi zachowaniami, aby wywołać reakcję, która będzie zgodna z interesami propagandzisty" [Dobek-Ostrowska 2012, s. 205]. W odniesieniu do wpływu propagandy na odbiorców wskazywano, iż „pod wpływem propagandy każda jednostka zachowuje się tak, jak gdyby jej reakcje były wynikiem jej własnej decyzji. Wiele jednostek można zmusić do takiego samego zachowania, przy czym każdą pozornie kierują jej własne sądy" [Dobek-Ostrowska 2012, s. 204]. Propaganda we wczesnym okresie istnienia państw totalitarnych była formą przekazu jednostronnego, tzn. od nadawcy do biernego i pozbawionego możliwości reakcji odbiorcy. W późniejszych okresach zauważono, że propaganda działa skuteczniej, jeśli wykorzystuje motywy znane wcześniej jej adresatowi, np. zastaną kulturę narodową lub pamięć historyczną [Dobek-Ostrowska 2012, s. 207]. Spostrzeżenie to jest istotne z punktu widzenia realiów powojennej Polski, w której system komunistyczny nie był tworzony na „surowym korzeniu", lecz na gruncie pamięci historycznej społeczeństwa, w tym szczególnie pamięci o drugiej wojnie światowej. Zmuszało to „architektów" propagandy do szukania kompromisów i „negocjacji" z pamięcią zastaną, szczególnie z pamięcią o niekomunistycznych formacjach okresu wojny oraz ich działalności wojskowej po jej zakończeniu.

Utworzony w Polsce po roku 1945 model propagandy odpowiadał modelowi propagandy komunistycznej. Miał on charakter scentralizowany, hierarchiczny i totalny, tzn. obejmujący wszystkie obszary legalnie funkcjonującego komunikowania politycznego w systemie politycznym [Kowalski 2007, s. 4-9][1]. Za treści propagandy odpowiedzialne były instytucje partyjne i państwowe, m.in. wydział propagandy i agitacji KC PZPR oraz Ministerstwo Kultury, a także instytucje wojskowe, jak

[1] Nazwa „wydział propagandy" przy KC PZPR kilkakrotnie ulegała zmianie; autor podał nazwę obowiązującą w latach 1956-1972.

Główny Zarząd Polityczny WP [Kowalski 2007, s. 19]. Funkcje ochronne wobec systemu politycznego pełniła instytucja cenzury, mająca charakter państwowy, prewencyjny i wielostopniowy [Misiak 2006].

Marek Hendrykowski definiuje film wojenny jako „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 1994, s. 325]. Zdaniem znawców tematu, film wojenny jako gatunek ukształtował się właśnie jako narzędzie propagandy w okresie pierwszej wojny światowej, kiedy strony wojujące rozpoczęły produkcję filmów wojenno-propagandowych, adresowanych do własnych społeczeństw, które służyły budowaniu morale oraz konsolidacji narodu wokół władzy [Plesnar 2002, s. 16; Syska (red.) 2005, s. 147, 190]. Małgorzata Hendrykowska wskazuje, iż polski film wojenny w okresie PRL był nieodłącznie związany z polityką i propagandą władzy [Hendrykowska 2011, s. 9].

Jednym z kluczowych dokumentów systemu propagandy PRL w odniesieniu do filmu polskiego była uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku. Wskazywała ona treści i kierunki twórczości filmowej, preferowane przez ekipę władzy Władysława Gomułki. Polityczno-propagandowy sens tej uchwały można sprowadzić do trzech punktów: 1) potępienie Polskiej Szkoły Filmowej jako ulegającej zachodnim prądom intelektualno-artystycznym; 2) wskazanie na drugą wojnę światową i udział w niej wojska polskiego jako źródła tematyki i inspiracji, przy jednoczesnym „uwzględnieniu potrzeb budowy socjalizmu"; 3) wskazanie na potrzebę produkcji filmów adresowanych do tzw. szerokiego widza, a więc średnich i niższych warstw społecznych, nie zaś do inteligencji, jak w przypadku Polskiej Szkoły Filmowej [*Uchwała Sekretariatu…* 1994][2]. W odniesieniu do wspomnianego dokumentu ważne jest zarówno to, że uchwała została podjęta, jak również to, że była ona realizowana w praktyce, co pokazuje dalszy rozwój kinematografii o tematyce wojennej [Zwierzchowski 2013; Polniak 2011].

Wydaje się, iż współcześnie nie istnieją i nie były publikowane precyzyjne i całościowe dane na temat liczby filmów o tematyce wojennej produkowanych w PRL. Piotr Zwierzchowski podaje orientacyjną liczbę trzystu filmów fabularnych i dokumentalny, tylko w odniesieniu do lat 1960-1970 [Zwierzchowski 2013, s. 9]. Natomiast w prasie filmowej z końca lat siedemdziesiątych można znaleźć informację, iż co czwarty lub co piąty film produkowany w PRL reprezentował gatunek filmu wojennego [Wiśniewski 1978, s. 3]. Dobór filmów przyjęty w niniejszym tekście jest subiektywny. Służy on ukazaniu ewolucji obrazu podziemia wojskowego, dokonującej się w propagandzie kinowej PRL, zwłaszcza od początku lat siedemdziesiątych. W wyborze filmów autor kierował się trzema kryteriami: rangą filmu w syste-

[2] Omówienie uchwały zawiera m.in. praca [Jankun-Dopartowa 2007].

mie propagandy PRL, ważnością filmu dla całości polskiej kinematografii, ocenianą z punktu widzenia znaczenia reżysera i jego twórców, oraz symptomatyczną treścią analizowanego filmu. Wybór innych filmów pozwoliłby, w opinii autora artykułu, zilustrować ten sam kierunek ewolucji i umożliwiłby wyciągnięcie tych samych wniosków.

Opozycja wobec nowej władzy, tworzonej w latach czterdziestych, miała charakter zarówno polityczny, reprezentowany przez partie polityczne, na działalność których komuniści wyrazili zgodę Polskie Stronnictwo Ludowe, Polską Partię Socjalistyczną oraz Stronnictwo Pracy, jak również przez opozycję wojskowo-militarną. Druga z tych kategorii rekrutowała się głównie z byłych żołnierzy Armii Krajowej oraz Narodowych Sił Zbrojnych[3]. Przedstawiciele tej opozycji, nie wierząc w możliwość demokratyzacji systemu − na co liczyła opozycja polityczna − zdecydowali się kontynuować walkę zbrojną o niepodległy byt państwa polskiego. Warto wspomnieć, iż komuniści nie wyrazili zgody na legalną działalność przedwojennego Stronnictwa Narodowego. Do końca lat czterdziestych opozycja zarówno polityczna, jak wojskowa została pozbawiona politycznego znaczenia lub fizycznie zlikwidowana. W niniejszym tekście autor omawia propagandowy obraz opozycji wojskowo-militarnej. Należy zauważyć, iż o ile opozycja polityczna prawie nigdy nie była ukazywana w propagandzie kinowej PRL, o tyle opozycja wojskowa doczekała się wielu przedstawień, nie tylko w kinie[4]. Po roku 1989 została ona określona mianem Żołnierzy Wyklętych, choć oczywiście w PRL nazwa taka nie funkcjonowała. W artykule analizie poddane zostaną wyłącznie filmy, których akcja rozgrywa się po 4 stycznia 1944 roku.

2. Obraz dramatu nieufności w latach 1960-1965

Okres od roku 1956 do połowy lat sześćdziesiątych nazywany jest okresem małej stabilizacji. Nie wnikając w zawiłości polityki w tym okresie, skonstatujmy, iż cechowało ją przyzwolenie na obecność w propagandzie i komunikacji politycznej zakazanych w okresie stalinizmu form patriotyzmu i pamięci zbiorowej[5]. Filmem o interesującej nas tematyce był *Rok pierwszy* w reżyserii Witolda Lesiewicza z roku 1960. Dzieło Lesiewicza zostało nazwane współcześnie surowym dramatem nieufności [*Rok pierwszy*]. Był to film w całości poświęcony relacjom miedzy komunistyczną władzą a podziemiem poakowskim i NSZ-owskim w roku 1945. W *Roku*

[3] Zob. [Abramowicz, Balbus 2012; Dudek, Zblewski 2008, s. 25-40].

[4] Problem podziemia niepodległościowego obecny był w systemie propagandy Polski Ludowej od samego jej początku. Przytoczmy kilka charakterystycznych haseł propagandy z lat czterdziestych: „olbrzym i zapluty karzeł reakcji" (na określenie żołnierzy armii Berlinga oraz AK), „co żołnierz wywalczy – to chłop orze", „bratobójcy z AK". Jak pokazują m.in. niniejsze rozważania, hasła te nie miały jedynie charakteru propagandy okazjonalnej. W rzeczywistości stanowiły polityczny i propagandowy program władzy, realizowany w skali długofalowej [Mazur 2015].

