

MACIEJ PIETRZAK

Department of Film, Television and New Media  
Adam Mickiewicz University, Poznań, PolandImages  
vol. XVIII/no. 27  
Poznań 2016  
ISSN 1731-450X

## *Przełamując tabu. O najwcześniejszych filmowych echach wydarzeń marcowych*

**ABSTRACT.** Pietrzak Maciej, *Przełamując tabu. O najwcześniejszych filmowych echach wydarzeń marcowych* [Breaking the taboo. The earliest cinematic echoes of the March 1968 experience]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 121–130. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The article's author tries to prove that the experience of March 1968 had a great influence on the Polish film industry. Through the examples of Marek Piwowski's "The Cruise", Tadeusz Konwicki's "How Far Away, How Near" and Andrzej Żuławski's "The Devil" the author proves that the memory of March 1968 became a part of Polish filmography very soon, in spite of the unfavorable conditions arising from the vigilance of state censorship.

**KEYWORDS:** March 1968, *Rejs, Jak daleko stąd jak blisko, Diabeł*, Polish cinema of sixties and seventies, anti-Semitism

W marcu 1968 roku Polską wstrząsnął jeden z największych kryzysów społecznych w jej powojennej historii. To czas gwałtownego buntu młodego, wyrosłego już w powojennej rzeczywistości pokolenia, który ujawnił narastające znużenie zastojem właściwym gomułkowskiej „małej stabilizacji”. Władza nie zamierzała jednak okazać słabości wobec społecznego sprzeciwu. Studenckie demonstracje i wiece poparte przez środowiska inteligenckie zostały brutalnie rozpędzone z wykorzystaniem państwowego aparatu przemocy. W rządzonej przez starzejącego się „towarzysza Wiesława” Polsce Ludowej wydarzenia te stały się pretekstem do ataku na niechętną władzy inteligencję. Rozpoczęła się antysemitcka nagonka inspirowana przez znajdującą się u szczytu swojej potęgi partyjną frakcję partyzantów pod przewodnictwem Mieczysława Moczara. Towarzyszyła jej kampania propagandowa zakrojona na niespotykaną od lat skalę. W prasie roiło się od nawoływań do pozbycia się z życia publicznego wszelkich „syjonistów”, „inspiratorów” i „wichrzycieli”. Równocześnie systematycznie oczyszczano instytucje państwowe oraz gremia partyjne z ludzi „pochodzenia bądź narodowości żydowskiej”. W rezultacie antysemitckiej nagonki Polskę bezpowrotnie opuściło kilkanaście tysięcy marcowych emigrantów.

Dla rodzimej kinematografii opisane wyżej wydarzenia miały daleko idące konsekwencje. Nasileniu uległa presja władz wobec twórców. W prasie filmowej ukazały się serie artykułów krytykujących z pozycji ideologicznych twórczość czołowych polskich reżyserów. Wstrzymana została produkcja kilku filmów, inne trafiły na półkę. Represje nie ominęły Łódzkiej Szkoły Filmowej, w której odsunięto się od pełnienia obowiązków ważną część kadry naukowej z Jerzym Bossa-

kiem i Jerzym Toeplitzem na czele[1]. Pod koniec 1968 roku większość funkcjonujących do tej pory zespołów filmowych uległa likwidacji. Powołane zostały nowe władze Naczelnego Zarządu Kinematografii pod kierownictwem Czesława Wiśniewskiego[2]. W ciągu kolejnych kilku miesięcy z kraju wyemigrowało wiele ważnych postaci polskiego środowiska filmowego, włącznie z niezwykle niegdyś wpływowym Aleksandrem Fordem.

Nie ulega zatem wątpliwości, iż rok 1968 odcisnął na środowisku filmowym niezbywalne piętno, które musiało prędzej czy później znaleźć swoje odzwierciedlenie na dużym ekranie. W opublikowanym niemal dwie dekady temu na łamach „Kina” krótkim artykule poświęconym tematyce Marca w polskim filmie Jan Franciszek Lewandowski pisał:

Po trzydziestu latach filmowy bilans wydarzeń marcowych [...] prezentuje się skromniutko. Właściwie są to głównie epizody marcowe, jako ślady pokoleniowego doświadczenia.

