

## Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

ABSTRACT. Szpulak Andrzej, *Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego* [Film Incarnations of Krzysztof Kamil Baczyński]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 301–322. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.16.

The text concerns two film biographies of Krzysztof Kamil Baczyński, an outstanding and legendary poet of the Second World War killed in 1944 during the Warsaw Uprising. The films *Fourth Day* by Ludmiła Niedbalska (1984) and *Baczyński* by Konrad Piwowarski (2013) were subject to a comparative analysis. It covered genealogical issues, the poet's biography and a presentation of his work. The analysis shows the extreme difference in creative concepts, and thus the various possibilities that the biographical film faces.

KEYWORDS: Krzysztof Kamil Baczyński, Ludmiła Niedbalska, Konrad Piwowarski, biographical film, film and literature

Kiedy w roku 2013 na ekranach kin pojawił się *Baczyński*, debiut reżyserski Kordiana Piwowarskiego, w świat popłynęła wiadomość, że powstała pierwsza filmowa biografia wielkiego poety czasu okupacji. Wiadomość ta miała wymiar promocyjny, powielana była w wielu przekazach medialnych i publicystycznych. Aby się o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do notki informacyjnej na temat utworu, zamieszczonej w popularnym i profesjonalnym serwisie [filmpolski.pl](http://filmpolski.pl)<sup>1</sup>. Dowiemy się z niej, że „*Baczyński* jest pierwszą filmową próbą odpowiedzi na pytania dotyczące Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Jakim był człowiekiem? Ile w jego życiu znaczyła miłość, wyobcowanie, wojna i okupacja? Co go inspirowało, pod wpływem jakich wydarzeń tworzył i dlaczego zginął tak młodo?”<sup>2</sup>. Tymczasem w tym samym miejscu globalnej sieci, po dwóch zaledwie kliknięciach, można zapoznać się z notką dotyczącą dzieła Ludmiły Niedbalskiej z 1984 roku, zatytułowanego *Dzień czwarty*. Zapisano w niej, że „główny bohater filmu, Krzysztof Kamil Baczyński, ukazany został na tle nierównych walk powstańców z hitlerowcami oraz licznych retrospekcji. [...] Powstał portret nie tyle genialnego

<sup>1</sup> Oczywiście jego profesjonalizm nie wypełnia kryteriów naukowych. Jest to jednak wyczerpująca i dobrze zweryfikowana baza danych tworzona w PWSF/TiTV w Łodzi. W swej warstwie opisowej korzysta ona czasem z materiałów dystrybutora, co nieco obniża jej wartość.

<sup>2</sup> Zob. [Filmpolski.pl, \*Baczyński\*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1231373>](http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1231373) [dostęp: 22.07.2019].

poety, co człowieka przedwcześnie dojrzałego, wrażliwego i świadomego tragizmu historii”<sup>3</sup>.

Wprowadzona w obieg, słabo weryfikowana opinia o dziewiczości działań artystycznych Piwowarskiego okazuje się zatem niezwykle łatwa do sfalsyfikowania. I niczego nie zmienia tu fakt, że *Dzień czwarty* jest filmem telewizyjnym, dużo skromniejszym i, jak się okazuje, na poły zapomnianym<sup>4</sup>. Ta ostatnia okoliczność wydaje się nawet szczególnie intrygująca i zarazem obligująca do zainteresowania dawniejszą produkcją. A zatem, starając się nakreślić istotę i ramy filmowego wizerunku „drugiego Słowackiego”, co jest podstawowym celem niniejszego tekstu, należy użyć liczby mnogiej i powiedziec – filmowych wizerunków<sup>5</sup>.

Postać Baczyńskiego jest dla opracowań artystycznych tematem stanowiącym niezwykle trudne wyzwanie. Wpisuje się ona bowiem w wypływającą z rzeczywistości historycznej, ciągle aktualną, a jednocześnie oficjalnie i mniej oficjalnie od dekad utrwalaną heroiczną legendę warszawskiej inteligentkiej młodzieży, konspiratorów, żołnierzy Szarych Szeregów, powstańców, tych, którzy, nosząc w sobie zadatek wielkich zdolności i głęboko zinterioryzowanej moralności, zdecydowali się zaryzykować najwyższą stawkę i w dużej części oddali życie dla wartości wyższych, patriotycznych, dla szeroko rozumianej wspólnoty. Redaktor podziemnej „Drogi” nie tylko się w tę legendę wpisał. Jego życie i dzieło znajduje się w jej epicentrum, stanowi coś w rodzaju *sanctissimum*. To nie utalentowany literat, ale wręcz spadkobierca wieszczów, który – w odróżnieniu od nich i pomimo oporów otoczenia – potrafił zintegrować w swojej postawie słowo i czyn. Potrafił do końca wypełnić nienaturalny dla siebie – ze względu na wcześniej ukształtowane, pacyfistyczne przekonania, rodzaj wrażliwości oraz zły stan zdrowia – trud żołnierskiej służby. Umiał też dać dojrzały – spośród młodych twórców najdojrzały artystycznie – wyraz skomplikowania wewnętrznie niespójnego doświadczenia wojennego. Zdawał się być tym, który zmaterializował ideał poety romantycznego. Stał się postacią *par excellence* pomnikową. Po trosze mimowolnie sam się na nią wykreował. Wszystko w jego życiorysie okazy-

<sup>3</sup> Zob. Filmpolski.pl, *Dzień czwarty*, <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=123677>> [dostęp: 22.07.2019].

<sup>4</sup> To nie jedyny taki przypadek. Kilka lat wcześniejszy film A. Krauzego *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* (2011) uznany został za pierwszy film fabularny poświęcony masakrze ludności cywilnej na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku. W recepcji publicystycznej zapomniano o ukazującej ją przeciw telewizyjnej *Skardze* Jerzego Wójcika (1991), filmie skromnym, lecz ważnym i artystycznie udanym.

<sup>5</sup> Taki wizerunek pojawia się jeszcze w fabularyzowanym dokumencie A. Krauzego *Do potomnego* (2004). Postać Baczyńskiego jest tam jednak potraktowana – zarówno w sensie ilościowym, jak i jakościowym – marginalnie. Głównymi bohaterami okazują się poeci wywodzący się z kręgu „Sztuki i Narodu”.

wało się znaczące w kontekście wielkiego narodowego scenariusza – scenariusza w swej istocie mitycznego. Wszystko, a więc między innymi postać matki, charakter i meandry twórczości, miłość, walka, śmierć, a w końcu i dzieje pośmiertne z okresem przemilczenia w najbardziej ponurych czasach stalinowskich. Tak ujął to zagadnienie Jerzy Świąch: „Były [doświadczenia klęski 1939 roku – przyp. A.S.] początkiem przygody, jakiej żadna chyba z generacji Polaków nie przeżyła tak intensywnie, z równie wielkim co oni nakładem energii, cierpieniem i ofiar. Biografia Baczyńskiego miała się stać najbardziej przejmującym i tragicznym symbolem tej przygody”<sup>6</sup>. Legenda ta powstała już w czasie wojny. Stanisław Pigoń miał skomentować otrzymaną wiadomość o śmierci Baczyńskiego słowami o narodzie, „którego losem jest strzelać do wrogów z brylantów”<sup>7</sup>. Lecz ustaliła się ostatecznie w latach sześćdziesiątych, po publikacji *Utworów zebranych* w 1961 roku i stosunkowo stabilnie trwa mimo zmienności okoliczności historycznych, zapotrzebowań społecznych itp. Oczywiście wygładza ona niedopasowania i przekroczenia obecne w tej poezji, ogranicza świadomość jej immanentnego zróżnicowania, profiluje przekazy zmierzające do jej modyfikacji, osłabienia, czy też unieważnienia, ubiera w ścisłe ramy wszelkie dyskusje. Taka jest jej cena.

To najważniejsza trudność, tym bardziej dla filmowca współczesnego, który w biografiami artystów zamiast cech heroicznych, do których autentyzmu nie ma zaufania, pragnie odnajdywać raczej świadectwa niedoskonałości, kompleksów, niekonsekwencji, upadków<sup>8</sup>. Najważniejsza, lecz nie jedyna. Inną stanowi całkiem długa już tradycja mniejszej lub większej politycznej instrumentalizacji postaci poety. Z jednej strony sprzyjało temu jego przedwojenne, ale także i późniejsze zaangażowanie w ruchy lewicowe, tak wyraźnie odróżniające go od jego wybitnych rówieśników spod znaku „Sztuki i Narodu”, a z drugiej jego radykalny patriotyzm oraz wrażliwość religijna<sup>9</sup>, z natury rzeczy (kulturowe otoczenie, tradycja literacka, wychowanie przez matkę, gorliwą „neofitkę”<sup>10</sup>) katolicka, która przejawiała się

<sup>6</sup> J. Świąch, *Wstęp*, [w:] K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. IX–X.

<sup>7</sup> Cyt. za: Z. Wasilewski, *Legenda Baczyńskiego*, Warszawa 1996, s. 64.