[5] Zob. np. [Dudek, Zblewski 2008, s. 158-193].

pierwszym konstrukcja świata przedstawionego jest schematyczna i ideologiczna: „dobrzy" − komuniści i wojsko ludowe, oraz „źli" − żołnierze podziemia; w filmie istnieją wyraźne elementy ideologiczne, np. apoteoza reformy rolnej, rozprawa z przedwojennym obszarnikiem oraz odwołanie do manifestu PKWN. W odniesieniu do wizerunku podziemia mamy jednak do czynienia z odmiennym rozłożeniem akcentów, a nawet zaburzeniem czarno-białego schematu propagandy stalinizmu. Film Lesiewicza, choć mocno naznaczony wpływami ideologii, próbował oferować relatywnie nowatorskie ujęcie tematu oraz sugerować pytania, choć bez udzielania na nie odpowiedzi. Były one następujące: czy porozumienie między władzą a podziemiem było możliwe, dlaczego do niego nie doszło, jak wyglądała sytuacja polityczna i społeczna w połowie lat czterdziestych? Odmienne spojrzenie zawarte w *Roku pierwszym* jest trudne do uchwycenia z perspektywy współczesnej, ale różnice stają się widoczne w porównaniu z czarno-białym schematem propagandy okresu stalinizmu [Mazur 2015; Rabiński 2012].

Tuż po zakończeniu wojny do miasteczka przyjeżdża Łukasz Otryna – ideowy komunista i były żołnierz armii Berlinga. Ma on objąć funkcję komendanta posterunku milicji. Okazuje się jednak, że w miasteczku działa już posterunek milicji złożony z ludzi, którzy początkowo podają się za byłych partyzantów Armii Ludowej. Dowodzi nimi niejaki Dunajec. Główny bohater szybko dowiaduje się, że ludzie Dunajca to zakonspirowany oddział AK. Sytuację komplikuje fakt, iż w okolicznych lasach działają oddziały AK oraz NSZ, które nie złożyły broni i które dokonują napadów i mordów na okolicznych mieszkańcach. Elementem propagandy, z którym spotkamy się także później, jest zestawienie negatywnego obrazu podziemia z apologetycznym wizerunkiem reformy rolnej, którą przeprowadza Otryna.

Kim są żołnierze podziemia? Pierwsza kategoria to akowcy Dunajca, którzy udają funkcjonariuszy milicji, druga kategoria to podziemie „leśne", w tym oddziały NSZ. Formacje te są ukazane wprost i są wymienione z nazwy. Akowcy Dunajca zostali ukazani za ludzi rozdartych wewnętrznie, zawieszonych między dwiema możliwościami. Pierwsza to ujawnienie się, uznanie nowego porządku i włączenie w jego ramy, druga to lojalność wobec niedawnych towarzyszy konspiracji, nadal istniejącej w lesie. Po zakończeniu działań wojennych ludzie Dunajca nie chcieli trwać w konspiracji, ale nie podjęli też jednoznacznej decyzji o złożeniu broni i powrocie do domu. Film sygnalizuje – choć powierzchownie – prawdziwy w połowie lat czterdziestych problem realnych możliwości ujawniania się żołnierzy podziemia, które w rzeczywistości nie były wielkie. Oddział Dunajca ujawnia się przed burmistrzem miasteczka, ten jednak nie przekazuje informacji władzom wyższego szczebla, przez co status i bezpieczeństwo akowców pozostają niepewne.

W *Roku pierwszym* sposób ukazania oddziałów konspiracji jest typowy dla propagandy. Są one ukazane niezwykle skąpo, na ekranie widzimy działaczy konspiracyjnych tylko w jednej dłuższej sekwencji i oglądamy prawie wyłącznie negatywne skutki ich działalności: podpalenia, pogróżki i skrytobójcze mordy na ludności cywilnej miasteczka. W finale *Roku pierwszego* poznamy także twarze „leśnych party-

zantów", co jest szczegółem dosyć istotnym. Ludzie Dunajca początkowo w sposób szczery i emocjonalny odrzucają współpracę z NSZ. W filmie wyrażono wprost skojarzenie NSZ z hitlerowcami, a raczej z ich pokonanymi resztkami. W jednej ze scen akowcy Dunajca zastanawiają się, czy schwytanego żołnierza NSZ umieścić w piwnicy razem ze schwytanymi żołnierzami Wehrmachtu. W sporze interweniuje Otryna, który odmawia „pomieszania ich". W ten sposób odbiorcy została zasugerowana polityczna, a nawet moralna i patriotyczna wyższość komunisty, Otryny, nad schwytanymi żołnierzami NSZ oraz mniej „rozsądnymi" akowcami, którzy chcą „ich pomieszać".

W początkowej fazie porozumienie między władzą a akowcami wydaje się możliwe, tym bardziej że postawę porozumienia przyjmuje Otryna. W filmie ukazano narastanie dramatu nieufności między podziemiem poakowskim a przedstawicielami nowej władzy oraz wielostronne jego przyczyny. Z Dunajcem kontaktuje się przedstawiciel „leśnych", który ostrzega go: „Pilnuj się, towarzysze już Cię obwąchują". Burmistrz miasteczka, pytany przez Dunajca o toczące się przeciwko akowcom śledztwo, nie potwierdza, że ujawnienie zostało zaakceptowane przez władze. W ten sposób akowcy Dunajca znajdują się w pułapce, na którą składają się: nieszczere relacje z Otryną, presja niedawnych kolegów z podziemia, zagrożenie śledztwem ze strony UB oraz brak pozytywnej reakcji ze strony władzy. W świadomości akowców narasta poczucie zagrożenia i zawieszenia w próżni. Film wykorzystuje typowy dla propagandy motyw rozłamu w samym obozie niepodległościowym. Z powodu różnicy zdań akowcy ukazani jako ludzie wewnętrznie skłóceni, nie potrafią dojść do porozumienia między sobą. Podział między Dunajcem a jego podwładnymi dotyczy pytania, co robić dalej. Dunajec opowiada się za porozumieniem z władzą, natomiast jego podwładni − za powrotem do lasu. Schemat konfliktu wewnątrz podziemia będzie powtarzał się także w innych analizowanych filmach. Zauważmy, iż taka konstrukcja sugeruje odbiorcy, że ma do czynienia z przedstawicielami sprawy od początku przegranej.

Katalizatorem nieszczęścia stają się oddziały „leśnych" (NSZ?), które dokonują w miasteczku mordów i podpaleń. Otryna, niepewny postawy Dunajca, wzywa na pomoc jednostki wojska, co zostaje odczytane przez ujawnionych akowców jako złamanie milczącej umowy oraz początek obławy. W rezultacie oddział Dunajca zabiera broń i ucieka do lasu. W nocy dochodzi do spotkania akowców Dunajca z oddziałami „leśnych". W spotkaniu bierze udział zarządca szlacheckiego majątku, który okazuje się jednym z dowódców NSZ. W ten sposób jest on wrogiem podwójnym: jako żołnierz NSZ oraz jako przedstawiciel „klas wyzyskiwaczy". Ponadto we wcześniejszym epizodzie był on ukazany jako osoba charakterologicznie odrażająca. Przedstawiciel NSZ, wbrew wątpliwościom akowców, wydaje – a raczej narzuca – rozkaz pacyfikacji wsi oraz ukarania zdrajców". Dunajec odmawia wzięcia udziału w akcji słowami: „My z NSZ-em i tą całą hołotą nie pójdziemy".

Powyższa konstrukcja sugeruje, że politycznym programem podziemia stają się przemoc i zemsta ubrana w patriotyczne frazesy. Dla odbiorcy staje się jasne, że

rozkaz pacyfikacji wsi jest rozkazem zbrodniczym. Poczucie politycznej i osobistej porażki żywi także Dunajec, który mówi: „Nie mam pretensji o siebie (...), ale że ich zaplątałem". Tymczasem konsekwentną postawę porozumienia i zgody, a tym samym narodowej odpowiedzialności, prezentuje komunista Otryna, który postanawia udać się do akowców, aby skłonić ich do powrotu do miasteczka. Po przyjeździe na miejsce zastaje pusty dwór i zwłoki Dunajca, prawdopodobnie zastrzelonego przez swoich podwładnych, którzy razem z NSZ odeszli do lasu[6]. W tej sytuacji Otryna, w rozmowie ze swoim ojcem, wypowiada słowa wyrażające istniejącą po stronie władzy chęć pojednania: „Otryna: Spóźniłem się. Ojciec: Daj spokój, roboty jest wiele..., a i z reformy coś będzie..., ze dwa hektary... sam mówiłeś. Otryna: Muszę ich odnaleźć. Ojciec: Gdzie będziesz ich szukał, tutaj lasy wielkie... Otryna: Z każdego lasu można znaleźć drogę do domu".

Filmem znacznie uczciwszym, choć również nie wolnym od elementów propagandy, był obraz z roku 1965 pt. *Potem nastąpi cisza* w reżyserii Janusza Morgensterna. Reżyser ten jest współcześnie uznawany za kontynuatora Polskiej Szkoły Filmowej [Syska 2014, s. 27; Hendrykowski 2012]. Omawiany film jest kompromisem między treściami propagandy a próbą zbliżenia do prawdy o powojennym dramacie podziemia (lub – mówiąc inaczej – między „odwilżowym" spojrzeniem na poakowskie podziemie a propagandowym obrazem armii gen. Berlinga)[7]. Film Morgensterna również można nazwać dramatem nieufności między nową władzą a poakowskim podziemiem. Fabuła rozgrywa się w roku 1944. Do Polski wkracza armia gen. Berlinga, część jednostek stacjonuje w Lublinie, biorąc udział w tzw. ochronie reformy rolnej. W armii Berlinga służą dwaj byli akowcy: Kolski i Olewicz. W momencie wkroczenia na ziemie polskie dochodzi do spotkania byłego akowca Kolskiego z jego niedawnymi przyjaciółmi z AK, którzy pozostają w konspiracji. W przypadku Olewicza dramat nieufności dotyczy konfliktu byłego akowca z funkcjonariuszami Urzędu Bezpieczeństwa działającymi – jak pokazuje film – w armii Berlinga.