Trudno się temu dziwić, skoro przez lata tzw. Marzec należał do tematów zakazanych. Cenzuralne zapisy udawało się przekraczać rzadko, tylko w momentach dla rządzącej partii kryzysowych. Po raz pierwszy sygnał tamtych wydarzeń pojawił się w *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego, nakręconej za wczesnego Gierka (premiera w 1973 roku). W króciutkiej scenie bohater filmu, Franciszek, bierze koc i wychodzi z domu, aby pójść na Uniwersytet, próbuje go zatrzymać przestraszona żona. Ponadto kilkusekundowe dokumentalne migawki z warszawskiej ulicy. I tak wiele, skoro Marzec był tematem tabu. (Lewandowski 1998, s. 17)

Zawarte w powyższym fragmencie ubolewanie nad nikłym występowaniem tematyki marcowej w polskich filmach powstałych w epoce PRL jest bez wątpienia słuszne. Lewandowski jako przyczynę tego stanu trafnie diagnozuje tabuizację tematyki marcowej wynikłą z obaw przed ingerencjami cenzury. Badacz ma również słuszność, pisząc, iż w przeważającej większości przypadków Marzec pojawiał się na ekranach jedynie w formie epizodycznej jako echo generacyjnych doświadczeń[3]. Niemal do końca istnienia Polski Ludowej niemożliwe było zrealizowanie filmu opowiadającego o wydarzeniach marcowych otwarcie i bezpośrednio[4].

Jest jednak w przytoczonym tekście teza, której nieprawdziwość postaram się dowieść. Lewandowski twierdzi, iż pionierskie osiągnięcia w zakresie filmowego opowiadania o Marcu należy przypisać Krzysztofowi Zanussiemu i jego powstałej na przełomie 1972 i 1973 roku *Iluminacji*. Jest to teza dość pochopna. Jeśli uznalibyśmy ją za słuszną,

[1] Więcej na temat konsekwencji wydarzeń marcowych dla PWSFTviT: Lemann-Zajicek 2008, s. 47–58.

[2] Więcej na temat pomarcowych zmian instytucjonalnych polskiej kinematografii: Misiak 2006, s. 202–208 oraz Zajicek 2009, s. 222–241.

[3] Lewandowski miał tu zapewne na myśli przede wszystkim dorobek twórców kina moralnego niepokoju, dla których Marzec był często formującym

wydarzeniem pokoleniowym. W tym kontekście należy w szczególności wyróżnić filmy Janusza Kijowskiego (*Kung Fu, Indeks*), Janusza Zaorskiego (*Dziecinne pytania*) i Krzysztofa Kieślowskiego (*Przypadek*).

[4] Pierwszym takim filmem były zrealizowane jeszcze w 1989 roku *Marcowe migdały* Radosława Piwowarskiego.

musielibyśmy założyć, iż w pierwszych kilku latach następujących po rewolcie marcowej twórcy z obawy przed ingerencjami cenzury zaniechali jakichkolwiek prób przeniesienia na ekran pamięci tamtego czasu. Okazuje się jednak, że doświadczenie Marca przeniknęło do polskiego kina bardzo szybko[5], a twórcy, pomimo niesprzyjających warunków, starali się odnaleźć sposoby, by wciągnąć widownię w dialog na temat niedawnych jeszcze wydarzeń. W dalszej części artykułu postaram się przybliżyć trzy najbardziej interesujące w mojej opinii próby podjęcia tego dialogu, które nawet jeśli nie zostały zakończone sukcesem, pozostają ważną częścią filmowego bilansu wydarzeń marcowych.