<sup>8</sup> S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018, s. 68–69.

<sup>9</sup> O przemianie światopoglądu poety z ateistycznego na metafizyczny miał wprost z ust poety słyszeć jego kuzyn, Z. Baczyński, podczas swej kilkudniowej wizyty w Warszawie latem 1943 roku, podczas której zatrzymał się w mieszkaniu Baczyńskich na Hołównki 3. W. Budzyński, *Testament Krzysztofa Kamila*, Warszawa 1998, s. 81.

<sup>10</sup> Stefania Baczyńska pochodziła z mającej korzenie żydowskie, ale zasymilowanej rodziny Zieleńczyków. Członkowie tej rodziny, jeżeli przyjmowali katolicyzm, to jako znak kulturowej asymilacji, nie zaś jako nową wiarę. W istocie holdowali raczej ideom socjalistycznym, czy nawet komunistycznym. Matka poety, która przejawiała rzeczywistą gorliwość

często w języku jego utworów, w budujących je obrazach, a trochę rzadziej w wyraźnych poetyckich aktach wiary. Istniała więc i istnieje pokusa, aby tej legendy nadużywać, pokusa obecna zresztą już za życia poety<sup>11</sup>. Próby takiego nadużycia dość aberracyjne kształty przybierały w okresie komunizmu. Pokazuje to taka choćby uwaga Edmunda Selima, zamieszczona w wydanym w 1979 roku tomie wspomnień:

Na niedorzeczność tej decyzji [tj. przystąpienia do czynnej walki zbrojnej – przyp. A.S.] wskazywali mu ci, z którymi się wówczas przyjaźnił, mówi o niej dzisiaj wielu z tych, którzy o nim piszą. Niedorzeczność tę widział zresztą sam [...]. A cóż dopiero, kiedy zetknął się z tymi, którzy tym „czynem” manipulowali. Wówczas niedorzeczność okazała mu się w tak jaskrawym świetle, że pełen złych przeczuć z rezygnacją powie:

I wyszedłeś, jasny synku, z czarną bronią w noc,  
i poczułeś, jak się jeży w dźwięku minut – zło.  
Zanim padłeś, jeszcze ziemię przeżegnałeś ręką.  
Czy to była kula, synku, czy to serce pękło?<sup>12</sup>

Uwaga ta, jak widać, sprowadza puentę *Elegii o... [chłopcu polskim]* do poziomu jednoznacznej deklaracji politycznej, w dodatku deklaracji anty-akowskiej. Poza innymi jej aspektami można ją uznać za modelowy przykład absurdu.

Nadużycia nie skończyły się jednak wraz z rokiem 1989, a ostatnimi czasy nawet zdają się nasilać<sup>13</sup>. Tak odniósł się do tej kwestii najbardziej kompetentny biograf poety, Wiesław Budzyński:

[...] mamy nad miarę i do nieprzyzwoitości rozdęty wizerunek poety z wczesnego okresu twórczości, młodego lewicowca, i związany z tym, także naciągany, portret Baczyńskiego-ateisty, rozdmuchiwany z upodobaniem przez antyklerykałów [...]. A na zasadzie kontry – straszy równie koślawy obraz poety narodowca (Polak-katolik), stawiany w niektórych publikacjach w jednym rządzie z twórcami „Sztuki i Narodu”, choć znamy przecież dwuznaczny stosunek poetów tej grupy do Krzysztofa i dystans, z jakim poeta traktował narodowców<sup>14</sup>.

---

w praktykowaniu katolicyzmu, stanowiła w niej wyjątek. Por. M. Turlejska, *Serce jak obłok*, [w:] *Żołnierz, poeta, czasu kurz. Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Warszawa 1979, s. 83, 94.

<sup>11</sup> W. Budzyński, *Testament...*, s. 150–151.

<sup>12</sup> E. Semil, *Ojciec i syn*, [w:] *Żołnierz, poeta, czasu kurz...*, s. 75–76.

<sup>13</sup> Przykładem niech będzie zamieszczony na stronie internetowej newsweek.pl (z datą publikacji 10.08.2019) artykuł P. Sadzika, *Baczyński wieloznaczny. Nie róbmy z niego narodowego świątka*, w którym doktorant IKP UW skrajnie instrumentalizując fragmenty utworów swego bohatera oraz nadinterpretowując elementy jego biografii, dowodzi jego zaangażowania w radykalny socjalizm, jego zdeklarowanej żydowskości oraz „nienormalnego” modelu męskości, jaki miał reprezentować.

<sup>14</sup> W. Budzyński, *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila*, Kraków 2014, s. 15. Autor zapowiedział powstanie książki, w której udokumentowane zostanie Baczyńskiego „życie po życiu”.

Jeszcze jedną trudnością, ostatnią już z tutaj odnotowanych, jest szczupłość, źródłowe rozproszenie i niespójność wiedzy biograficznej<sup>15</sup>. Wynika ona z braku świadectw samego poety, jego żony, wielu poległych bądź zastraszonych w okresie PRL kolegów. Wynika z utraty znaczącej części spuścizny materialnej (przede wszystkim różnorakich dokumentów), spowodowanej latami wojny, a w największej mierze powstaniem. Wynika wreszcie z ułomności pamięci świadków, którzy często podają sprzeczne informacje. Pozostaje w tym biogramie wiele białych plam niemożliwych już do wypełnienia, wiele niejasności niemożliwych do rozstrzygnięcia, być może także niemało fałszywych tropów. Z takiej trudności filmowiec potrafiłby oczywiście uczynić swoją przewagę, po prostu twórczo uzupełnić brakujące miejsca, trochę pospekulować. Jednakże w przypadku obcowania z *sanctissimum* granice jego swobody są mocno zawężone.

Film nie był pierwszym, ani nie jest jedynym artystycznym kreatorem i pośrednikiem, który wprowadzał postać Krzysztofa Kamila w sferę kultury, także kultury popularnej. Ta poezja, zapewne także dzięki swej tradycyjnej wersyfikacji, okazała się znakomitym materiałem literackim dla twórczości muzycznej. Bardzo zresztą różnorodnej, bo rozpiętej między piosenką poetycką (*Wiersze wojenne* Zygmunta Koniecznego), balladą rockową (kilka utworów zespołu Contra Mundum), stylizacją punkową (*Elegia o... [chłopcu polskim]* w wykonaniu Fortecy), czy nawet rapem (ten sam wiersz na płycie Tadka Polkowskiego *Niewygodna prawda*). Pojawiła się też piosenka z autorskim tekstem Jacka Kaczmarskiego, imitującym styl Baczyńskiego i metaforycznie przywołującym jego śmierć. Chodzi o *Barykadę*. Poprzez te i inne wytwory kultury, poprzez szkolną edukację, w trakcie której wiersze autora *Wyboru* stanowią punkt obowiązkowy, utrwalona została jego legenda. Niedbalska i Piwowarski współtworzyli ją, ale i do niej się odnosili.

Przechodząc już wprost do wskazanych wyżej utworów filmowych, należy dokonać pewnego, niezbyt zresztą skomplikowanego podziału, który uporządkuje refleksję. Będzie się ona opierała na czterech zasadniczych częściach. W pierwszej – najkrótszej, gdyż nieco pobocznej względem tematu – wypadnie zdefiniować status genologiczny omawianych dzieł, w drugiej zająć się zastosowanym w nich sposobem prezentacji wątków biograficznych, w trzeciej problemem obecności samej literatury w ich ikono- oraz audiosferze, a z kolei w czwartej osadzić je w kontekście historycznym.

W artykule tym nie ma miejsca na dogłębne analizy genologiczne, a w związku z tym nic nie zostanie ostatecznie rozstrzygnięte. Jako się

---

<sup>15</sup> W. Budzyński zauważa: „W krajach nie tyle co nasz dotkniętych zniszczeniami totalitaryzmów po prostu siada się za biurkiem i pisze [biografię poety – przyp. A.S.]. Tu, nad Wisłą, trzeba wpieryw przeprowadzić detektywistyczne poszukiwania” – dodajmy – trwające kilka dekad. Tegoż, *Testament...*, s. 7.

rzekło – nie ta kwestia jest jego tematem. Wydaje się jednak, że warto – choćby tylko marginesowo – odnieść się do tej problematyki, postawić co do niej pytania, gdyż wskazuje ona na złożoność sytuacji autora filmowego, który podejmuje się poważnego potraktowania postaci Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jako podstawowego przedmiotu zainteresowania. Fakt, że żaden z obu utworów nie jest przypadkiem oczywistym w sferze genologicznej, wiąże się właśnie z naturą zagadnienia, które podejmują. Postać autora *Pokolenia* nie skłania bynajmniej do klasycznych rozwiązań. Imperatyw wierności faktom połączony z respektowaniem, a nawet współtworzeniem uświęconej legendy oraz wizyjny charakter samej poezji bohatera stwarzają dla kreacji filmowej specyficzne okoliczności.