W filmie ukazano dwie kategorie akowców. Pierwsza to byli akowcy – Kolski i Olewicz, którzy obecnie służą w armii Berlinga. Do formacji tej wstąpili z własnej woli, była to decyzja świadoma i przemyślana, ich motywacja była patriotyczna, a nie ideologiczna; w filmie nie są oni ukazani jako komuniści, lecz jako żołnierze chcący walczyć przeciwko Niemcom. Druga kategoria to akowcy, którzy pozostają w konspiracji i kontynuują walkę przeciwko nowym porządkom. Dla opisu akowców z konspiracji kluczowa jest scena spotkania Kolskiego z niedawnymi przyjaciółmi z AK. W scenie tej ma miejsce dialog, który kreuje wizerunek akowców z konspiracji oraz ukazuje dylematy relacji podziemia i nowej władzy. Zacytujmy ob-

[6] Kwestia ta nie jest jasna. W portalu Filmoteki Narodowej, stwierdzono, że Dunajec popełnił samobójstwo. Fakt, że przy zwłokach nie ma broni, sugeruje raczej zastrzelenie Dunajca przez akowców. Zob. [*Rok pierwszy*].

[7] Na powstanie filmu miała wpływ nie tylko propaganda, ale również doświadczenie służby Morgensterna w II Armii Wojska Polskiego [Białas, Szczerba].

szerne fragmenty tego dialogu: „Akowiec 1: W pierwszej chwili nie poznałem cię..., ubrałeś się tak jakoś... Jesteś z armii Berlinga? Kolski: Tak, a czy to coś złego? Akowiec 1: Nikt tego nie powiedział, nie odważyłby się. Kolski: Tak, wstąpiłem do tej armii, do pierwszej armii polskiej do dywizji idącej na front [z naciskiem na słowa: „pierwszej armii polskiej" – przyp. aut.]. Akowiec 2: Przymiotnik „polski" stał się ostatnio bardzo elastyczny (...) Kolski: Z zesłania trafiłem do Sielc, potem pod Lenino, tam zostałem ranny, do Polski przyjechałem prosto ze szpitala (...) Akowiec 1: Piękny życiorys..., a więc nie obejrzałeś jeszcze wyzwolonego kraju (...) Dziewczyna: Daj spokój! Akowiec 1: Niby dlaczego? Czy on bolszewik, z tej samej gliny co my, taki sam jak my. Nie zabieram mu jego Lenino, ale my też walczymy, cztery lata (...) Kolski: Wszyscy pójdziecie do wojska.: Akowiec 1: My do twojego czy ty do naszego? Akowiec 2: Naszego wojska już nie ma (...) Akowiec 1: Po co o tym mówisz? Czy chcesz żebyśmy wymieniali naszych poległych, a ilu naszych zginęło w Warszawie? Przelicytuj! [ze złością i naciskiem – przyp. aut.]". Rozmowa ma charakter traumatyczny dla obu stron. Pokazuje, że między akowcami a Kolskim wyrosła bariera nie do przełamania. Niedawna przyjaźń i jedność straciły znaczenie. Zostały zastąpione nieufnością, a nawet wrogością, która podczas kolejnego spotkania zaowocuje aktem przemocy wobec Kolskiego. Dla obu stron konfliktu i dla odbiorców filmu staje się jasne, że porozumienie nie jest możliwe.

Omawiana scena zawiera pewną niespójność w wizerunku akowców z konspiracji. Podczas spotkania kamera eksponuje charakterystyczny gest, w którym akowcy nalewają do kieliszków wódkę i podają ją kolegom. Jest to wyraźne nawiązanie do tzw. sceny barowej z *Popiołu i diamentu* w reżyserii Andrzeja Wajdy, stanowiącej hołd dla pokolenia poległych akowców. Przypomnijmy, iż według wspomnień Morgensterna scena barowa, była jego dziełem, tak więc reżyser nawiązywałby do swojego wcześniejszego utworu [Białas, Szczerba]. Jeśli przyjmiemy interpretację, iż w omawianym filmie znaczenie tej sceny jest analogiczne, oznaczałoby to, iż stanowi ona próbę złamania propagandowego obrazu. Nasuwa się jednak pytanie: czy nie była to aluzja zbyt słaba, aby została dostrzeżona? Czy widz przypomni sobie analogiczną scenę z *Popiołu i diamentu* i czy trafnie ją zinterpretuje?

W scenie bezpośrednio poprzedzającej spotkanie Kolskiego z akowcami widzimy Kolskiego na placu boju; jest to postać żołnierza naznaczonego trudem wojny, zmęczonego i brudnego. W kolejnym ujęciu Kolski wchodzi do pokoju. Widzimy grupę młodych ludzi w trakcie beztroskiej zabawy, dziewczyna gra na fortepianie i śpiewa wesołą piosenkę, chłopcy piją alkohol i śpiewają. Nie jest to obraz ludzi zmęczonych wojną lub przestraszonych represjami. Kontrast jest wyraźny. Podczas rozmowy Kolski prezentuje postawę pełną godności i powagi, korespondującą z oficerskim honorem, kwestie odnoszące się do polityki i historii wypowiada ze spokojem i z przekonaniem. Z postawą Kolskiego kontrastuje zachowanie akowców. Podczas rozmowy akowcy piją alkohol, kwestie odnoszące się do polityki oraz pretensje wobec Kolskiego wypowiadają z wyraźną i narastającą emocjonalnością, a w końcowym ujęciu jeden z akowców, niemal histerycznie, wykrzykuje słowo: „Przelicy-

tuj!". Czy jest to tylko konwencja filmowa czy też subtelne podkreślenie wyższości Kolskiego nad akowcami? Czy możliwa jest inna interpretacja tej sceny?

W filmie Morgensterna pojawia się motyw tragicznej i niepotrzebnej śmierci młodego akowca, znany również z *Popiołu i diamentu* (pojawia się on także w innych filmach). Podczas drugiego spotkania Kolskiego z akowcami konspiratorzy ukrywają zbiegłego żołnierza armii Berlinga, także byłego akowca („My swoim pomagamy"). Kiedy Kolski dostrzega zbiega, akowcy nie wahają się użyć wobec niego siły, aby umożliwić ucieczkę koledze. Gdy do pokoju wchodzi obstawa Kolskiego, inny akowiec wyskakuje przez okno. Podczas ucieczki zostaje zastrzelony przez świeżo przyjętego do służby berlingowca. Dla strzelającego pierwszym zabitym na wojnie jest właśnie Polak. Jest to obraz walki bratobójczej. Obraz niepotrzebnej śmierci młodego człowieka podkreśla tragizm konfliktów pierwszych lat nowego porządku.

W filmie istnieją też sekwencje, w których obraz podziemia jest jednoznacznie negatywny. W jednej z sekwencji pokazano ojca dziewczyny należącej do AK, starszego człowieka i przedwojennego oficera. Z wcześniejszych dialogów wynika, że jest on zwolennikiem porozumienia z nową władzą, co motywuje patriotyzmem i politycznym rozsądkiem. Stary człowiek ubiera przedwojenny mundur oficera, a następnie wychodzi z domu, aby zgłosić się na ochotnika do armii Berlinga[8]. Na ulicy zostaje zastrzelony przez anonimowych sprawców. Kamera nie pokazuje samego momentu zabójstwa ani sprawców, widzowie słyszą tylko strzały. Skąd wiadomo, że zabójcami są akowcy? Sugeruje to wcześniejsza scena rozmowy starego człowieka z akowcami, w której jeden z akowców wyraża pretensje wobec starego człowieka oraz w zawoalowany sposób grozi mu zemstą, jeśli ten zgłosi się do armii Berlinga („Nie radzimy, nie radzimy..." oraz w późniejszym dialogu: „Nie można bezkarnie zmieniać skóry"). Być może jest tak, że właśnie powyższa scena stanowiła „daninę" na rzecz systemu propagandy i władzy, którą płacił twórca filmu?

Film Morgensterna porusza również problem represji oraz brutalności śledztw, czego doświadczyli akowcy ze strony funkcjonariuszy UB w momencie dekonspiracji i aresztowania. Na ekranie pojawia się m.in. pobita podczas śledztwa twarz Ewy, byłej dziewczyny Kolskiego. Prawdopodobnie ze względów cenzuralnych motyw ten został ukazany bardzo oszczędnie, choć w sposób dostrzegalny dla widza.