*Rejs* to jeden z niewielu polskich filmów cieszących się niekwestionowanym statusem dzieła kultowego. Absurdalny humor cechujący debiutancki obraz Marka Piwowskiego do dziś ma szerokie rzesze miłośników wśród wielu pokoleń kinomanów. Jest to jednak zjawisko dość paradoksalne. *Rejs* jest bowiem filmem silnie zanurzonym w rzeczywistości, w której powstawał. Perypetie wycieczkowiczów z pokładu Neptuna wielokrotnie interpretowane były bowiem jako błyskotliwa i kąśliwa diagnoza stanu polskiego społeczeństwa końca lat sześćdziesiątych. Poszczególni bohaterowie reprezentują całą galerię społecznych postaw charakterystycznych dla tamtego czasu, a sytuacja rodzącej się na statku hierarchii posłużyła twórcom do zaprezentowania i obśmiania manipulacji, jakich ówczesna władza dopuszczała się wobec społeczeństwa.

W swoim artykule poświęconym gatunkowej specyfice *Rejsu* Marek Hendrykowski nazwał debiutancki obraz Marka Piwowskiego *filmem pomarcowym* (Hendrykowski 2004, s. 160). Z całą pewnością jest to określenie trafne i dobrze oddające publicystyczny aspekt filmu. Owa *pomarcowość* nie ogranicza się jedynie do okresu powstawania kultowego dzieła (przełom lata i jesieni 1969) czy ponurej atmosfery, jaka utrzymywała się w gomułkowskiej Polsce jeszcze długo po politycznym wstrząsie '68 roku. Komedia Piwowskiego jest bowiem przepełniona duchem tamtego czasu, a sygnały pamięci o kryzysowym doświadczeniu powracają w filmie niejednokrotnie. W *Rejsie* bez trudu odnaleźć możemy wyraźne ślady satyry wymierzonej w antyinteligentcki kurs marcowej propagandy. Stąd nieskrywane zadowolenie filmowego kapitana, gdy podczas wypełniania ankiety personalnej przybyłego na pokład kandydata na kaowca dowiaduje się, iż nowy członek załogi może wylegitymować się jedynie średnim wykształceniem.

Jeszcze wyraźniejszy antyinteligentcki wydzźwięk ma słynna scena gry w salonowca, w której wyrażane przez filozofa (w tej roli krytyk literacki Andrzej Dobosz) obiekcje wobec nakazu uczestniczenia w cwi-

***Rejs (1969) –  
wycieczka  
w pomarcowy  
krajobraz***

[5] Warto w tym miejscu wspomnieć opublikowaną na łamach „Didaskaliów” analizę filmu *Wszystko na sprzedaż* pióra Agaty Bryś. Autorka wyczerpująco udowodniła, że w filmie Wajdy odnaleźć możemy wyraźne echa doświadczenia marcowego, które definiuje

jako „proces rozpadu więzi społecznych (spowodowany dosłownym zniknięciem części obywateli z polskiego pejzażu) i konfrontację z nową rzeczywistością” – Bryś 2015, s. 32–40.

czeniu gimnastycznych zostają ukrócone kłapsem wymierzonym mu przez reprezentującego struktury władzy kaowca. Logiczny i głęboko umotywowany wywód filozofa okazuje się bez znaczenia w konfrontacji z brutalnością aparatu przemocy. Siła argumentu przegrywa z siłą mięśni. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż wygląd upokorzonego bohatera silnie koresponduje ze stereotypowym wyobrażeniem na temat żydowskiej fizyczności. Zatem w postawie kaowca wobec filozofa możemy doszukać się odniesień do powszechnych w marcowej propagandzie ataków na wrogów ludowej ojczyzny uosobionych w figurach wrogię władzy inteligenta i reprezentującego obce interesy syjonisty. Czujność wobec potencjalnych wrogów cechuje także zachowania innych bohaterów Piwowskiego. We wspomnianej wcześniej scenie wypełniania ankiety personalnej nowego kaowca Kapitan, odczytując kolejne pozycje kwestionariusza, zatrzymuje się przy rubryce „narodowość”, po czym kieruje wzrok ku twarzy swojego rozmówcy i uważnie mu się przygląda. W 1969 roku ten wydawałoby się drobny gest z pewnością przywoływał bardzo konkretne wspomnienia związane z antysemickim aspektem marcowej kampanii propagandowej.