W zapisach filmograficznych można się natknąć na różne określenia genologiczne, jakimi opatrzone omawiane utwory. Na przykład we wspomnianym już serwisie *filmpolski.pl* *Dzień czwarty* zakwalifikowany został jako film fabularny i film biograficzny, natomiast w tekście poświęconej mu notki przeczytamy: „Paradokulentalny obraz odtwarza początkowe dni powstania”<sup>16</sup>.

Niepewność dotyczy tak rodzaju filmowego, jak i gatunku. Problem rodzaju mniej ostro prezentuje się w przypadku utworu Niedbalskiej. Można go bowiem łatwo zaliczyć do kategorii fikcjonalnej. Niewielkie fragmenty nagrań archiwalnych pochodzących z powstania, specjalnie na potrzeby tej produkcji udźwiękowione, wtapiają się czasem mniej, czasem bardziej płynnie i funkcjonalnie w monochromatyczny ciąg obrazów fabularnych oraz w strukturę narracji, nie burząc jej iluzyjnego charakteru. Dominują tu wyraziste kreacje aktorskie i w pełni inscenizowane przestrzenie.

Natomiast jeśli chodzi o dzieło Piwowarskiego, to sprawa przedstawia się w sposób bardziej skomplikowany. Bez wątpienia mamy tu do czynienia z rodzajową hybrydą. Pytanie brzmi: jaką? Warstwa dokumentalna wiąże się z całą pewnością z fragmentami, audiowizualnymi lub tylko dźwiękowymi, pokazującymi slam poetycki zorganizowany w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin Baczyńskiego, a także wspomnienia jego rówieśników oraz niewielką liczbę archiwaliów z czasów wojny. Przygotowania do imprezy, deklamacje, reakcje publiczności, wypowiedzi do kamery – wszystko to ma jednoznaczną kwalifikację. Jednakże większą część filmu zajmują sceny fikcjonalne, przenoszące nas w przeszłość. Są one w przeciwieństwie do tych dokumentalnych barwne, a przez to wyraźnie od tamtych oddzielone. Kłopot w tym, że w wielu miejscach wymykają się szeroko pojętemu realizmowi, czy też fabularnej logice. Z jednej strony przedstawiają biografię bohatera

---

<sup>16</sup> Zob. *Filmpolski.pl*, *Dzień czwarty*, <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=123677>> [dostęp: 23.07.2019].

syntetycznym, poetyckim skrótem, z drugiej szukają wizualnego ekwiwalentu dla recytowanej mowy wiązanej. Czy moglibyśmy tu mieć do czynienia z reprezentacją wyróżnianego przez niektórych badaczy jako osobny rodzaj filmu poetyckiego<sup>17</sup>? Zaiste kusząca perspektywa<sup>18</sup>.

Zagadnienie gatunkowości przedstawia się natomiast trochę inaczej, można by nawet powiedzieć – odwrotnie. W tym przypadku to *Dzień czwarty* nastęrcza więcej problemów. Film biograficzny czy może oparty na faktach dramat wojenny – tak owe trudności można zdefiniować. Rzeczywiście obraz pierwszych dni powstania ma bohatera zbiorowego i skupia się na zapisie jego udziału w walce. Postać dowódcy, Krzysztofa, zostaje wyróżniona tylko w pewnym stopniu, na przykład w scenie śmierci. Dopiero pojawienie się kilku nasyconych treścią biograficzną retrospekcji przenosi na nią akcent i zainteresowanie. Nie odzwierciedlają one jasno określonego, dającego się zdefiniować życiorysu, nie budują koherentnej całości, ale skupiają się na indywidualnym bohaterze, każąc patrzeć na niego inaczej także w scenach powstańczych. Efektem zdaje się być zarys sylwetki pisarza przeważający nad obrazem jego dramatycznych losów powstańczych.

*Baczyński* tymczasem szerzej i w sposób bardziej uporządkowany chronologicznie czerpie z materiału biograficznego. Tutaj odmalowanie portretu artysty i pokazanie jego twórczości jest zadaniem podstawowym i równoważnym. Nie jest to oczywiście klasyczny film biograficzny, ale z pewnością mieści się w ramach tego gatunku. Jeśli, stosując typologię Ludwika Mastalerz, *Dzień czwarty* można by z pewną dozą ryzyka określić mianem biograficznej synekdochy, a więc filmu obrazującego taki moment w życiorysie bohatera, „który jak soczewka skupia cechy charakteru i główne motywacje”<sup>19</sup>, to dla *Baczyńskiego* najbardziej odpowiednią byłaby kategoria dyfuzji, obejmująca „portrety artystyczne, gdzie na równych prawach traktowana jest postać i jej twórczość”<sup>20</sup>.

Wydaje się, że w odniesieniu do materii gatunku warto jeszcze zapytać o społeczną funkcjonalność utworu, zwłaszcza w przypadku filmu Piwowar-

---

<sup>17</sup> Zob. M. Salska-Kaca, *Z badań nad problemami genealogii filmowej*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 7/8, s. 13–26.

<sup>18</sup> Reżyser, miesząc kategorie, określa go jako poetycko-biograficzny. *Kordian Piwowarski: Baczyński jest jak narkotyk*, <<https://film.wp.pl/kordian-piwowarski-baczynski-jest-jak-narkotyk-6023778902836353a>> [dostęp: 20.07.2019].

<sup>19</sup> L. Mastalerz, *W poszukiwaniu Homo Haecceitas. Strategie biografii nieoczywistych*, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/1819-w-poszukiwaniu-homo-haecceitas-strategie-biografii-nieoczywistych.html>> [dostęp: 25.07.2019]. Do obiegu ściśle naukowego klasyfikację genealogiczną Mastalerz wprowadziła S. Kołos, dz. cyt., s. 80–90.

<sup>20</sup> Tamże.

skiego<sup>21</sup>. Krytycy wskazują dość zgodnie na edukacyjny, a nawet wprost szkolny aspekt tej funkcjonalności. Aby to udowodnić, wystarczy wskazać tytuły recenzji Anity Piotrowskiej: *baczyński.edu.pl*<sup>22</sup>, czy też Aleksandry Wiśniewskiej: „*Baczyński*”: *Szkoły pójdą*<sup>23</sup>, lub zacytować pierwsze zdanie tekstu Krzysztofa Vargi: „Film ten pewnie głównie jest dla harcerzy”<sup>24</sup>. Nawet jeśli w tych wskazaniach manifestuje się krytycznofilmowa kaśliwość, a także niewątpliwa przesada, to intuicji takiej nie brak trafności. Film, już choćby ze względu na swą ostentacyjnie współczesną poetykę, na obraz slamu z pytaniami o aktualność poezji i postawy Baczyńskiego, na adresowaną do młodzieży wypowiedź jego towarzysza broni, Witolda Sławskiego, czy wreszcie na samą osobę reżysera-debiutanta, można zakwalifikować jako skierowany do młodego odbiorcy. A skoro dotyczył poety z podręczników szkolnych, w swej biografii niekontrowersyjnego, ani politycznie, ani obyczajowo, to oczywistą okazała się jego poręczność w procesie dydaktycznym. Znaczącą część publiczności kinowej stanowili zatem widzowie zobligowani do oglądania – uczniowie<sup>25</sup>. A poszczególne fragmenty utworu z łatwością dają się również obecnie wykorzystywać jako materiał ilustracyjny podczas lekcji języka polskiego. W takich wypadkach utrata ciągłości narracyjnej skutkuje przesunięciem akcentu na poetycki charakter filmu. W każdym razie w obszarze społecznej *praxis* *Baczyński* zbliża się do statusu filmu edukacyjnego.

Kierując uwagę ku kwestii prezentacji materiału biograficznego w obu omawianych utworach, warto zauważyć, jak się nasz wywód swobodnie zająbia. Oto bowiem dwa ostatnie akapity fragmentu poświęconego genologii mogą być jednocześnie wstępem do poniższych rozważań.

Wiadomo już zatem, że zastosowane zostały w tych filmach zróżnicowane strategie odsłaniania biografii poety. Ich odmienność jest tak radykalna, że niepodważalną część wspólną stanowi tylko odwołanie do stosunkowo skąpego zasobu faktograficznego, obejmującego śmierć bohatera oraz wakacyjny epizod tatrzański. Oczywiście pojawiają się fragmenty o zbliżonym sensie,

---

<sup>21</sup> W przypadku filmu Niedbalskiej zagadnienie społecznej funkcjonalności wiąże się w dużej mierze z kontekstem historycznym, który przedstawiony zostanie szerzej w końcowej części tekstu.

<sup>22</sup> A. Piotrowska, *baczyński.edu.pl*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 12, s. 45.

<sup>23</sup> A. Wiśniewska, „*Baczyński*”: *Szkoły pójdą*, <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/baczyński-szkoły-pojda/>> [dostęp: 12.01.2020].

<sup>24</sup> K. Varga, *Varga widział film o Baczyńskim. Poeta jak z muzeum figur woskowych*, <[https://wyborcza.pl/1,75410,13555466,Varga\\_widzial\\_film\\_o\\_Baczynskim\\_Poeta\\_jak\\_z\\_muzeum.html](https://wyborcza.pl/1,75410,13555466,Varga_widzial_film_o_Baczynskim_Poeta_jak_z_muzeum.html)> [dostęp: 12.01.2020].