Drugim epizodem ukazanym w *Potem nastąpi cisza* jest historia Olewicza, byłego dowódcy oddziału AK, który wraz z kilkoma podwładnymi wstąpił do armii Berlinga. Film pokazuje narastanie dramatu nieufności między Olewiczem a jego przełożonymi w wojsku. Stroną inicjującą konflikt jest działająca przy wojsku komórka UB. Wpływ propagandy widać w osobie majora Świętowca, dowódcy oddziału. Jest to postać patriarchalna, były alowiec oraz jedyna postać w filmie, wprost nazwana

[8] Na marginesie zauważmy, że starszy człowiek symbolizuje roztropność i doświadczenie, natomiast przedwojenny mundur oficerski – ciągłość historii i patriotyzm. W tym sensie jego chęć wstąpienia do armii Berlinga to metafora akcesu przedstawicieli przedwojennych sił politycznych i społecznych do nowego systemu.

komunistą. Nieprzypadkowo właśnie on próbuje chronić Olewicza przed zarzutami UB, gdy zostaje niesłusznie oskarżony o zastrzelenie jednego z berlingowców podczas reformy rolnej. Olewicz zostaje aresztowany przez UB, ale udaje mu się uciec z aresztu. Nie porzuca jednak służby w wojsku − pod zmienionym nazwiskiem, ponownie wstępuje do armii Berlinga. Dlaczego to robi? Odpowiedzi dostarcza wyeksponowana w filmie scena autentycznej przysięgi, którą składali żołnierze Berlinga. W scenie przysięgi wyeksponowano motywy patriotyczne związane z walką przeciwko Niemcom oraz emocjonalną reakcję Olewicza − m.in. słowa: „Przysięgam uroczyście skrwawionej ziemi polskiej i narodowi polskiemu walczyć z niemieckim najeźdźcą o wyzwolenie ojczyzny, o utrwalenie wolności i niepodległości i potęgi Rzeczypospolitej (...), wypełniać obowiązki żołnierza polskiego (...) i nigdy nie skalać imienia Polaka". Scena przysięgi jest jedną z kluczowych, ponieważ objaśnia patriotyczne motywy Olewicza, który – jak wynika z filmu – dzięki armii Berlinga może walczyć przeciwko Niemcom (czy wcześniej nie mógł robić tego w AK?) oraz dlatego, że kreuje obraz armii Berlinga jako formacji jednoznacznie patriotycznej, działającej w interesie państwa polskiego, a nie żadnego innego. Dla ówczesnego widza miało to być oczywiste.

Kolski i Olewicz − jak wielokrotnie wspominano − występują w podwójnych rolach: byłych akowców, a zarazem obecnych berlingowców, przy czym oba te wizerunki pozostają w zgodzie. Symboliczne jest zakończenie filmu, w którym Kolski i Olewicz spotykają się w okopach, podczas walk o Drezno w maju 1945 roku. Obaj ponoszą bohaterską śmierć w walce. Zakończenie ukazywało śmierć byłych akowców, a obecnie żołnierzy Berlinga, choć nie komunistów, podczas radziecko-polskiej operacji zdobywania Berlina. Konstrukcja taka może wydawać się dziwna, wpisywała się jednak w potrzeby propagandy pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, rozwijającej mit I i II Armii Wojska Polskiego w drodze na Berlin [Hendrykowska 2011, s. 127-133].

3. Obraz narodowej jedności w latach 1965-1970

Jednym z głównych celów tzw. kina partyzanckiego, tworzonego w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, było rozwinięcie obrazu czynu bojowego komunistycznej partyzantki GL/AL oraz kreowanie obrazu potencjalnego porozumienia między środowiskiem byłych żołnierzy AK a wewnątrzpartyjną frakcją tzw. partyzantów gen. Mieczysława Moczara [Lesiakowki 2008]. Filmem fundamentalnym dla tego nurtu były *Barwy walki* z roku 1965 w reżyserii Jerzego Passendorfera. W dziele tym ukazano hierarchizację polskiego podziemia okresu wojny, przedstawioną przez pryzmat władzy i potrzeb systemu propagandy. Najwyższe miejsce w hierarchii zajmują komuniści GL/AL, nieco niżej znajdują się Bataliony Chłopskie, ukazane w filmie nad wyraz oszczędnie, co wydaje się odpowiadać miejscu, które PRL-owska propaganda wyznaczyła tej formacji w pamięci historycznej społeczeństwa, wyjątkowe miejsce i pozycję zajmuje AK (o czym będzie mowa w dalszej

części artykułu), najniżej w hierarchii znajdują się NSZ. Warto zauważyć, iż w filmie zupełnie pominięto formacje lewicy niepodległościowej, przez co lewicowość została zmonopolizowana i zawłaszczona przez komunistów.

Zgodnie z kanonem PRL-owskiej propagandy NSZ zostały jednoznacznie skojarzone z hitlerowcami, co sugerowało widzom pokrewieństwo polskich narodowców i hitlerowców. Kiedy alowcy dowiadują się, że NSZ zabiły „jednego z naszych", dowódca AL sprzeciwia się akcji odwetowej słowami: „Daj spokój, nie chcesz chyba wywołać wojny domowej". Odwrócenie znaczeń sugeruje odbiorcom, że do wojny domowej dąży właśnie NSZ. W jednej z kolejnych scen żołnierze NSZ biorą do niewoli dwóch alowców. Narodowiec bije alowca pejczem w twarz, na co ten mówi: „Związanego bijesz, dobra gestapowska szkoła". W następnym ujęciu kamera eksponuje rzucony na ziemię pejcz. Czy uważny widz przypomni sobie, choćby z obozowych filmów Wandy Jakubowskiej, że w polskim kinie wojennym pejcz był nieodłącznym atrybutem obozowych esesmanów znęcających się nad Polakami? Ostatecznie alowcy odbijają swoich towarzyszy, wykorzystując przy tym spryt, inteligencję i odwagę, których na zasadzie kontrastu odmówiono żołnierzom NSZ.

W *Barwach walki* obraz AK ukazano przez dwie różniące się od siebie sekwencje. W pierwszej alowcy dowiadują się, że AK wydała wyrok śmierci na jednego z ich dowódców z powodu współpracy z Armią Czerwoną. Alowcy postanawiają odbyć rozmowę ostrzegawczą z oficerem AK, który podpisał wyrok, niejakim „Klingą". Piotr Zwierzchowski wskazuje, że w scenie rozmowy „Klingi" z dowódcą AL „Kołaczem" mamy do czynienia z asymetrycznym wizerunkiem postaci akowca i komunisty na korzyść tego ostatniego [Zwierzchowski 2013, s. 96]. „Kołacz" stawia oficerowi AK mocne zarzuty: „Dostałem trzy wyroki śmierci, jeden od Niemców, dwa od pana. Przypadek czy współpraca?". Oficer AK nie potrafi jasno i przekonująco przedstawić politycznych racji swojej formacji (czy w filmie propagandowym mógł to zrobić?), w zamian powołuje się na otrzymane rozkazy. Alowiec odpowiada: „Niemcy spalili pół Europy, mordują miliony ludzi, a jak któregoś złapiesz, to się tłumaczy, że taki miał rozkaz". Porównanie akowców do Niemców jest czytelne. Sceneria rozmowy, wygląd postaci również kreują obraz politycznej, wojskowej, a nawet intelektualnej wyższości komunistów. „Klinga" dał się zwabić na rozmowę podstępem, jest bez broni, w cywilnym ubraniu, wyraźnie zaskoczony. Alowiec wypowiada swoje kwestie z wielką swadą, emanuje od niego pewność siebie i słuszność racji, jednocześnie jest pełen godności, powagi i politycznej odpowiedzialności. Asymetria jest wyraźna.

Druga sekwencja pokazuje obraz AK w inny sposób. Scena ukazuje fundamentalny dla tzw. kina partyzanckiego motyw akowsko-komunistycznego braterstwa broni. W sekwencji tej widzimy przejście od asymetrii komunistów i akowców do pełnego szacunku obrazu wspólnej walki przeciwko Niemcom. Dotychczasowe wątpliwości dotyczące patriotyzmu akowców, budowane w pierwszej scenie, zostają przezwyciężone. Porucznik „Klinga" oraz dowodzeni przez niego akowcy okazują się bohaterami i patriotami przelewającymi krew w walce. Dotychczas rozgrywają-

cy się dramat nieufności między formacjami zostaje przełamany właśnie na polu walki. Kiedy „Klinga" zostaje ranny, jeden z alowców opatruje jego rękę. Katalizatorem „narodowego pojednania" jest zagrożenie ze strony wspólnego wroga, czyli Niemców. To ono pozwala przezwyciężyć nieufność i tworzy płaszczyznę pojednania. Ujęcie takie wpisuje się w nasilającą się w latach sześćdziesiątych propagandę skierowaną przeciwko „zachodnioniemieckim rewizjonistom i odwetowcom", która miała konsolidować społeczeństwo wokół władzy przez tworzenie poczucia zagrożenia.