Piwowski w mistrzowski sposób wysmiewa także mechanizmy walki z domniemanymi wrogami ojczyzny. W *Rejsie* ich ilustracją staje się zorganizowana przez kaowca nagonka na inżyniera Mamonia jako jednostkę dystansującą się wobec przygotowań wielkiego święta ku czci kapitana. Mamoniowi zarzucone zostaje prowadzenie wojny psychologicznej, której narzędziem staje się nabazgrany w damskiej toalecie wyrotowy napis „głupi kaowiec”. Po „śledztwie” przeprowadzonym przez służalczego wobec kaowca poetę i „procesie” w wykonaniu sprzyjającego reżimowi sędziego Mamoń zostaje przykładnie ukarany. Pod wpływem kaowca pozostali członkowie rady rejsu podejmują jednogłośną decyzję o wykluczeniu podejrzaną jednostki ze swojego gremium. Jak słusznie zauważa Piotr Osęka:

[...] marcowy wróg w swojej najbardziej pierwotnej postaci był nie Żydem, politykiem, czy rewizjonistą, lecz przede wszystkim kimś wyrastającym ponad społeczną i socjalną przeciętną [...]. (Osęka 1999, s. 16)

Zatem inżynier, jako postać wyłamująca się ze starannie konstruowanego kolektywu, doskonale mieści się w ramach bliskiej marcowym propagandy „figury wroga” i jako taki musi zostać wyeliminowany.

Prześmiewczy charakter filmu nie mógł ująć uwadze cenzorów, którzy zażądali od reżysera daleko idących cięć i przekształceń. Jak podaje Anna Misiak:

[...] nakazano usunąć: scenę salonowca, zbliżenie masek oraz scenę z udziałem roznegliżowanej aktorki. Podyktowano także skrócenie sekwencji „Sto lat” i wyeliminowanie pokrzykiwania instruktora *weselej, optymistyczniej*. (Misiak 2006, s. 208)

W wyniku podjętych negocjacji Piwowskiemu udało się ocalić dużą część filmu ze wspomnianą sceną gry w salonowca na czele. Z pewnością wiązało się to po części z przyjętą przez twórców filmu

*licentia comica*, która do pewnego stopnia łągodziła inkwizytorskie zapędy cenzorów. Ostatecznie władze kinematografii zezwoliły na rozpowszechnianie filmu, jednak w ograniczonym zakresie.

Bez większych ingerencji cenzury<sup>[6]</sup> obył się natomiast film Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971, premiera 1972). Czwarty pełnometrażowy obraz w karierze twórcy *Salta* to jedna z najciekawszych w historii polskiej kinematografii prób stworzenia dzieła prawdziwie autobiograficznego. Swoistym wzorcem dramaturgicznym użytym w filmie jest rytuał żydowskiego Dnia Pojednania (święta Jom Kippur), do którego nawiązuje kilkakrotnie powracający leitmotiv unoszącego się w niebo miedzianowłosego Żyda w czarnym chałacie (Lubelski 1995, s. 203–210). Podczas Dnia Pojednania każdy Żyd stara się uzyskać przebaczenie swoich bliźnich, czci także pamięć zmarłych rodziców. Podobną doświadczenie staje się udziałem (będącego alter ego Konwickiego) bohatera filmu, Andrzeja. Odbywa on oniryczną podróż w głąb samego siebie, dokonując bilansu własnego życia. Spotyka utraczonych dawno bliskich, stara się naprawić niespełnione bądź niezrealizowane związki z ludźmi. Dręczony poczuciem winy i powracającymi wspomnieniami minionej wojny bohater raz jeszcze przeżywa ważne dla siebie chwile – między innymi samobójczą śmierć ojca najlepszego przyjaciela z czasów dzieciństwa, okres spędzony w partyzantce czy własnoręcznie wymierzony wyrok śmierci.