<sup>25</sup> Można to łatwo stwierdzić, śledząc godziny kinowych seansów z okresu kilku miesięcy po premierze filmu. Znaczna ich część przypada na porę przedpołudniową i południową w dniach pracy szkół.



ale niebędące zapisem konkretnych zdarzeń. Mowa tu o wyeksponowaniu bliskiej relacji Krzysztofa z żoną, Barbarą, momentu rodzenia się miłości, dnia ślubu oraz życia małżeńskiego. W filmie z 1984 roku pojawia się, dotyczący tego ostatniego, zestaw pozbawionych słów, prawie niemych ujęć i kontrując prezentujących twarze zatopionych we wzajemnych spojrzeniach bohaterów w coraz bliższych planach, zwieńczonych wielkimi zbliżeniami oczu. Z kolei w tym – o bez mała trzy dekady późniejszym – znajduje się scena, w której Basia przysiadła na kolanie męża, oboje wpatrują się w siebie, aż wreszcie obdarzają się pocałunkiem. Scenie towarzyszy muzyka, a samej jej końcówce deklamacja erotyku w wykonaniu uczestniczki slamu. Po kilkunastosekundowej, prezentującej tę młodą kobietę wstawce montażowej pojawia się scena, w której bohaterowie patrzą na siebie, leżąc w pościeli. Poezja staje się więc ekwiwalentem cielesnego zbliżenia.

Fragmenty te są sobie bliższe w wyrazie niż filmowe zobrazowania dnia zawarcia małżeństwa. Pierwsze prezentuje go w sposób najzwyczajniejszy: odsunięcie welonu z twarzy panny młodej, wyjście z kościoła, życzenia, wymiana spojrzeń, uśmiechów i czułych gestów między nowożeńcami. Drugie – chronologicznie późniejsze – ukazuje przyjęcie weselne w domu, stylizowane na nieco współczesną „imprezę” z udziałem lekko zblazowanego towarzystwa literatów<sup>26</sup>, pograżonych między innymi – to tylko delikatna sugestia – we właśnie się definitywnie niespełniających fascynacjach homoseksualnych dotyczących młodego gospodarza. Obie kreacje łączy postać Iwaszkiewicza z wielkim bukietem bzów. W pierwszym przypadku (zgodnie z relacjami świadków) wręcza on go młodej parze przed kościołem, zaś w drugim – przychodząc na przyjęcie. To bardzo niewielka część wspólna jak na dwie godzinne produkcje wizualizujące biografię dwudziestotrzylatka.

Zdecydowała o tym przede wszystkim strategia twórcza Ludmiły Nie-dbalskiej, która w materiale retrospektywnym postanowiła odwołać się w przeważającej mierze do zdarzeń drugorzędnych, do drobnych epizodów, zapamiętanych i przekazanych przez różnych znajomych Baczyńskiego, do urywków życia codziennego, naznaczonego oczywiście pracą pisarską i działalnością konspiracyjną, ale zanurzonego także w małżeńską prywatność czy spotkania towarzyskie... Chodziło o dotknięcie tej postaci poprzez uniwersalizowane doświadczenie ludzkiej egzystencji, doświadczenie życia rodzinnego, doświadczenie sztuki jako pracy, doświadczenie przyjaźni. Oglądamy poetę dowcipkującego, baraszkującego z psem, wychodzącego z kąpieli, prowadzącego spór przy kieliszku bimbru. Nie próbuje natomiast

---

<sup>26</sup> Relacja świadka potwierdza, że przyjęcie weselne było, jak na warunki okupacyjne, wystawne. W celu jego przygotowania teść poety miał spieniężyć złoty zegarek. W. Budzyński, *Miłość i śmierć...*, s. 70.

autorka zaglądać do wnętrza jego trudnych rozterek. Bezpretensjonalnie podgląda go z zewnątrz, dostrzega raczej w kontekście społecznym.

Można ją oczywiście posądzić o trochę jałowe, podszyte lękiem i małymi ambicjami behawiorystyczne przyczynkarstwo, o przesadne „uzwyczajnienie” portretowanego bohatera. Tym bardziej, że samo sprawozdanie z kilku dni powstania, oparte w głównej mierze na zapisie diariuszowym Zbigniewa Czajkowskiego-Dębczyńskiego<sup>27</sup>, zasadniczo kontynuowało ten sposób patrzenia na niego. Stojąca przed Niedbalską, jak przed każdym innym twórcą mierzącym się z historią Baczyńskiego, zagadka poety o pierwotnie lewicowych przekonaniach, patriotycznej i metafizycznej wrażliwości i romantycznych korzeniach artystycznych, który mimo głębokiej miłości do matki zdecydowanie sprzeciwił się jej w kwestii swego małżeństwa, który mimo słabego zdrowia, braku naturalnych zdolności i oporu wielu bliskich osób zaangażował się w walkę zbrojną, podążając śladem zantagonizowanych ze sobą poetów spod znaku „Sztuki i Narodu”, wyglądała na zbyt trudną, aby reżyserka chciała się z nią realnie zmierzyć.

Można jednak znaleźć argumenty na osłabienie tej tezy. Pojawiają się bowiem w filmie sceny, które odsłaniają do pewnego stopnia wewnętrzne pęknięcia uobecnianej postaci. Na poziomie narracji głównej to scena negatywnej reakcji podchorążego Baczyńskiego po trafieniu przez niego pierwszego Niemca, scena rozmowy z doktorem, w której ostentacyjnie okazuje lekceważenie wobec męczącej go i niebezpiecznej astmy. Na poziomie retrospekcji to z pewnością krótka, podszyta emocjami wymiana zdań z żoną na temat matki, a także rozmowa dotycząca wykonawców podziemnych wyroków śmierci, w trakcie której jedynie poeta-żołnierz zajmuje stanowisko stonowane, niepotępiające tego rodzaju służby. Ostrożna reżyserka znajduje więc jednak drobne, realistyczne znaki niektórych najistotniejszych dylematów trawiących jej bohatera. Można powiedzieć, że puka do jego świata od dołu.

Sprzyja jej w tym względzie pochodząca z autopsji, doskonała znajomość okupacyjnych i powstańczych realiów<sup>28</sup>. Orientacja ta powodowała, że podchodziła ona do tamtej rzeczywistości ze swobodną naturalnością, także jeśli chodzi o kreację dialogów, która należała do niej, kostiumów czy scenografii. Baczyński pojawiał się na ekranie jako obiekt wkomponowany w otaczającą go rzeczywistość, a nie jako źródło tej rzeczywistości, jak to – przynajmniej w znacznym stopniu – miało miejsce u Piwowarskiego.

<sup>27</sup> Z. Czajkowski-Dębczyński, *Dziennik powstania*, Kraków 1969.

<sup>28</sup> Urodzona w 1933 roku L. Niedbalska całą okupację i powstanie spędziła w Warszawie, obracając się także wśród ówczesnej młodzieży konspiracyjnej, a potem powstańców, do grona których należała jej starsza siostra. Można się zapoznać z jej relacją z tamtego czasu: <<https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/ludmila-niebalska,1352.html>> [dostęp: 29.07.2019]. Uczestnikiem powstania był także autor zdjęć do filmu, S. Matyjaszkiewicz.

To odmienne podejście potwierdza rozwiązanie wspomnianego motywu zbliżenia się do siebie przyszłych małżonków. W *Dniu czwartym* jest to realistyczna, oparta na niedokładnych, pośrednich z natury rzeczy relacjach sekwencja wieczornej wizyty Krzysztofa Kamila w domu Drapczyńskich<sup>29</sup>: herbata (prawdziwy Lipton) i ciasto bez jajek na stole, monolog nieco skonfundowanej Basi o Słowackim, małomówność chłopaka, ofiarowany jej wiersz, a potem cięcie ukrywające dalszy przebieg spotkania. W *Baczyńskim* wygląda to zupełnie inaczej. Sekwencja zdarzeń ma miejsce w domu Baczyńskich. Poprzedzona zostaje sceną wieczoru autorskiego, podczas którego Basia Drapczyńska z zachwytem przygląda się czytającemu poecie. Podczas spotkania kobieta krótkim pocałunkiem inicjuje wybuch seksualnego napięcia, który przerwany zostaje przez wejście pani Baczyńskiej. Basia wybiega z mieszkania, a Krzysztof spogląda na matkę, by po chwili podążyć za dziewczyną.