Czy chwilowo odbudowana jedność narodowa może trwać dłużej? Jest to jedno z kluczowych pytań filmu. Po skończonej walce widzimy pełne szacunku i żołnierskiej godności wzajemne oddanie honorów przez żołnierzy obu formacji. Kiedy akowcy odchodzą zwartym szeregiem, jeden z partyzantów AL wypowiada kluczowe słowa: „Fajne chłopaki, szkoda że nie idą z nami". Jak wynika z tekstu Ireneusza Siwińskiego, słowa te należy odczytywać nie tylko jako część fabuły filmu, ale także jako polityczną propozycję tzw. partyzantów gen. Moczara, wobec środowisk poakowskich z połowy lat sześćdziesiątych XX wieku [Siwiński 1994]. Podstawą takiego pojednania − jak powiedziano − miały być etos kombatancki, wspólna pamięć o walce przeciwko Niemcom, patriotyzm oraz świadomość współczesnego zagrożenia ze strony Niemiec Zachodnich. Z punktu widzenia analizy istotne jest, że w *Barwach walki* w ramy „narodowej jedności" włączeni zostali dowódcy AK. Był to wyjątek, ponieważ w żadnym innym z omawianych filmów nie spotykamy takiej konstrukcji. Propagandową normą było wykluczenie przedstawicieli kadry dowódczej.

W roku 1970 odbyła się premiera kolejnego klasycznego tzw. filmu partyzanckiego pt. *Dzień oczyszczenia* w reżyserii Jerzego Passendorfera. Film ponownie eksploatował motyw akowsko-komunistycznego braterstwa broni, tym razem wspólnej walki akowców i radzieckich partyzantów. Pod pewnymi względami film ten różni się od *Barw walki*. Różnica polega na dalej posuniętej asymetrii akowców i komunistów (tym razem Rosjan) oraz – przede wszystkim – na częściowej delegitymizacji podziemia przez podkreślanie wewnętrznych różnic i podziałów. Według Piotra Zwierzchowskiego *Dzień oczyszczenia*, mimo zainteresowania reżyserów, długo nie mógł doczekać się realizacji właśnie ze względu na głęboko asymetryczny obraz stosunków polsko-radzieckich [Zwierzchowski 2011, s. 44]. Nawiązując do obrazu Polaków, Zwierzchowski trafnie zauważa: „Trochę szkoda, że Polacy występujący w filmie to – bojowe, bo bojowe – ale skończone cymbały, podczas gdy partyzantka radziecka demonstruje wysoką klasę pod każdym względem" [Zwierzchowski 2011, s. 47].

Jak wspomniano, typowym zabiegiem propagandy było ukazywanie różnic i podziałów w ramach podziemia niepodległościowego. Propagandowo służyło to delegitymizacji podziemia jako wewnętrznie skłóconego, niezdolnego do działania, a tym samym skazanego na klęskę. Pierwsza płaszczyzna wewnętrznego konfliktu, którą − używając języka propagandy − moglibyśmy określić jako „konflikt klaso-

wy", dotyczy różnic między dowództwem oddziału, wywodzącym się z przedwojennych klas wyższych, a szeregowymi żołnierzami, ukazanymi jako przedstawiciele chłopstwa (podkarpackich górali wraz z ich ludowym folklorem). Oddziałem akowców dowodzi major „Dziadek", przedwojenny oficer, typ człowieka twardego i upartego, o mocno ugruntowanych przekonaniach politycznych. Konsekwentnie sprzeciwia się on nawiązaniu współpracy między AK a partyzantką radziecką, podczas gdy wśród szeregowców dojrzewa myśl o porozumieniu. Kiedy akowcy znajdują rannego Rosjanina, „Dziadek" sprzeciwia się jego ratowaniu. Znamienna jest rozmowa: „Żołnierz AK: − Dlaczego tak ich nie lubisz? „Dziadek": Zabili mi ojca pod Kijowem. Żołnierz AK: Tak, a mi dziadka.... Szwedzi pod Częstochową". Scena sugeruje widzowi, że sprzeciw „Dziadka" wobec współpracy z Rosjanami wynika z motywów osobistych i uprzedzeń historycznych, nie zaś realnej oceny sytuacji.

Druga płaszczyzna konfliktu w ramach podziemia to różnica zdań dotycząca współpracy AK z NSZ, przy czym te ostatnie po raz kolejny przedstawione zostały jako formacja faszystowska, walcząca przeciwko Polakom. Podziały oraz znaki zapytania zostają zaprezentowane podczas rozmowy „Dziadka" z jego zastępcą. Przytoczmy obszerny jej fragment: »„Dziadek": Co dalej? (...) Przecież Rosjan nic nie powstrzyma, dochodzą do Wisły i pójdą dalej. „Stańczyk": Front przewali się, a my będziemy na tyłach. „Dziadek": Jak to na tyłach? „Stańczyk": A ty myślisz, że wojna skończy się wraz z klęską Hitlera..., że Amerykanie puszczą Rosjan do Paryża? Konflikt zbrojny jest nieunikniony, a nasze zadanie na tyłach bolszewików. „Dziadek": Ale przecież jesteśmy zdziesiątkowani. „Stańczyk": I o tym pomyślano. Jest wyraźny rozkaz Bora-Komorowskiego wcielający NSZ w szeregi Armii Krajowej. „Dziadek": Ale to niemożliwe! „Stańczyk": Jak to niemożliwe? To jest rozkaz Naczelnego Wodza Sił Zbrojnych na Kraj. „Dziadek": To jest skandal, wielki skandal! Nie mogę tego zrozumieć! Przecież oni współpracują z Niemcami. „Stańczyk": To jest fakt, to jest rozkaz! Dla nas ważne będzie to, że chcą teraz bić się z bolszewikami. Przeczytam rozkaz chłopakom, to ich zmobilizuje. „Dziadek": Nie rób tego! Chłopcy nie zrozumieją, dla nich wojna skończy się wraz z kapitulacją Niemiec. „Stańczyk": To się przekonają, że są w błędzie".

Przywołajmy kolejny motyw służący delegitymizacji dowódców i zachodnich sojuszników podziemia. Akowcy oraz partyzanci radzieccy poszukują zrzuconego przez aliantów zachodnich zasobnika z bronią i lekarstwami. Kiedy zasobnik trafia w ręce akowców, okazuje się, że zamiast spodziewanych lekarstw i broni znajduje się w nim cyjankali – trucizna, którą sojusznicy przysłali Polakom. Jest to scena traumatyczna i w pewien sposób brutalna, ponieważ odsłania przed akowcami i przed widzami filmu (a więc adresatami propagandy) „prawdziwe" zamiary zachodnich sojuszników oraz skalę „oszustwa" Zachodu wobec Polaków.

Należy podkreślić, iż delegitymizacja AK nie obejmowała wszystkich jej uczestników. Propagandowy przekaz zmierzał do delegitymizacji dowództwa AK, zachodnich aliantów i pośrednio rządu RP na emigracji, ale nie szeregowych żołnierzy. Budując taki podział, usiłowano tworzyć wrażenie, że w podziemiu istnieje „zdrowy

nurt" uosabiany przez szeregowców − chłopów. Do spotkania akowców i partyzantów radzieckich dochodzi w ruinach starego zamku. Według *Słownika symboli* Władysława Kopalińskiego zamek to „budowla symbolizująca niedostępność, niedostępną twierdzę, obronę, straż, czuwanie (...) władzę, potęgę, panowanie, zwierzchnictwo, autorytet, arystokrację, szlachectwo, bogactwo (...) marzenia, romantyczność" [Kopaliński 2012, s. 491-492]. W filmie zamek symbolizuje tradycje narodowe Polski szlacheckiej, rycerskiej, a przede wszystkim Polski dawno minionej, nieprzystającej do nadchodzącego świata. Śmierć „Dziadka" w ruinach zamku ma znaczenie symboliczne. Polacy i Rosjanie ramię w ramię walczą przeciwko Niemcom. Podczas walki szeregowi żołnierze (nieprzypadkowo przedstawiciele warstwy chłopskiej) podejmują decyzję o dalszym przebijaniu się wspólnie z Rosjanami. Dowódca oddziału sprzeciwia się temu, na skutek czego zostaje rozbrojony przez podwładnych. Przedwojenny oficer ginie śmiercią bohaterską w murach zamku, walcząc samotnie z Niemcami. Tym, którzy podjęli decyzję o przejściu na stronę Rosjan, udaje się wyrwać z okrążenia i przeżyć, co tym bardziej dowodzi w oczach widzów słuszności decyzji.

W ostatniej scenie filmu widzimy Polaka i Rosjanina spokojnie palących papierosy i patrzących w daleki horyzont. Cytowany Piotr Zwierzchowski interpretuje scenę jako pełne optymizmu spojrzenie w nowe horyzonty otwierające się przed przyjaźnią polsko-radziecką w powojennej przyszłości [Zwierzchowski 2011, s. 47]. Zauważmy jednak, że niezbędnym warunkiem otwarcia tych perspektyw jest śmierć dowódcy oddziału − majora „Dziadka", jako przedstawiciela tradycji narodowych, przedwojennych (sanacyjnych) i szlacheckich. Jest ona również niezbędnym warunkiem przełamania dramatu nieufności Polaków i Rosjan. Propagandowe znaczenie ma również fakt, że „Dziadek" ginie z rąk Niemców, a nie Rosjan.