W czasie swojej podróży Andrzej wraca również do wydarzeń najświeższej przeszłości. Najpełniej możemy to zaobserwować w krótkiej scenie pożegnania żydowskich przyjaciół. Znajdujący się w mającym niebawem opuścić stację pociągu bohaterowie są wyraźnie przygnębieni, a posępną atmosferę potęgują nerwowo przez nich powtarzane kurtuazyjne zwroty. Powracające po trzykroć zapewnienia o przyszłej korespondencji i nadchodzącym ponownym spotkaniu kontrastują z pełnymi defetyzmu twarzami Andrzeja i jego przyjaciół. Kwestie wygłaszane są w sposób daleki od naturalności, przez co widz szybko orientuje się, że są oni pozbawieni jakiegokolwiek wiary w wypowiedane słowa. Melancholijny nastrój zostaje utrwalony przez późniejszą pesymistyczną myśl stojącego samotnie na dworcowym peronie protagonisty:

Nigdy się już nie zobaczymy, bo świat jest mały tylko dla młodych. Potem staje się coraz większy i większy. Pagórki olbrzymieją, jesienie wloką się bez końca, małe lęki stają się wielkimi strachami.

Ta niedługa scena to bodaj pierwsza filmowa próba zmierzenia się z tematem niełatwego losu marcowych emigrantów. Przyjaciele Andrzeja to reprezentanci tysięcy obywateli zmuszonych do opuszczenia Polski w wyniku antysemitkiej kampanii 1968 roku. Są nie-

***Jak daleko stąd,  
jak blisko* (1971) –  
tęsknota za  
przemieszczeniem**

[6] Jak podaje M. Fik: „nakazano Konwickiemu zła-godzić scenę zastrzelenia pod choinką wigilijną Żyda przez polskiego partyzanta oraz wyeliminować bardzo

drastyczne ujęcie stosunku seksualnego. Film uznano poza tym, że jest zrealizowany bardzo współcześnie i prezentuje dojrzały warsztat.” – Fik 1993b, s. 186.

pewni własnej przyszłości, wiedzą, że mogą już nigdy nie zobaczyć rodzinnego kraju. Zaledwie trzy lata po pamiętnym kryzysie scena ta była dla widzów z pewnością czytelna. Towarzyszące bohaterom poczucie beznadziei korespondowało bowiem z posępną atmosferą, jaka zapanowała w Polsce po wypadkach marcowych. Ważnym kluczem interpretacyjnym pozwalającym na prawidłowe odczytanie sceny jest także miejsce akcji – Dworzec Gdański. To z tej niepozornej stacji odjeżdżały międzynarodowe pociągi do Wiednia i Paryża, którymi duża część emigrantów wyjeżdżała z kraju. Przez wiele tygodni odjeżdżającym towarzyszyły dziesiątki przyjaciół i znajomych przychodzących na dworzec, by ich pożegnać. Wiele osób uważało wówczas chodzenie na Dworzec Gdański za swego rodzaju moralny obowiązek (Eisler 2006, s. 138). To właśnie moralne pobudki zdają się pchać Andrzeja do tego odłożonego w czasie pożegnania. Nie dowiadujemy się bowiem, czy mamy do czynienia z retrospekcją minionych wydarzeń, czy też próbą przeżycia chwili rozstania, do której nigdy nie doszło.

Konwicky porusza też zagadnienie konsekwencji, jakie antysemitcka kampania propagandowa miała dla poczucia tożsamości ludzi, którzy padli jej ofiarą. Jak słusznie zauważa Jerzy Eisler:

[...] niemała część emigrantów jak gdyby uległa marcowej propagandzie podważającej ich prawo do polskości. Stosunkowo wielu z tych, którzy przed 1968 rokiem uważali się za Polaków i deklarowali przywiązanie do polskości, później nierzadko wolało mówić o sobie: „jestem z Polski” niż „jestem Polakiem”. Niektórzy emigranci [...] otwarcie nawiązywali i wracali do swoich żydowskich korzeni. Inni z wolna przestawali się czuć Polakami, ale przez to niekoniecznie rosło ich poczucie żydowskości. (Eisler 2006, s. 138)

Z podobnym kryzysem własnej tożsamości zdaje się zmagać Andrzej. W jednej ze scen bohater czuwa przy swoim umierającym na gruźlicę ojcu. Powtórne spotkanie z dawno utraconym rodzicem staje się okazją do podjęcia ostatniej próby rozwikłania zagadki własnego pochodzenia. Warto bliżej przyjrzeć się serii pytań zadawanych przez bohatera konającemu ojcu:

– Kim ty byłeś ojcze? [...] W twojej metryce wyczytałem, że twój ojciec był nieznanym, oznaczono go literami NN. Całe życie mnie to gryzło, bo nie wiedziałem, kim ja właściwie jestem. Może pamiętasz z dzieciństwa? Może twoja matka powiedziała ci, kim był mój dziad? Chłopem litewskim? Żołnierzem rosyjskim? Wędrownym żydowskim kupcem?