W filmie z 2013 roku faktograficzna skrupulatność zastąpiona została poetyckim skrótem, w którym dokonuje się syntezy wewnętrznego przeżycia bohatera. Natychmiastowe zafascynowanie koleżanką z tajnych zajęć uniwersyteckich, szybkie oświadczyzny i ślub, wreszcie opór, ostentacyjna niechęć i usunięcie się matki – cały ten splot ważnych biograficznych zdarzeń oddany został w tej krótkiej scenie. Tak jak w scenie spotkania autorskiego z udziałem Tadeusza Gajcego i Kazimierza Wyki, zakończonemu wybiciem szyb i dobiegającym z megafonów przemówieniem Hitlera znalazło odzwierciedlenie doświadczenie ówczesnego życia literackiego oraz strachu towarzyszącego konspiracyjnym zebraniom poetów. W istocie w spotkaniu Baczyńskiego ze środowiskiem „Sztuki i Narodu” nie uczestniczył bynajmniej Wyka. A zakończyło się ono chwilą strachu spowodowaną przez pukanie spóźnionego uczestnika, a nie nieokreślonego pochodzenia eksplozją<sup>30</sup>. Piwowarski posługiwał się tego rodzaju syntezami. Usiłował w ten sposób uruchamiać język poetycki, ale jednocześnie narażał się na ryzyko sprowadzenia przekazu do interesująco konstruowanego, ale łatwego do odczytania, nazbyt oczywistego omówienia.

Ciekawe jest pewne odwrócenie sytuacji, jakie się w tym zestawieniu dokonuje. W utworze wcześniejszym duchem sprawczym zbliżenia między młodymi okazuje się chłopak. On przychodzi, przyjmuje starania podejmującej go dziewczyny, słucha jej coraz bardziej niepewnej wypowiedzi, podaje zapisaną karteczkę, deklamuje. W późniejszej akcji rozgrywa się w mieszkaniu mężczyzny. A działanie młodej kobiety jest bardzo zdecydowane. On

<sup>29</sup> Por. W. Budzyński, *Miłość i śmierć...*, s. 81.

<sup>30</sup> Relację ze spotkania przedstawił jego uczestnik, L. Bartelski, *Wieczór autorski*, [w:] *Żołnierz, poeta, czasu kurz...*, s. 204–206. Opartą na tejże relacji scenę umieścił A. Krauze w swym fabularyzowanym dokumencie *Do potomnego* (2004).

na nie tylko odpowiada. Dopiero twarde spojrzenie na matkę i opuszczenie mieszkania daje świadectwo jego aktywności.

Zmiana ta świadczy z jednej strony o poddawaniu się przez reżysera trendowi współczesności, który każe – czasem anachronicznie i ahistorycznie – kreować postacie kobiece w kluczu emancypacyjnym, antytradycyjnym, w którym to one zupełnie jawnie i bezceremonialnie stają się motorem fabularnych perypetii<sup>31</sup>. W wielu innych miejscach, choćby we wspomnianej sekwencji weselnej, autor czyni koncesje na rzecz ulubionych przez swoją współczesność sposobów przedstawiania świata i „obowiązkowych” wątków<sup>32</sup>. W założeniu ma to z pewnością służyć także dotarciu z przekazem do konwencjonalnie zaprojektowanego młodego widza.

Odsłania owa zmiana jednakże głębszą różnicę w kreowaniu głównego bohatera. W ujęciu Piwowarskiego jest on postacią raczej bierną, delikatną, nadwrażliwą, wymagającą opieki i pomocy, jak w scenie po najściu gestapo poszukującego w domu zmarłego ojca poety lub jak w scenach partyzanckich. Jedyne słowa wypowiedane przez niego z ekranu to poetyckie frazy jego utworów. Ma owa bierność także wymiar świadectwa. Tworzy z bohatera coś w rodzaju medium ciężkich doświadczeń. W sekwencji wrześnieowych nalotów na kolumny uciekających cywili, czy też w sekwencji szpitalnej pojawia się on jako empatyczny, ale zarazem wyalienowany i porażony świadek. W każdym razie w niczym nie przypomina żywego, dowcipnego, lubiącego mówić, ignorującego słabość swego organizmu, rozkazującego Baczyńskiego z *Dnia czwartego*.

W tym miejscu – zgodnie z zapowiedzią – wypadnie zająć się kwestią pojawiania się w interesujących nas filmach medium literatury: obecnością w nich poezji Baczyńskiego, portretowaniem procesu twórczego, czy też udziału Jana Bugaja w życiu literackim. A zagadnienie to jest dość skomplikowane i trudne już choćby ze względu na to, że audiowizualny ekwiwalent pracy pisarza – przeciwnie niż w przypadku malarza czy kompozytora – jest nieoczywisty, a może nawet w znacznym stopniu niemożliwy do uzyskania. Zauważają ten problem teoretycy<sup>33</sup>, a tym bardziej napotykają go analitycy<sup>34</sup>. Reżyserzy radzą z nim sobie na różne sposoby, na ogół nie unikając rozmaitych

---

<sup>31</sup> W przypadku relacji Baczyńskiego z Drapczyńską wedle zgodnej opinii świadków to mężczyzna był stroną inicjującą i aktywniejszą, przynajmniej w sferze jej form zewnętrznych. Nie ma podstaw do sądu, że wewnętrzna jej dynamika miała inny charakter.

<sup>32</sup> O obecnym także w filmie wątku żydowskim wypowiada się W. Budzyński, *Mitość i śmierć...*, s. 302–303.

<sup>33</sup> S. Kołos, dz. cyt., s. 120.

<sup>34</sup> Por. A. Poprawa, *Niebezpośredniość. Białoszewski w „Parę osób mały czas” Andrzeja Barańskiego*, „Studia Filmoznawcze” 2015, nr 36, s. 21–22; M. Jonca, „Gdy ja tu pelzam, słaby i ponury...”. Cyprian Norwid w „Domu św. Kazimierza” Ignacego Gogolewskiego, „Studia Filmoznawcze” 2015, nr 36, s. 113–114.

kłopotów oraz zarzutów i wpisując się tym samym w wiekowy konflikt między postrzeganiem filmu jako sztuki czystej lub bazującej na syntezie sztuk.

Na przykład Andrzej Barański, po realizacji filmu o Mironie Białoszewskim, tak skomentował przyjętą przez siebie strategię:

[...] twarde zbliżenie się do Białoszewskiego nie udało się [...] udaje się to w sferze, nazwijmy to, powietrznej, klimatycznej. Zbliżanie się do konstrukcji wierszy czy wyciąganie wniosków z budowy jego dramatów [...] nie jest właściwą drogą, kiedy robi się film. [...] Najpewniej zbliżymy się do niego nie przez to, jak pisał, tylko przez to, jak widział życie, co uważał za ważne i godne opisania<sup>35</sup>.

Bardzo dokładnie odzwierciedla się w tych słowach zarysowany powyżej dylemat.

I na tym polu, co dość oczywiste, Niedbalska i Piwowarski poczynali sobie odmiennie. Inaczej konstruując obraz bohatera, inaczej też musieli odnieść się do materii jego twórczości. Reżyserka bardziej ostrożnie, od zewnątrz, natomiast reżyser – szukając perspektywy uwewnętrznionej, nieco zsubiektywizowanej.

Autorka *Dnia czwartego* we fragmencie sceny pokazała Baczyńskiego siedzącego z piórem w rękę przy biurku we własnym mieszkaniu dyskutującego z żoną o Słowackim, o wykładowcy tajnej polonistyki, profesorze Adamczewskim oraz o własnym stosunku do świadomości literackiej. „Niech zajmują się analizowaniem wierszy teoretycy. Ja będę po prostu pisał. Tak zwana świadomość zabija intuicję” – mówi między innymi ekranowy poeta. Właśnie w rozmowach z Barbarą najczęściej powtarzają się tego rodzaju wątki. Małżonkowie dyskutują o planach wydawniczych (rzecz jasna „podziemnych”), o wartości jego poezji (ona przypomina mu opinię Kazimierza Wyki<sup>36</sup>). Jest też scena rozmowy z Andrzejewskim, epizod, w którym Baczyński występuje jako redaktor czasopisma „Droga”, jest dyskusja o przekładach z Valéry’ego, o selekcji wierszy do debiutanckiego tomiku. To wszystko jednak bardzo urywkowo, jakby mimochodem, wskazuje na udział bohatera w funkcjonującym, choć utajonym i stale zagrożonym życiu literackim.

Reżyserka z uwagą pokazuje natomiast artefakty. Na ogół stanowią one efekt działalności artystycznej poety, ale nie wyłącznie. Jako element scenografii pojawia się na przykład jego proste, uczniowskie biurko, teźże działalności narzędzie<sup>37</sup>. Wszystkie te pamiątki wypożyczone zostały ze zbiorów Biblioteki Narodowej oraz z zasobów prywatnych. Trzykrotnie stają się one

<sup>35</sup> Barański. *Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, rozm. P. Marecki, Warszawa 2009, s. 91–92.

<sup>36</sup> Pojawia się w tym kontekście także nazwisko Miłozza, które wycięte zostało z filmu na polecenie peerelowskiej cenzury.