4. Obraz potępienia, wykluczenia i anonimizacji w latach 1971-1989

W systemie propagandy państwowej początek lat siedemdziesiątych przyniósł wysunięcie na plan pierwszy tzw. propagandy sukcesu, związanej z sukcesami pierwszej dekady rządów Edwarda Gierka. Zmiana była traktowana m.in. jako odreagowanie dominujących dotychczas w propagandzie treści wojenno-kombatanckich i narodowo-martyrologicznych. Od połowy lat siedemdziesiątych można zauważyć tendencję do powrotu do kina wojennego jako narzędzia propagandy. Pojawiło się m.in. wiele filmów traktujących o tzw. okresie pionierskim Polski Ludowej, a więc rozgrywających się tuż po zakończeniu działań wojennych. Ukazywały one kombatantów i ich społeczną rolę w nowej rzeczywistości.

W odniesieniu do obrazu podziemia autor tekstu chciałby zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, zauważalny jest kolejny zwrot w jego prezentowaniu, polegający na ponownym zaostrzeniu wizerunku. Nastąpiło odejście od prezentacji w kategoriach dramatu nieufności lub mitu narodowej jedności na rzecz wyraźnego potępienia i wykluczenia. Po drugie, elementem politycznego potępienia i wyklu-

czenia stała się, całkowita lub częściowa, anonimizacja i dehumanizacja żołnierzy podziemia. Polegała ona na tym, iż żołnierze podziemia często nie byli w ogóle pokazywani na ekranie, choć dynamizowali akcję filmów i posuwali ją do przodu jako anonimowa siła działająca z ukrycia. Pojawiali się oni w wielu filmach wyłącznie jako widoczne z daleka umundurowane postacie w sytuacji, gdy np. dokonują nocnego napadu na gospodarstwo rolne, dokonują zabójstwa działacza PPR, gwałcą jego żonę, rzucają granatem w plecy żołnierzom z wojskowego patrolu lub strzelają do przedstawicieli wojska i partii przeprowadzających reformę rolną. Filmy tego okresu często w ogóle nie ukazują fizycznie żołnierzy podziemia, nie przedstawiają widzom racji politycznych, które za nimi stoją, nie informują, z jakich formacji się oni wywodzą − w ogóle nie pokazują ich jako ludzi o określonej osobowości, charakterze czy wyznawanych wartościach. W filmowych dialogach często są oni nazywani wprost bandytami. Pojawienie się na ekranie anonimowych postaci w mundurach zwiastuje nieszczęście, które spotka głównego bohatera. Częstym motywem propagandy było ukazywanie podziemia w kontekście zwyczajnej działalności przestępczej lub pospolitego szabrownictwa, co sugerowało, że nie ma różnicy między pospolitymi przestępcami a podziemiem. Obserwowane od początku lat siedemdziesiątych XX wieku anonimizacja i specyficzny brak żołnierzy podziemia nastręczają trudności w analizie i opisie tych formacji lub wręcz skłaniają do zaniechania badania tematu jako zbyt trudnego. Pomimo trudności spróbujmy przytoczyć kilka przykładów na poparcie tych twierdzeń.

Filmem ilustrującym przywołane prawidłowości jest *Ciemna rzeka* z roku 1974 w reżyserii Sylwestra Szyszki. Akcja rozgrywa się w latach 1944-1945 na wsi pod Lublinem. Główną postacią jest Zenek, młody mężczyzna, kombatant Batalionów Chłopskich, który po traumatycznych doświadczeniach wojennych (rana nogi, która uniemożliwia mu wstąpienie do nowego wojska) próbuje objąć gospodarstwo po ojcu i ułożyć życie w powojennej rzeczywistości. Zenek szybko popada w konflikty z jednej strony z działającym w okolicznych lasach zbrojnym podziemiem, a z drugiej strony z milicją i funkcjonariuszami UB. Przyczyną jest ukrywanie broni, której potrzebuje do obrony przed grożącymi mu niedawnymi kolegami, którzy obecnie pozostają w podziemiu. Już na początku film sugeruje widzowi, iż to podziemie jest groźne dla społeczności wiejskiej.

Obraz podziemia poddany został głębokiej anonimizacji i dehumanizacji. Film w ogóle nie informuje, z jaką formacją mamy do czynienia: z AK, NSZ czy jeszcze inną. Przedstawiciel podziemia pojawia się tylko raz, w jednej scenie i jest to tylko jedna postać – młody chłopak, Benek. Film nie wyjaśnia, jaka jest przeszłość ludzi podziemia, dlaczego w nim pozostają, jakie wyznają wartości. Jedyną i wyłączną motywację oddaje wypowiedź: „Będziemy bili bolszewika!". Benek, powołując się na dawne koleżeństwo oraz doświadczenie wojskowe Zenka, proponuje mu powrót do lasu i przyłączenie do działającego w okolicy oddziału „Husarza". Szybko okazuje się, że propozycja jest w rzeczywistości ultimatum, a jego niespełnienie grozi Zenkowi posądzeniem o zdradę i zemstą ze strony podziemia. W dialogach filmu

przedstawiciele podziemia są nazywani bandytami. W kolejnych scenach obraz podziemia jest pokazywany wyłącznie przez pryzmat dokonywanych morderstw, napadów rabunkowych na gospodarstwa oraz konfliktów z mieszkańcami wsi. Film ukazuje, jak żołnierze podziemia, w celach rabunkowych, dokonują nocnego napadu na gospodarstwo sąsiadów Zenka. W scenie tej widzimy wyłącznie zamazane sylwetki postaci w trakcie pospolitego przestępstwa. Gdy Zenek, broniąc mienia sąsiadów, zabija z posiadanej broni kilku napastników, naraża się podziemiu, które odtąd grozi mu zemstą. W kolejnych scenach ludzie z podziemia dokonują aż dwóch skrytobójstw, m.in. męża siostry Zenka − członka PPR, ideowego komunisty oraz zwolennika reformy rolnej. W scenach mordów ukazane są tylko anonimowe, pozbawione twarzy i motywów, postacie uchwycone w trakcie egzekucji na bezbronnych ofiarach.

Żołnierze podziemia pozostają w konflikcie z całą społecznością wsi, która dąży do odbudowy powojennego życia. Charakterystyczne jest ukazanie podziemia jako wrogów reformy rolnej przeciwnych przyznaniu chłopom ziemi, co stanowi warunek naprawy sytuacji wsi. W filmie znalazł się jeszcze jeden motyw propagandy. Społeczność wiejska, a także Zenek, mają w zasadzie dwóch wrogów: podziemie oraz UB. Funkcjonariusze UB, którzy aresztują Zenka, budzą strach wśród mieszkańców wsi i pobliskiego Lublina („Ludzie pamiętają, wszystko pamiętają!" – mówi jedna z postaci filmu, mieszkanka Lublina). Źródłem przypominania o zbrodniczej działalności UB w okresie stalinizmu były w propagandzie PRL konflikty roku 1968 [Eisler 2006]. Warto zauważyć, iż w *Ciemnej rzece* podziemie niepodległościowe zostało potraktowane tak samo jak UB, a więc jako formacja grożąca reszcie społeczeństwa oraz zakłócająca powojenną odbudowę. Podsumowaniem obrazu podziemia w omawianym filmie jest finałowa scena skrytobójstwa dokonanego na Zenku. Kiedy Zenek idzie oddać broń, co oznacza ostateczne pogodzenie z nowym porządkiem, zostaje zastrzelony przez anonimowego sprawcę. Strzał pada z ukrycia, ze strychu jednej z wiejskich chat. Propagandowy obraz nie pokazuje sprawców, jednak sugestia jest czytelna: zabójstwa dokonało podziemie.

W okresie stanu wojennego na ekrany kin wprowadzono film *Karabiny* z roku 1982 w reżyserii Waldemara Podgórskiego. Film eksploatował temat reformy rolnej (wprowadzanej w filmie siłą i podstępem) oraz elementy propagandy antyreligijnej. Bohaterami filmu są energiczny pełnomocnik do spraw reformy rolnej, ukazany jako ideowy („wierzący") komunista, oraz ksiądz, który utracił wiarę w Boga. W filmie po raz kolejny dokonano anonimizacji i dehumanizacji podziemia, a sprawy wojska zostały połączone ze sprawami wsi. Działania podziemia stanowią jeden z głównych elementów fabuły, choć żołnierze podziemia pojawiają się tylko w dwóch scenach. Zostali oni ukazani przede wszystkim przez pryzmat sprzeciwu wobec reformy rolnej oraz konfliktu ze społecznością wiejską. W pierwszej ze scen anonimowi żołnierze wybiegają z lasu i strzelają do przedstawicieli władzy, którzy rozdzielają grunty. Jedna z kul zabija młodego mężczyznę, który wraz z żoną przyjechał skorzystać z nadziału ziemi. W sekwencji tej pełnomocnik wygłasza kluczową kwestię stano-

wiącą manifest programu władzy: „Zmusiłem ich, żeby wzięli ziemię, i tylko to jest ważne, reszta się nie liczy, jestem zadowolony, że tak się stało (...). Wiem, że dokonuję rzeczy ważnych, nie do odwrócenia. Wie ksiądz, dzisiaj jeszcze orzą ziemię pod lufami, ale jutro wyciągną własne karabiny z betów i rąbną każdego, kto zechce im tę ziemię zaoraną odebrać. Więc czego mam żałować?". W drugiej scenie widzowie oglądają sąd żołnierzy podziemia nad pełnomocnikiem i księdzem Brunem oraz niewinną kobietą. Film nie informuje, o jaką formację podziemia chodzi. W scenie pokazano żołnierzy podziemia jako ludzi starannie umundurowanych, co kontrastuje z realiami wojny i zniszczonymi strojami pozostałych postaci. W scenie sądu wojskowy sędzia aż trzy razy powtarza: „W imieniu Rzeczypospolitej", jednocześnie prezentując cynizm i okrucieństwo.