W pomarcowej Polsce słowa te niosły ze sobą ogromny bagaż symboliczny. Warto pamiętać, że niektórzy spośród przysłych emigrantów, pochodzący z od dawna zasymilowanych już rodzin, dowiadawali się o swoim żydowskim pochodzeniu dopiero w skutek konfrontacji z antysemitckimi atakami. Dążenie Andrzeja do poznania prawdy o własnych korzeniach wydaje się wyrastać z obaw narosłych w wyniku obcowania z trudnym doświadczeniem jego przyjaciół, którym odmówiono prawa do polskości. Postawa bohatera koresponduje

ze stanowiskiem samego Konwickiego wyrażonym w przeprowadzonej niedługo po premierze filmu rozmowie z Konradem Eberhardem:

Wiele naszych ideałów ukształtowała świadomość szalonych komplikacji historycznych i życiowych; to one wydały na świat ów zdemonizowany, wyidealizowany typ Polaka. Ale rzeczywistość jest inna, Polacy wchłaniali obcych i rozplywali się wśród obcych. [...] Sam jestem produktem jakiegoś takiego misz-maszu wschodniej Polski, sam nie wiem, ile we mnie jest krwi litewskiej, białoruskiej czy polskiej. Jest to pasjonujące, dla mnie nawet pewien powód do dumy, że jesteśmy takim właśnie, a nie innym społeczeństwem. (Konwicki 1972, s. 14)

Trudno słów reżysera nie interpretować w kontekście demonów obudzonych w czasie marcowego wzmożenia. To właśnie wybuch antysemickich nastrojów jest dla Konwickiego najpotworniejszym wspomnieniem tamtego czasu, które powraca w *Jak daleko stąd, jak blisko* w sposób niezwykle bolesny – jako ostateczny koniec wielokulturowego świata jego młodości.

Najtragiczniejszy los spotkał bez wątpienia ostatni z omawianych w niniejszym artykule filmów. *Diabeł* Andrzeja Żuławskiego, bo o nim mowa, na swoją premierę musiał czekać bowiem aż do 1988 roku. Historia ostrego sprzeciwu władz wobec filmu Żuławskiego jest powszechnie znana i pisano o niej niejednokrotnie. Film potraktowano niezwykle surowo, skazując go na wieloletni niebyt, a reżyser przymuszony został do wyjazdu z kraju. Zdecydowano także o całkowitym zakazie publikacji jakichkolwiek informacji o *Diablu* w prasie oraz książkach (Fik 1993a, s. 182). Przyczyny takiej, a nie innej postawy decydentów były złożone i trudno jednoznacznie orzec, na ile była to polityczna decyzja spowodowana wewnętrznymi rozgrywkami w partii[7], a na ile zaważyły na niej ukryte pod historycznym płaszczykiem odniesienia do niedawnej przeszłości, zawarte w filmie. Niezaprzeczalnym jest jednak fakt, że *Diabeł* pomyślany był jako film o Marcu i do dziś pozostaje jedną z najbardziej wyrafinowanych filmowych diagnoz tamtego czasu.

Strategia twórcza przyjęta przez Żuławskiego była prosta i polegała na posłużeniu się konwencją gatunkową kostiumowego horroru historycznego do zilustrowania mechanizmów i postaw składających się na doświadczenie marcowe. Zabieg ten został zastosowany już na etapie scenariusza (mimo iż jego treść w wielu aspektach znacznie odbiega od filmu[8]), co przyznał sam reżyser w rozmowie z Piotrem Kletowskim i Piotrem Mareckim:

Ten tekst tylko udawał scenariusz filmowy. Myślę, że gdybym się trzymał tekstu, to miałbym o połowę mniej kłopotu z filmem, dlatego że sztafaż

[7] Po latach przypadkowo spotkany przez Żuławskiego Mieczysław Rakowski zapewnił reżysera, że burza wokół *Diabla* została rozpetana, by pozbawić stanowiska uchodzącego za zbyt liberalnego Józefa Teichmę.