<sup>37</sup> Właścicielka biurka wyraziła żal z powodu jego udostępnienia ekipie filmowej, gdyż w trakcie wypożyczenia miało ono zostać uszkodzone. W. Budzyński, *Testament...*, s. 267.

obiektem zainteresowania, jednakże najpełniej w kilkunastosekundowym ujęciu penetrującym rozrzucone po podłodze okładki z pieczołowitością graficzną wydanych, nielegalnych tomików, rysunki, dedykacje. Ma ono w sobie coś z dotknięcia relikwii (była przecież mowa o *sanctissimum*), czynności głęboko poruszającej, ale zarazem – konsekwentnie – zewnętrznej, podkreślającej dystans, adoracyjnej. Stanowi ono ważny punkt całej sceny, ale też bardzo dobrze wkomponowuje się w przebieg akcji, uzyskuje motywację (przypadkowe zrzucenie przez Barbarę sterty papierów pozostawionych w nieładzie na szafie) i realistyczny wyraz (przeganianie zainteresowanego dokumentami psa). Niedbalska skutecznie unika złamania konwencji realizmu.

Ściśle w jej ramach zarysowuje zainicjowaną przez Wykę figurę „drugiego Słowackiego”. Najpierw wspomniana, mająca oparcie w relacjach uniwersyteckich kolegów, rozmowa o dokonanej przez Baczyńskiego, a chwalonej przez Adamczewskiego studenckiej interpretacji *Grobu Agamemnona*. „Po prostu mieszkam ze Słowackim od dzieciństwa i znam go dobrze” – mówi w jej trakcie poeta. Potem monolog Basi podczas pierwszej wizyty Krzysztofa w jej domu, rozpoczynający się od zdania: „Zgadzam się z tym, co pan mówił o Słowackim”. Aż wreszcie pochodząca już spoza przestrzeni retrospekcji scena dekonspiracji Jana Bugaja przez jedną z sanitariuszek. „Słowacki na barykadach” – rzuca w kierunku rozpoznanego przez siebie poety, opatrując ранego. Ta kreacja ma na celu pogłębienie literackiej legendy, upojemnienie jej, dodatkowe wzmocnienie.

Tymczasem zaraz po wyjściu wspomnianej dekonspiratorki jeden z żołnierzy opowiada o czytanych niegdyś wierszach, z których „nic nie zrozumiał”, ale które wprawiły go w stan szczególnego podniecenia. „Dobra recenzja. To ja mogłem napisać” – komentuje Baczyński. To dowcipny obraz poczucia wartości młodego twórcy oraz nieco tylko mniej zabawne ujęcie motywu wielkiej poezji trafiającej „pod strzechy”. Prowadzi ono do kwestii obecności tej poezji wewnątrz filmowego świata. Autorka zaś jest w tym względzie oszczędna. Chętnie przywołuje – oczywiście z realistycznym, konsytuacyjnym uzasadnieniem – teksty lżejsze: piosenkę żołnierską *O Barbaro* oraz dedykowany Andrzejewskiemu poemacik okolicznościowy [*Jerzy! Mój przyjacielu, zanim się sprowadzisz*]. Dzięki temu unaocznia raczej nieznaną amatorom twórczości Baczyńskiego cechę jego charakteru, jaką była skłonność do żartów. Natomiast do „poważnej” poezji odwołuje się z rzadka, używając ponadto krótkich jej fragmentów, zresztą zaledwie pięciu.

Użycie dwuwiersza rozpoczynającego *Pioseneczkę* w scenie pierwszej wizyty u przyszłej żony ma oczywiste sfunkcjonalizowanie w wątku miłosnym<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Wiersz datowany jest na 16.01.1942, a więc powstał zaledwie miesiąc po oświadczeniach Baczyńskiego.

Dwa jeszcze wyjątki umieszczone są wewnątrz filmowej diegezy. Pozostałe pojawiają się spoza kadru, na początku i na końcu filmu. Przy czym autorka dokonuje delikatnych interwencji w tekstach; np. we fragmencie [*Gdy broń dymiąca...*] pojawia się wers z wcześniejszej partii wiersza. Baczyński zatem recytuje swój wiersz „nie po kolei”. Tymczasem, gdy słyszy błąd w deklamacji sanitariuszki (urywek *Dzieła dla rąk*), skwapliwie go poprawia.

Te zabiegi adaptacyjne świadczą o działaniu nakierowanym na skonstruowaniu jak najbardziej precyzyjnych, jasnych, wyrazistych i możliwie przy tym krótkich poetyckich autokomentarzy Krzysztofa Kamila do biografii swojej i swojego pokolenia. Wydaje się to postępowanie właściwe dla języka filmu, podporządkowujące jego wymogom żywioł literatury, a jednocześnie manifestujące respekt wobec jego odrębności. W scenie spotkania w domu Drapczyńskich bohater podaje dziewczynie zapisaną kartkę i, jak już o tym była mowa, wypowiada pierwsze dwa wersy *Pioseneczki*, potem następuje cięcie, kurtyna opada. Niedbalska zatrzymuje się dyskretnie przed tajemnicą tej poezji. Powściągliwie staje na progu, w momencie nienasycenia.

To oczywiście całkowicie odróżnia ją od Piwowarskiego, który nie tylko napelnia swój film recytacją, melorecytacją lub wyśpiewywaniem dużych fragmentów wielu wierszy (slam), ale też – przeciwnie niż Barański w odniesieniu do Białoszewskiego – szuka sposobów wizualizacji ich treści, a przynajmniej wizualizacji śladów tych treści. W ciągu nierealistycznych impresji, z jakich składa się fabularna warstwa *Baczyńskiego*, wiele miejsca zajmuje materiał czysto biograficzny (zsyntetyzowany), o którym szerzej była już mowa. Są stosunkowo skromne w porównaniu z *Dniem czwartym* obrazy życia literackiego okupowanej stolicy – scena spotkania autorskiego, podczas którego Basia poznaje Krzysztofa oraz dramatycznie zakończone zebranie z udziałem Gajcego i Wyki. Ale są też fragmenty luźno tylko związane ze znanymi szczegółami biograficznymi, fragmenty obszerne i zarazem kontemplacyjne w charakterze. Akcja pozostaje w nich raczej wątpa, ruchy kamery – na ogół powolne i stabilne, montaż – często niespieszny. Efektowi kontemplacyjności sprzyja brak dialogów i wytworzone przez ukształtowaną autonomicznie ścieżkę dźwiękową poczucie uwewnętrznienia perspektywy, zsubiektywizowanej i zdystansowanej obserwacji świata zewnętrznego. To bardzo ciekawy z naszego obecnego punktu widzenia segment filmu, szukający najbardziej bezpośredniej jedności ze światem poetyckim tytułowego bohatera. Można tu wymienić sekwencję ucieczki na wschód z września 1939 roku, sekwencję szpitalną, sekwencję wysadzenia pociągu w Urlach, a nawet sekwencję śmierci.

Weźmy tę pierwszą. Oto sekwencja ujęć z drogi, z krótką tylko przebitką na twarz mężczyzny w ramach slamu deklamującego mało znany wiersz

*Jesień pragnień*<sup>39</sup>. Mają te ujęcia związek z sytuacją historyczną i są w tym kontekście czytelne: uciekający ludzie z bagażami wśród pól i lasów, nalot, objawy zbiorowego lęku, ranni, porzucany dobytek, nocne koczowanie przy ognisku. Ale też sposób ich zainscenizowania zdecydowanie umyka historycznemu realizmowi. Widzimy pejzaż późnojesienny: bezlistne drzewa, zachmurzone, szare niebo, wilgoć, błotnistą nawierzchnię szosy, ostatki zieleni. Widzimy pogrążone w letargicznym odosobnieniu ludzkie twarze i spojrzenia. Słyszymy wybiórcze dźwięki: chlupot wody, odległy krzyk ludzi w trakcie nalotu, delikatny motyw muzyczny. Po scenie nalotu przez chwilę nie słyszymy nic. A potem w audiosferze pojawia się wspomniany wiersz, przywołany w całości. I to on jest źródłem wyrazowego ukształtowania tej sekwencji, przetworzenia zakodowanego w zbiorowej pamięci obrazu września na polskich drogach. Wiatr kujący szyby, lasy pocięte uporem na przestrzał, wzdęte, zawilgłe liście, ciężar nieba, okrzyk drogi niewzruszony, wieczne odloty, pożegnanie z krzyżem przy drodze, samotność na nocnym dębie – wszystko to obrazy zawarte w tekście i znajdujące swoje echa w obrazie. To próba uzyskania synergii słowa i obrazu w audiowizualnej strukturze filmu.

W tym i jemu podobnych fragmentach ujawnia się szczególnie intensywny dialog obrazu i słowa, a może także pewna doza ilustracyjności tego pierwszego względem drugiego. W mniejszym stężeniu dialog ten istnieje także w innych partiach filmu i stanowi podstawowy sposób manifestowania się obecności literatury w utworze Piwowarskiego. Oczywiście czasem wygląda on nieco inaczej niż w przypadku omawianej sekwencji, ale całościowa i detaliczna analiza obecności tekstu poetyckiego w filmie jest w tym miejscu ze względu na owego tekstu obfitość niemożliwa.