Nowością w przedstawianiu wizerunku podziemia było przypisanie jego żołnierzom religijnej hipokryzji. Na pulpicie sędziego stoi eksponowany przez kamerę krzyż, pełniący funkcję religijnej „oprawy" pseudosądu i wyroków śmierci. Oficer dowodzący egzekucją postanawia darować życie księdzu, ponieważ − jak twierdzi − chce uniknąć grzechu. Jednocześnie nie przeszkadza mu to pobić księdza ani wykonać wyroków śmierci na pozostałych osobach, w tym błagającej o litość kobiecie. Następnego dnia ksiądz Bruno, któremu udało się przeżyć, znajduje zwłoki żołnierzy podziemia. Zgodnie z przepowiednią pełnomocnika, zostali oni zastrzeleni przez chłopów, którzy bronili ziemi otrzymanej z reformy. Podziemie zostało ukazane nie tylko jako pozostające w konflikcie z chłopstwem, reżyser posunął się o krok dalej – chłopi chwytają za broń i czynnie występują przeciwko żołnierzom podziemia.

W roku 1985 miała miejsce premiera filmu *Pobojowisko* w reżyserii Jana Budkiewicza. Głównym bohaterem jest kombatant armii Berlinga Bogdan Łanowicki. Bezpośrednio po zakończeniu wojny odchodzi do cywila, ale ponieważ, według przełożonego, „może być jeszcze potrzebny", zostaje w sposób nieformalny skierowany do poniemieckiego miasteczka na Pomorzu, gdzie obejmuje posadę w tworzącej się polskiej administracji. Okazuje się, iż miejscowość jest kłębowiskiem konfliktów, zaszłości z czasów wojny, pospolitej przestępczości oraz skorumpowanych urzędników. Część mieszkańców to ludność niemiecka, która zamierza opuścić Polskę. W miasteczku działa zorganizowana grupa przestępcza zajmująca się szmuglowaniem ludzi i towarów za granicę. Bandyci korumpują część polskiej administracji, czego symbolem są kasetki z zachodnią walutą. Cechą społeczności miasteczka jest to, iż tworzą ją ludzie ciężko naznaczeni przez wojnę, którzy nie przezwyciężyli jej skutków i nie wrócili do normalnego życia.

W takie tło społeczne zostaje wkomponowana informacja, iż przez miasteczko biegnie szlak przerzutowy ludzi na Zachód. Film nie wyjaśnia odbiorcom, kim są ludzie, którzy uciekają na Zachód – czy są to cywile, czy wojskowi, czy są to przedstawiciele podziemia, czy np. emigranci zarobkowi, dokąd uciekają ci ludzie, dlaczego uciekają – czy jest to decyzja dobrowolna, czy wymuszona sytuacją w Polsce, kto organizuje ucieczki. Propagandowy przekaz, pełen insynuacji i niedomówień, umieszcza „opozycję" w niejasnym kontekście ucieczek na Zachód oraz kryminal-

nego środowiska części mieszkańców miasteczka, zacierając w ten sposób różnice między opozycją a światem przestępczym. Propaganda sugeruje, iż uciekający są nielojalni wobec państwa polskiego, analogicznie do zamierzających wyjechać z miasteczka Niemców. Film ani razu nie pokazuje osób uciekających ani samej ucieczki.

W obrazie pojawia się postać byłego akowca, którego – używając języka propagandy lat osiemdziesiątych – można nazwać akowcem konstruktywnym. Pomimo konfliktów z miejscowym komendantem milicji, sięgających jeszcze czasu wojny, akowiec postanawia skorzystać z ogłoszonej amnestii. Udaje się do pobliskiego miasta, gdzie ujawnia się przed władzami. Następnie wraca do miasteczka i nieniepokojony przez organy bezpieczeństwa, rozpoczyna spokojne życie z żoną i dzieckiem. Z punktu widzenia urzędowej wykładni historii była to postawa wzorowa.

Koniec lat osiemdziesiątych przyniósł niemal całkowity rozkład struktur państwa i życia społecznego. Mimo to produkcje propagandowe funkcjonowały do samego końca systemu. Świadczy o tym film *Przeprawa* z roku 1988 radzieckiego reżysera Wiktora Turowa [Guzek 2001]. Film powstał w koprodukcji polsko-białoruskiej. Pierwsza kolaudacja filmu odbyła się w Moskwie, w jej wyniku reżyser wniósł do filmu bardzo daleko idące zmiany. W Polsce podczas kolaudacji przedstawiono wersję poprawioną, a reżyser stanowczo odmówił opracowania osobnej wersji przeznaczonej dla widzów polskich, co proponowali niektórzy kolaudanci [Archiwum Filmoteki…, s. 37-38]. Reżyser Janusz Majewski mówił podczas kolaudacji: „Oczywiście, film jest zrobiony z pozycji radzieckich, to jest jasne, ale namawiałbym do zmiany konwencji tego filmu, bo dramat zostałby bardziej uwypuklony i dzięki temu film mógłby trafić do polskiego widza" [Archiwum Filmoteki…, s. 23]. Inni kolaudanci nazywali produkcję wprost filmem radzieckim lub podkreślali, że został stworzony przez radzieckiego reżysera [Archiwum Filmoteki…, s. 8]. W związku z tym należy mieć na uwadze, iż film miał dwóch adresatów: publiczność polską i publiczność radziecką, oraz że te same treści (sceny) mogły być inaczej odbierane i interpretowane przez publiczność polską, a inaczej przez publiczność radziecką.

Film Turowa nawiązywał do autentycznych wydarzeń, a mianowicie do walk radziecko-niemieckich w Lasach Janowskich i Puszczy Solskiej oraz udziału w nich 27 Wołyńskiej Dywizji Piechoty AK w czerwcu 1944 roku (w rzeczywistości film pokazywał historię tylko jednego z oddziałów tej formacji). Film, przedstawiony z perspektywy imperium radzieckiego, w istocie stawiał pytanie o to, jakiego geopolitycznego wyboru powinno dokonać państwo polskie w roku 1944, kogo wybrać jako sojusznika wówczas, a pośrednio również w roku 1988. Film wskazywał i oceniał winnych. Choć Armia Krajowa została pokazana w sposób jasny i wymieniona z nazwy, to film należy określić jako skrajnie antyakowski. Produkcja zawiera apologetyczny obraz Armii Czerwonej, która prezentuje militarną, polityczną i moralną chęć współpracy z Polakami-akowcami. Wszelkie dylematy i problemy dotyczą wyłącznie postawy Polaków-akowców. Film wykorzystywał stałe motywy propagandy,

takie jak rzekome podziały wewnątrz oddziałów akowskich na tle współpracy z ZSRR oraz kreacje postaci dowódcy AK jako głównego winowajcy tragedii. Obecny był motyw wrogości AK wobec polskiej wsi. Pozbawiona racjonalnych podstaw postawa AK, skonfrontowana została z pełnym godności i szacunku obrazem komunistycznej partyzantki AL, określonej w filmie jako reprezentant dążeń narodu.

Oddziały Armii Czerwonej oraz AK stają wobec konieczności wyrwania się z okrążenia przeważających sił Wehrmachtu. Dowódcą AK jest major „Brzezina", postać podobna do majora „Dziadka" z *Dnia oczyszczenia*. Jest on przedwojennym oficerem, który w filmie pełni funkcję wyraziciela poglądów politycznych wyższej kadry oficerskiej AK oraz rządu RP na uchodźctwie. Ten ostatni ukazany został w charakterystycznej scenie gry luster[9]. Choć „Brzezina" jest dogmatycznym przeciwnikiem współpracy z Rosjanami, to kilkakrotnie powołuje się na wytyczne akcji „Burza"[10]. Film wolno więc odczytywać nie tylko jako krytykę polskich (akowskich) elit wojskowych, ale także jako krytykę akcji „Burza". W filmie pokazano konflikt istniejący między „Brzeziną" a jednym z jego oficerów – kapitanem „Sękiem", opowiadającym się za współpracą z Rosjanami. Podziały istnieją także wśród niższej kadry oficerskiej. Adwersarzem „Sęka" jest nastawiony antyradziecko kapitan „Korab", którego popierają niektórzy żołnierze. Odmiennie układają się relacje polsko-radzieckie na poziomie szeregowców. Początkowo nieufne relacje szeregowych akowców i Rosjan układają się przyjaźnie, prowadząc do dalszego pojednania.