[8] W 1969 roku scenariusz *Diabla* został opublikowany na łamach „Kina” – Żuławski 1969, s. 25–41.

## *Diabeł* (1972) – Marzec pod maską

tego, co się nazywa horrorem, ta konwencja, to wszystko było po to, żeby użyć tego jako osłony dymnej przed okiem cenzury, inwigilatorów, którzy mieli to przebadać. (Żuławski: przewodnik „Krytyki Politycznej” 2008, s. 164–165)

Pod maską horroru reżyser ukrył dużo, jak miało się później okazać, zbyt wiele, by mogło to ujść cenzorskiej uwadze.

Przypomnijmy, że drugi film w karierze Żuławskiego to rozgrywająca się w dobie osiemnastowiecznego upadku Rzeczypospolitej historia niedoszłego królobójcy Jakuba, pogrążającego się w morderczym obłądzeniu pod wpływem tytułowego Diabła (w tej roli rewelacyjny Wojciech Pszoniak). Już sam dobór epoki, w której toczy się akcja filmu, wydaje się nieprzypadkowy. Okres porozbiorowego zamieszania, w którym funkcjonariusze nowej władzy starają się rozmontować rodzącą się narodową konspirację, przywodzi na myśl pewne skojarzenia z wypadkami marcowymi. Najpełniej owe analogie zaobserwować możemy w jednej z ostatnich scen filmu, gdy Diabeł nakłania konającego Jakuba do złożenia podpisu pod dokumentem potwierdzającym, że to właśnie on udaremnił spisek przeciw nowym władzom. W postawie granego przez Pszoniaka bohatera odnaleźć możemy wyraźne echo 1968 roku, bowiem to właśnie w sylwetce Diabła Żuławski zawarł swoją diagnozę zająć marcowych, które były dla niego przede wszystkim wielkim politycznym manewrem zainicjowanym przez skupione wokół Mieczysława Moczara środowisko partyzantów. We wspomnianym wyżej wywiadzie-rzecz, zapytany o rodowód demonicznej postaci reżyser mówił:

Pochodzi ona z książki, którą zapomniałem już totalnie, kto napisał – młody jakiś historyk, który wydał to w „Kulturze” paryskiej i opisał kulisy marca 1968 r. Jak to jedna grupa naszych chamów chciała wysadzić drugą grupę naszych chamów i posłużyła się tym, że Gomułka wyjechał do Moskwy z główną delegacją. Wszczęła po prostu rozruchy za pomocą zdjęcia *Dziadów*, podbechtania młodzieży, żeby wystąpiła przeciwko cenzurze o wolność itd. [...]. Rodowód tego jest w książce opisującej manewr policyjny. (Żuławski: przewodnik „Krytyki Politycznej” 2008, s. 164–165)

Zatem zachowanie Diabła potraktować możemy jako odbicie koniunkturalnych postaw i wyborów będących jednym z najczarniejszych aspektów Marca. Wykorzystuje on sprowokowany przez siebie chaos do osiągnięcia prywatnych korzyści, podobnie jak środowiska moczarowców starały się wspiąć po partyjnej drabinie, posługując się studenckim buntem.

W filmie Żuławskiego silnie wybrzmiewa również inne echo marcowego czasu. W pamięci wielu Marzec zapisał się także jako wybuch niechęci klasy robotniczej wobec warstwy inteligenckiej. Do rangi symbolu urosły dziś transparenty wzywające studentów do naki czy literatów do piór. W *Diable* odbiciem tego konfliktu stają się skomplikowane relacje pomiędzy Jakubem i jego przyrodnim bratem Ezechielem. Dzielące braci różnice są doskonałą ilustracją rozdarcia



będącego udziałem polskiego społeczeństwa w wyniku doświadczenia 1968 roku.