Obecność wierszy prezentowanych w całości lub w obszernych fragmentach, utworów często mniej znanych, interpretowanych przez młodych amatorów, aby miała sens i nie stała się tylko niemożliwym do spenetrowania strumieniem pięknych, lecz przepływających obok widza fraz, musiała uzyskać wizualny korelat, który byłby punktem zaczepienia dla jego uwagi. Działania twórcy są więc zrozumiałe.

Tym niemniej jego strategia spowodowała zmarginalizowanie wszelkich innych aspektów pojawiania się literatury w filmowym świecie, tych bardziej zewnętrznych, namacalnych, dowartościowanych przez Niedbalską. Spotęgowała wrażenie arbitralności w procesie łączenia tekstów literackich z poszczególnymi elementami biografii ich autora. Oczywiście Baczyński datował swoje utwory, co proces taki ułatwia. Istnieją też bezpośrednie świadectwa, że niektóre wiersze inspirowane były konkretnymi zdarze-

---

<sup>39</sup> Wiersz ten ma związek z przeżyciami września 1939 roku. Zob. W. Budzyński, *Testament...*, s. 101.



niami<sup>40</sup>. Lecz nie można powiedzieć, by fakty te całkowicie rozwiązywały tę kwestię. Pozostaje ryzyko pewnej instrumentalizacji wielkiej poezji o bardzo uniwersalnym przecież wymiarze i przesłaniu.

Piwowarski wyrażał przekonanie o nowatorstwie swego podejścia. „Może powstał nowy gatunek, zobaczymy” – dywagował<sup>41</sup>. Nie zauważył jednak, że nawet na gruncie kina polskiego miał jego film swoich antenatów. I nie chodzi tu bynajmniej o wspomniane dzieło Andrzeja Barańskiego poświęcone Białoszewskiemu, w swych założeniach i ich finalnym efekcie rzeczywiście odległe od *Baczyńskiego*. Antenatem takim jest natomiast z całą pewnością *Wojacek* Lecha Majewskiego (1999). Pisarz, malarz, kompozytor i reżyser ze Śląska także bowiem szukał obrazowego ekwiwalentu dla poetyckiej twórczości swego młodo zmarłego, owianego legendą bohatera. W sposób bezpośredni poetyckiego słowa używał jednak oszczędnie. Starał się raczej „pisać Wojaczka kamerą”, a poszczególne sekwencje traktować jak kolejne wiersze<sup>42</sup>. „Z tego filmu pamięta się konkretne sceny – pisze Julia Michałowska. – Podobnie jak po lekturze poetyckiego tomiku w pamięci pozostają wiersze”<sup>43</sup>. Poprzez kreację audiowizualnych metafor i symboli, których częścią składową była postać poety, konstruował afabularną biografię symboliczną. Jej atrybutem było wewnętrzne zintegrowanie, brak podziału na żywioł dokumentalny i fikcjonalny, na fragmenty akcentujące biografię oraz odnoszące się do samego dzieła, na współczesny komentarz i obrazy przeszłości. To jednoczesna, poetycka, przefiltrowana przez ukształtowaną już filmową wyobraźnię reżysera ewokacja postaci Rafała Wojaczka i jego poezji. Nie może w tym przypadku być mowy o jakiegokolwiek ilustracyjności, czy tym bardziej kreowaniu samoistnych walorów edukacyjnych. Podejście Lecha Majewskiego, twórcy doświadczonego, okazało się dużo dojrzalsze, artystycznie bardziej zaawansowane niż to reprezentowane przez debiutanta. Jeśli więc wziąć pod uwagę proces historycznofilmowy, to utwór Piwowskiego może zostać uznany za pewien regres w ramach poetyckiej biografistyki.

Można by się zastanawiać, dlaczego w prezentowanym opracowaniu brak – jak dotąd – wyrazistych odniesień do kontekstu historycznego omawianych utworów. Z naszej perspektywy powiązania te nie stanowią kwestii

---

<sup>40</sup> Np. w relacji Tytusa Karlikowskiego powstanie wiersza *Z lasu* identyfikowane jest zdecydowanie z nocną ucieczką przed obławą, zakończoną w leśniczówce Rybienko. W ucieczce tej uczestniczyli zarówno Karlikowski, jak i Baczyński. W. Budzyński, *Miłość i śmierć...*, s. 112.

<sup>41</sup> *Kordian Piwowskiego: Baczyński jest jak narkotyk...*

<sup>42</sup> Wypowiedź L. Majewskiego w programie telewizyjnym *Jedna scena*, <<https://ninateka.pl/film/wojacek-jedna-scena>> [dostęp: 14.01.2020].

<sup>43</sup> J. Michałowska, *Filmowy tomik poezji. „Wojacek” Lecha Majewskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33, s. 86.

najistotniejszej, bowiem przyglądamy się przede wszystkim zindywidualizowanym strategiom artystycznym. Należy je mimo to wprowadzić w pole widzenia, gdyż przynajmniej po części objaśniają one różnicowanie obu omawianych dzieł i weryfikują wspomniane zindywidualizowanie. Kontekst to zaś na pierwszy rzut oka całkowicie odmienny. Pewne paralele można w nim dostrzec dopiero po głębszym namyśle. A dotyczy ów kontekst tyleż recepcji postaci poety i jego dzieła, co postrzegania powstania warszawskiego, z którym jest Baczyński związany jako z tragicznym i zmitologizowanym punktem dojścia swego życiorysu.

*Dzień czwarty* powstawał w warunkach kończącego się stanu wojennego. Jego premiera (4.08.1984) towarzyszyła obchodom czterdziestej rocznicy wybuchu powstania warszawskiego i wskazywała jednocześnie na dzienną datę śmierci poety-żołnierza. Był to moment szczególnie, przełomowy dla pamięci o powstaniu. Oto władza komunistyczna dla podtrzymania swej legitymizacji zmuszona została do zorganizowania stosunkowo rozbudowanych obchodów oficjalnych, których częścią było m.in. wmurowanie w obecności szefa partii Wojciecha Jaruzelskiego aktu erekcyjnego pod budowę pomnika powstania na placu Krasińskich<sup>44</sup>. Po swoistym renesansie pamięci o powstaniu z lat 1980–1981<sup>45</sup> nowe podejście do tego dezawuowanego wcześniej i odsuwanego w niebyt zdarzenia z przeszłości stało się koniecznością. Tym bardziej, że ożywiało ono intensywnie mit walki o wolność i niepodległość. Gra, której stawką było utrzymanie kontroli nad funkcjonowaniem tego mitu, oparta została na sloganie narodowego pojednania. Sukces miało zaś zagwarantować włączenie w uroczystości części społeczności kombatanckiej. Konkurencyjne obchody nieoficjalne, zorganizowane w stołecznych kościołach i na cmentarzu powązkowskim, przyciągnęły jednak zdecydowanie więcej uczestników, wśród nich zaś większość środowiska powstańczego oraz opozycyjnego<sup>46</sup>. Stały się one nie tylko wyrazem pamięci, ale i manifestacją oporu wobec władzy. Mit powstańczy służył już wtedy jako głęboka podbudowa symboliczna tego oporu i zabiegi władz przynosiły ograniczone skutki.

Telewizyjny film Niedbalskiej stanowił element obchodów oficjalnych. Nie wpisywał się jednak w ich ideologiczne przesłanie – ani w ton pojednania, ani w ton krytycznych pytań<sup>47</sup>. Reżyserka już od dłuższego czasu przy-

<sup>44</sup> Z czasem okazało się, że chodzi o pomnik bohaterów powstania, nie zaś samego powstania.

<sup>45</sup> Do zjawiska tego szeroko odniosła się J. Czaja, *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Poznań 2018, s. 240–248.

<sup>46</sup> Por. Z. Sawicki, *Bitwa o prawdę. Historia zmagania o pamięć Powstania Warszawskiego 1944–1989*, Warszawa 2005; *Walka o pamięć. Władze i społeczeństwo wobec Powstania Warszawskiego 1944–1989*, red. A. Pasecka, Warszawa 2008.

<sup>47</sup> Z okazji obchodów w Polskim Radiu wyemitowano siedmioczęściowy cykl półgodzinnych audycji zatytułowany *Powstanie. Powracające pytania*, omawiający uwarunkowania

gotowywała ten projekt i prezentowała go decydom, ale jej propozycje zostały odrzucone jako zbyt mało heroiczne w kreacji głównego bohatera, a przy tym zanadto optymistyczne w obrazowaniu powstania<sup>48</sup>. Rocznicą stała się dobrą okazją do uzyskania zgody i środków na jego realizację. Nie mogło być jednak wówczas mowy o niezależnej produkcji filmowej.