Kluczowe dla propagandowej wymowy są sekwencje wspólnej walki. Pierwsza z nich to obraz radziecko-niemieckiego boju w Lasach Janowskich. Po stronie Rosjan walczy kompania „Sęka". Filmowe dialogi podkreślają, że to właśnie udział Polaków przesądził o zwycięstwie Rosjan oraz że zachowanie neutralności skutkowałoby fizyczną likwidacją kompanii „Sęka". Omawiana sekwencja ilustruje jak, hipotetycznie, historia mogłaby się potoczyć, a zarazem to, jak w rzeczywistości się nie potoczyła. W związku z tym powstaje pytanie, kto i dlaczego jest temu winny. Jako winny jednoznacznie zostaje wskazany major „Brzezina", ale jego oficerowie – w tym „Sęk" – także zostają obarczeni winą. Zamiast walczyć wspólnie z Rosjanami, co nakazuje rozsądek, wykonali rozkaz „Brzeziny" dotyczący samodzielnej próby wydostania się z niemieckiego okrążenia przez bagna Puszczy Solskiej.

Finałową scenę filmu można uznać za jedną z najbardziej traumatycznych w historii polskiego kina wojennego. „Brzezina" odmawia wspólnej walki z Rosjanami i w tajemnicy przed podwładnymi popełnia samobójstwo. Nie jest to śmierć

[9] W tzw. scenie luster nie jest jasno pokazane, z kim „Brzezina" utrzymuje kontakty. Zastosowano tutaj typowy zabieg anonimizacji. Interpretacja, że jest to przedstawiciel rządu RP, jest najbardziej prawdopodobna, ale równie uprawniona byłaby interpretacja, np. że są to agenci brytyjskiego lub amerykańskiego wywiadu. Można założyć, że niejasność była celowym zabiegiem, mającym rozbudzać wyobraźnię i domysły odbiorców, a przede wszystkim nienawiść wobec „nieznanych sił z Zachodu", których „knowania" prowadzą do tragedii.

[10] Tylko dla porządku przypomnijmy, że w rzeczywistości akcja „Burza" zakładała taktyczną współpracę z jednostkami Armii Czerwonej.

bohaterska, jak np. majora „Dziadka" z *Dnia oczyszczenia*. Jest ona ucieczką przed odpowiedzialnością za czyn, który ukazany został jako szalony i w istocie zbrodniczy. Żołnierze, pozostawieni sami sobie, przedzierają się przez bagna. Akowcy giną w bagnie, szczuci przez niemieckie psy tropiące lub zabijani przez żołnierzy Wehrmachtu, którzy zastawili pułapkę. Polacy niosą niepotrzebne przedmioty: tubę od gramofonu czy stare meble, a więc artefakty kultury i historii II RP. Zabieg ten wolno odbierać jako delegitymizację przedwojennej państwowości. Dramatyzm sceny podkreśla jej rozciągnięcie w czasie oraz słyszalna w tle melodia przedwojennej piosenki *Ta ostatnia niedziela*. Akowcy giną śmiercią pozbawioną godności, w pewien sposób ośmieszoną, wynikającą z politycznego zaślepienia, ale przede wszystkim śmiercią, której można było uniknąć. Scenę śmierci akowców na bagnie można odczytać jako metaforyczną odpowiedź na wspomniany dylemat geopolitycznego wyboru. W roku 1944 Polacy odrzucili sojusz z ZSRR, co oznaczało śmierć, ale w roku 1988 sojusz istnieje, co oznacza odrodzenie. Symbolem jest klamra czasowa ukazana w ostatniej scenie filmu. Młoda dziewczyna symbolicznie wybiega z rzeczywistości wojny i wbiega w rzeczywistość budującej się Polski końca lat osiemdziesiątych XX wieku.

Przywołane filmy są jedynie przykładami polskiej kinematografii wojennej lat 1960-1989. Każdy z nich mógłby także zostać poddany analizie pod kątem innych problemów niż obraz podziemia. Zaprezentowane rozważania pokazują, że w omawianym okresie miała miejsce ewolucja obrazu podziemia niepodległościowego. Przebiegała ona w trzech odmiennych etapach, które opisano w niniejszym artykule. Jednocześnie nie była to ewolucja jednokierunkowa: od form „ostrych" do form „łagodnych" czy „liberalnych". Było wręcz odwrotnie. Od początku lat siedemdziesiątych XX wieku mamy do czynienia z „uwstecznieniem" propagandy w prezentowaniu podziemia. Lansowany obraz podziemia był bliższy prawdzie w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych niż w końcu lat osiemdziesiątych. Od początku lat siedemdziesiątych aż do końca PRL obraz ten nie ulegał zmianie, co sugeruje, iż wykształcił się pewien konsensus co do prezentowania omawianej tematyki. Należy pamiętać, iż wizerunek podziemia niepodległościowego na każdym etapie podlegał kontroli ze strony istniejącego w PRL komunistycznego modelu propagandy.

Literatura

Abramowicz S., Balbus T. (red.), 2012, *Konspiracja i opór społeczny w Polsce 1944-1156. Słownik biograficzny*, T. 1-4, Wydawnictwo IPN, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Kraków-Warszawa-Wrocław.

Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. A-344, poz. 545, *Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dn.15 grudnia 1987*.

Białas K., Szczerba J., *Życie raz jeszcze. Rozmowa z Januszem Morgensternem*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,1160370.html (24.06.2016).

Dobek-Ostrowska B., 2012, *Komunikowane polityczne i publiczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Dobek-Ostrowska B., Fras J., Ociepka B., 1997, *Teoria i praktyka propagandy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Dudek A., Zblewski Z., 2008, *Utopia nad Wisłą. Historia Peerelu*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa, Bielsko-Biała.

Eisler J., 2006, *Polski rok 1968*, Wydawnictwo IPN, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa.

Guzek M., 2001, *Jak w Polsce umierało kino partyzanckie? Przypadek filmu Wiktora Turowa „Przeprawa" (1988)*, [w:] *Kino polskie wobec drugiej wojny światowej*, Zwierzchowski P., Mazur D., Guzek M. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.

Hendrykowska M., 2011, *Film Polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.

Hendrykowski M., 1994, *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo „Ars Nowa", Poznań.

Hendrykowski M., 2001, *Leksykon gatunków filmowych*, Wydawnictwo „Ars Nowa", Poznań-Wrocław.

Hendrykowski M. 2012, *Morgenstern*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.

Jankun-Dopartowa M., 2007, *Komitet Centralny zawraca kinematografię* [w:] *Historia kina polskiego*, Lubelski T., Zarębski K.J. (red.), Fundacja Kino, Warszawa.

Kopaliński W., 2012, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa.

Kowalski P., 2007, *Wprowadzenie*, [w:] *Propaganda Polski Ludowej: materiały dla ucznia*, Wydawnictwo IPN, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Łódź.

Król E.C., 2015, *W poszukiwaniu modelu propagandy totalnej,* [w:] *Propaganda w systemach demokratycznych i niedemokratycznych*, Wołoszyn J.W. (red.), Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

Lesiakowki K., 2008, *„Partyzanci" wobec dziejów Polski w czasie II wojny światowej,* [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, Nowinowski S., Pomorski J. (red.), Wydawnictwo IPN, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Łódź.

Lubelski T., 2008, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wydawnictwo Videograf II, Katowice.

Małyszek D., 2006, *Narodowe Siły Zbrojne w PRL i na emigracji w latach 1945-1989 w świetle historiografii, publicystyki, literatury oraz filmu*, Pamięć i Sprawiedliwość, nr 2.

Maj E., 2013, *Polska narodowa, heroiczna i plebejska w wojennym filmie fabularnym 1947-1977*, [w:] *PRL, czyli Polska w drugiej połowie XX wieku. Studia i szkice naukowe oraz materiały źródłowe*, Maj E., Gryz J., Kirwel E., Wichmanowski M. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Miczka T., Madej A. (red.), 1994, *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Misiak A., 2006, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*, Wydawnictwo „Universitas ", Kraków.

Mazur M., 2015, *„AK – Zapluty karzeł". Błąd w sztuce,* [w:] *Propaganda w systemach demokratycznych i niedemokratycznych*, Wołoszyn J. (red.), Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

Ociepka B., 2003, *Dla kogo telewizja? Model publiczny w postkomunistycznej Europie Środkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Centrum im. Willy Brandta, Wrocław.

Plesnar Ł., 2002, *100 filmów wojennych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.

Polniak Ł., 2011, *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956-1970*, Wydawnictwo Trio, Warszawa.

Rabiński J., 2012, *Skompromitować Powstanie. Zmagania komunistycznej propagandy z Powstaniem Warszawskim 1953-1956*, Wydawnictwo Werset, Lublin.

Rok pierwszy, http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122263 (28.06.2016).

Siwiński I., 1994, *„Barwy walki" albo tęsknota za legendą*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Miczka T., Madej A. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Syska R., 2014, *Janusz Morgenstern – w pułapce teraźniejszości,* [w:] *Autorzy kina polskiego. T. 1*, Stachówna G., Wojnicka J. (red.), Wydawnictwo Rabid, Kraków.

Syska R., (red.), 2005, *Słownik filmu*, Kraków.

Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii, 1994, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Miczka T., Madej A. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Wiśniewski C., 1978, *Wojna*, Film, nr 41.

Zwierzchowski P., 2011, *„Dzień oczyszczenia" Jerzego Passendorfera – filmowy obraz polsko-radzieckiego braterstwa broni*, Historyka, T. XLI.

Zwierzchowski P., 2013, *Kino nowej pamięci: obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.