Ezechiel, w przeciwieństwie do Jakuba, nie ma czysto szlacheckiego pochodzenia – przyszedł na świat w wyniku związku ich wspólnej matki (*największej nierządniczy w całej Rzeczypospolitej*) z chłopem. Jego mieszane pochodzenie znajduje swoje odzwierciedlenie w powierzchowności bohatera, który chłopską grzywkę potrafi łączyć z kontuszem. Ezechiel to ponadto konfederat barski, w każdej chwili gotów do wygłaszania patetycznych mów, z których wyłania się jasny światopogląd. Brat Jakuba wrogi jest wszelkiej obcości, nieznanne jest mu także pragnienie reform. W postawie naznaczonego niskim urodzeniem Ezechiela odnaleźć możemy odbicie atmosfery robotniczych masówek czasów Marca, gdy przymuszeni bądź uwiedzeni propagandowym przekazem proletariusze wznosili głośne antyinteligencje i antysyjonistyczne okrzyki, wyrażając swoje poparcie dla władz partyjnych.

Całkowicie odmienny jest światopogląd filmowego protagonisty. Jakub to rewolucjonista pragnący wielkich przemian. Z pobudek ideowych decyduje się na podjęcie próby królobójstwa. Jego pragnieniem jest uwłaszczenie chłopów, ograniczenie władzy magnatów, nowa konstytucja oraz silne państwo – słowem, zmiana ustrojowa (cel bliski także wznoszącym prodemokratyczne hasła marcowym demonstrantom). Braci dzieli zatem nie tylko kwestia pochodzenia, lecz również głębokie różnice polityczne, które prowadzą do nieuchronnego konfliktu. Spór okazuje się jednak jałowy, gdyż obie strony nie dostrzegają, że są jedynie narzędziami w diabelskich rękach.

Marzec 1968 był dla polskiego środowiska filmowego wydarzeniem niezwykle ważnym i brzemiennym w (nie tylko artystyczne) skutki. O jego niebagatelnym znaczeniu dla rodzimej kinematografii świadczą bardzo wczesne próby przeniesienia na ekrany choć drobnych sygnałów tamtego czasu. Stworzone przez cenzuralne zapisy bariery starano się przełamywać niejednokrotnie, choć nie zawsze towarzyszył temu szczęśliwy finał. Trzy wymienione wyżej przykłady dobrze ilustrują także wieloaspektowy charakter wypadków marcowych, na które składał się cały szereg odmiennych doświadczeń – od antyinteligencjowej propagandy, przez antysemitkę nagonkę po idealistyczny bunt młodego pokolenia.

## Konkluzja

Bryś A., 2015, *Brak i nadobecność. O obrazie polskiego doświadczenia Marca '68 w filmach Andrzeja Wajdy*, „Didaskalia” nr 123, s. 32–40.

Eisler J., 2006, *Polski rok 1968*, Warszawa.

Fik M., 1993a, *Z archiwum GUKPPiW (V-XII 1971)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 3.

Fik M., 1993b, *Z archiwum GUKPPiW (3) (1972)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 4.

Hendrykowski M., 2004, *Rejs jako gatunek*, „Przestrzenie Teorii” nr 3/4, Poznań.

## BIBLIOGRAFIA

- Hendrykowski M., 2005, *Rejs*, Poznań
- Konwicki T., 1972, *Powiniennem zadebiutować na nowo*, Rozm. przepr. Konrad Eberhardt, „Kino” nr 4.
- Lemann-Zajček J., 2008, *Marzec, 68 w szkole filmowej w Łodzi. Wydarzenia i konsekwencje*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa i E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków.
- Lewandowski J.F., 1998, *Rodowody marcowe*, „Kino” nr 3.
- Lubelski T., 1995, *Święto Pojednania. Raz jeszcze o „Jak daleko stąd, jak blisko”*, w: *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków.
- Misiak A., 2006, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*, Kraków.
- Oseka P., 1999, *Syjniści, inspiratorzy, wichrzyciele. Obraz wroga w propagandzie marca 1968*, Warszawa.
- Zajček E., 2009, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa.
- Żuławski A., 1969, *Diabeł. Scenariusz filmowy*, „Kino” nr 2.
- Żuławski A., 2008, przewodnik „Krytyki Politycznej”, Warszawa.