Postać Krzysztofa Kamila Baczyńskiego była bardzo dobrym kluczem do pokazania powstania tak, aby zostało to zaakceptowane przez czynniki oficjalne oraz dobrze odczytane i dojrzałe przeżyte przez szeroką publiczność telewizyjną. Poeta, który po publikacji w 1961 roku *Utworów zebranych* zyskał status legendy, a w ciągu dwóch następnych dekad był wydawany w wielkich nakładach i czytany, poeta o lewicowym i patriotycznym rysie światopoglądowym, znakomity reprezentant całego pokolenia Kolumbów, spajał w sobie doświadczenie wybitnego artysty wzrastającego w czasie spełniającej się apokalipsy oraz żołnierza poległego wraz z tysiącami sobie podobnych w walce na ulicach Warszawy. Niedbalska szukała tego powiązania, rezygnując z pełnej biografii Baczyńskiego<sup>49</sup> na rzecz zaakcentowania jej przedśmiertnego epizodu. Stanowiło to rzecz jasną jedną z poważnych przyczyn obranej przez nią minimalistycznej strategii twórczej, polegającej na „dyskretnym zatrzymaniu się na progu tajemnicy”. Przy okazji tego filmu zależało jej na budowaniu pamięci o sierpniu 1944 roku.

Dzieło Piwowarskiego powstało w zupełnie innych okolicznościach, w wolnej Polsce, kilka lat po otwarciu nowoczesnego Muzeum Powstania Warszawskiego, na rok przed apogeum powszechnego zainteresowania tematem, które miało miejsce w siedemdziesiątą rocznicę rozpoczęcia walk<sup>50</sup>. Przeszłość zdawała się już opowiedziana, białe plamy zapełnione treścią, pamięć utrwalona, zasługi nagrodzone. Walka młodych żołnierzy AK, a przede wszystkim samo powstanie stanowiły niekwestionowane i zarazem, wydawałoby się, najmniej kontrowersyjne centrum nawrotu do pamięci, jaki nastąpił w polskim społeczeństwie w pierwszej dekadzie XXI wieku, a który swe odzwierciedlenie w kinie znajdował od 2006 roku (także dzięki rozpoczęciu działalności przez PISF). I choć reżyser, aby zrealizować swoje przedsięwzięcie, musiał – jak jego poprzedniczka, tyle że ze względów finansowych – trochę odczekać, to jego dzieło przyjęte zostało z życzliwym zainteresowaniem.

---

polityczne zrywu w duchu propagandy komunistycznej, ale jednak w retorycznej formie pytań. Zob. <<https://www.polskieradio.pl/68/789/Tag/91837,40-rocznica-wybuchu-Powstania-Warszawskiego>> [dostęp: 16.01.2020].

<sup>48</sup> *Baczyński*, z L. Niedbalską rozmawia B. Zagroba, „Film” 1984, nr 32, s. 14.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> W latach 2013–2014 swoje premiery miało pięć filmów fabularnych (włącznie z *Baczyńskim*) oraz jeden dwunastoodcinkowy serial telewizyjny na temat powstania.

W tych warunkach mógł on skupić się w sposób swobodny na biografii swego tytułowego bohatera, spróbować dać jej jakiś głębszy, uwewnętrzniony ekwiwalent filmowy. Trudność – w porównaniu do sytuacji Niedbalskiej – polegała na tym, że postać Baczyńskiego uległa jeszcze głębszej mityzacji, paradoksalnie wynikającej z mniejszej znajomości jego twórczości. Literatura, a szczególnie poezja, nie cieszyła się już przecież taką pozycją ani takim zainteresowaniem, jak kilkadziesiąt lat wcześniej. Baczyński w znacznej mierze stał się autorem zaledwie kilku wierszy obecnych niezmiennie w programach szkolnych. Piwowarski, umieszczając w swym filmie utwory mniej znane, zdecydował się więc zaryzykować, porzucić rutynę, zignorować przyzwyczajenia. Jednocześnie jednak, wpisując je w czytelny, chronologiczny bieg wydarzeń fabularnych, poziom tego ryzyka znacznie zmniejszył. Postawił postulowanemu przez siebie młodemu odbiorcy wyzwanie, ale jednocześnie pomógł mu z niego wybrnąć za pomocą klucza (ktoś mógłby powiedzieć – protezy) biograficznego.

Gdzie zatem można szukać zasygnalizowanych wyżej paraleli między okolicznościami historycznymi, w jakich pracowało dwoje reżyserów? Przede wszystkim w trawiącym polską wspólnotę sporze o przeszłość, o sens powstania warszawskiego (a więc i śmierci Baczyńskiego), w sporze autentycznym (przynajmniej po roku 1989), ale wpisującym się też niebezpiecznie w sferę polityki, nawet tej bieżącej. O uwarunkowaniach politycznych, w jakich powstawał *Dzień czwarty* była już mowa. Ludmiła Niedbalska musiała wykazać się dużym wyczuciem, aby uniknąć koncesji na rzecz punktu widzenia reprezentowanego przez władzę komunistyczną, a więc zachować twarz w oczach już od dłuższego czasu nieufnej w stosunku do oficjalnych przekazów większości widzów, i jednocześnie zdobyć możliwość realizacji i publikacji swego dzieła.

Natomiast Kordian Piwowarski decydując się na film o Baczyńskim, wkroczył na terytorium gorącego sporu o potrzebę pamięci i jej kształt. Już sama realizacja filmu, który w swym założeniu nie był radykalną reinterpretacją, czy też dekonstrukcją zastanego mitu, stawiał go po stronie tych, którym, nieuchronny w kontekście biografii autora *Białej magii* temat powstania, przywoływał skojarzenia z osobą Lecha Kaczyńskiego, który jako prezydent Warszawy powołał do życia Muzeum Powstania Warszawskiego. Twórca musiał więc uczynić wiele, aby się z takich konotacji wywikłać. Miał rzecz jasna świadomość kłopotliwości swego położenia, o czym świadczy sformułowane przez niego *expressis verbis* zapewnienie, że robił swój film „zupełnie szczerze, od serca, bez politycznego zabarwienia”<sup>51</sup>. Postawienie w centrum zainteresowania intymnej przestrzeni przeżyć

---

<sup>51</sup> Kordian Piwowarski: *Baczyński jest jak narkotyk...*

bohatera, a także jego poezji, i to tej poezji, która była stosunkowo odległa od tematyki walki zbrojnej, dobrze służyło oczekiwanemu „odpolitycznieniu”. *Baczyński* pomyślany został i konsekwentnie zrealizowany jako film o artyście. Odniesienia polityczne, jeśli można się ich doszukać, pozostały obecne jedynie pośrednio.

Dwie tak odmienne próby filmowej penetracji biografii Krzysztofa Kamila Baczyńskiego wskazują na dużą skalę możliwości w procesie kształtowania materii filmowej stosowanej do wykreowania biografii artysty, a dokładniej rzecz ujmując – pisarza. I to pisarza, którego osoba i dzieła ujawniają wielkie zbiorowe emocje zakorzenione w pamięci, emocje trudne, ale i zdecydowanie pozytywne, wspólnototwórcze. Każda z tych prób i stojących za nimi strategii okazała się mieć silne strony, ale także obszary ryzyka. To ostatnie stanowi zresztą nieodzowną część działań naprawdę twórczych. Z pewnością nie wyczerpują one repertuaru potencjalnych rozwiązań. Pozostaje jeszcze wiele miejsca na ewentualne kolejne filmowe wyzwania rzucone tajemnicy, jaka kryje się w życiorysie, twórczości i recepcji Baczyńskiego. Granicą powinna być w tym wypadku nade wszystko pokusa nadużycia czy uprzedmiotowienia. Ta postać i jej twórczość ciągle domagają się bezkompromisowej uczciwości, respektowania jej autonomiczności w kontekście sporów politycznych i ideologicznych.

## BIBLIOGRAFIA

- Baczyński*, z L. Niedbalską rozmawia B. Zagroba, „Film” 1984, nr 32, s. 14.
- Budzyński W., *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila*, Kraków 2014.
- Budzyński W., *Testament Krzysztofa Kamila*, Warszawa 1998.
- Czaja J., *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Poznań 2018.
- Czajkowski-Dębczyński Z., *Dziennik powstańca*, Kraków 1969.
- Jonca M., „Gdy ja tu pełzam, słaby i ponury...”. Cyprian Norwid w „*Domu św. Kazimierza*” Ignacego Gogolewskiego, „*Studia Filmoznawcze*” 2015, nr 36, s. 113–114.
- Kołos S., *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018.
- Michałowska J., *Filmowy tomik poezji. „Wojaczek” Lecha Majewskiego*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2001, nr 33.
- Poprawa A., *Niebezpośredniość. Białoszewski w „Parę osób mały czas” Andrzeja Barańskiego*, „*Studia Filmoznawcze*” 2015, nr 36, s. 21–22.
- Salska-Kaca M., *Z badań nad problemami genologii filmowej*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1984, nr 7/8, s. 13–26.
- Sawicki Z., *Bitwa o prawdę. Historia zmagania o pamięć Powstania Warszawskiego 1944–1989*, Warszawa 2005.

- Święch J., *Wstęp*, [w:] K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Walka o pamięć. Władze i społeczeństwo wobec Powstania Warszawskiego 1944–1989*, red. A. Pasecka, Warszawa 2008.
- Żołnierz, poeta, czasu kurz. Wspomnienia o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Warszawa 1979.