

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI  
INSTYTUT SZTUKI PAN

WIZERUNKI WIELKIEJ WOJNY.  
FILMY WOJENNE NA EKRANACH POLSKICH KIN  
W PIERWSZYM DZIESIĘCIOLECIU DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ

Długo godziny gdy płyną,  
Gdy życie nazbyt jest pieszkie,  
To chodzę często do kino,  
Patrząc na filmy norweskie.

I, w ciemny kącik wtulony,  
Z wielkim poglądam wzruszeniem  
Jak króle, różne barony  
Na płótnie marnym są cieniem.

Wszystko tłumaczą mi jaśnie,  
Przystępnie mówią, jak dziecku,  
Napisy – gdy światło zgaśnie –  
Po polsku i po niemiecku.

*Nędza* się obraz nazywa  
(Bo stare mamy obrazy),  
Napis, jak dawniej, tak bywa,  
Choć inny ale dwa razy<sup>1</sup>.

W ten sposób na łamach pisma satyrycznego „Sowizdrzał” Antoni Słonimski opisywał wrażenia warszawskiego kinomana pod koniec roku 1917. W czternastostrofowym utworze jedynym śladem aktualnej sytuacji politycznej jest wskazanie na wynikającą z okupacji niemieckiej dwujęzyczność tablic z napisami. Brak aluzji do działań wojennych, czy – tym bardziej – kwestii niepodległościowych. Repertuar stanowią nienowe, ale wciąż uwodzące widownię melodramaty oraz filmy historyczne. A przecież rzeczywistość wojenna była wszechobecna, choć wybuch rewolucji w Rosji oraz nadanie przez dwóch cesarzy częściowej autonomii Królestwu Polskiemu odsunęły już wówczas od większości ziem polskich bezpośrednie zagrożenie frontowe. Walki na wschodzie jednak nie ustały, coraz dotkliwiej dały się też odczuć problemy aprowizacyjne, wynikające z wyczerpywania się zasobów państw centralnych. W związku z kryzysem przysięgowym sprawa odrodzenia państwowości polskiej także wchodziła w decydującą fazę. Czy możliwe

---

<sup>1</sup> A. Słonimski, *Kino*, [w:] idem, *Romans z X Muzyką. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wybór, wstęp i oprac. M. Hendrykowska, M. Hendrykowska, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2007, s. 47.

więc, że wojna zupełnie nie odbijała się w kinematografie oraz w świadomości „przeciętnego widza”, z którego perspektywy – najbardziej interesującej skamandrytę – pisał Słonimski?

Być może to dopiero II wojna światowa stała się tematem prawdziwie filmowym. Powstające wówczas nieprzeliczone nagrania dokumentalne obrazowały zarówno działania militarne, sylwetki i wystąpienia publiczne przywódców, jak i codzienne życie na tyłach. Osobną grupę stanowiły powstające wówczas, nacechowane propagandowo produkcje fabularne, które bezpośrednio – jak *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza – bądź aluzyjnie – jak *Iwan Groźny* (*Iwan Groznyj*, 1944) Siergieja Eisensteina – nawiązywały do sytuacji wojennej. Być może jednak mamy skłonność do przeceniania skali produkcji filmowej skoncentrowanej na II wojnie światowej – zwłaszcza w przypadku obrazów powstających w jej trakcie. Czy zatem I wojna światowa, zwana nie bez powodu Wielką Wojną, faktycznie pozostawiła na ekranie znacznie płytszy ślad? A jeśli tak, to dlaczego?

Odpowiedzi na te pytania można szukać w obszernych opracowaniach, które – z racji fragmentaryczności zachowanego materiału filmowego – bazują przede wszystkim na źródłach pośrednich. W przypadku kinematografii na ziemiach polskich są to przede wszystkim książki Władysława Banaszkiewicza i Witolda Witczaka oraz Mariusza Guzka<sup>2</sup>. Nie aspirując do syntezy tak rozległego zagadnienia, w niniejszym szkicu chciałbym skoncentrować się na zjawisku kształtowania przez młodą kinematografię wyobrażenia oraz ikonografii Wielkiej Wojny. Proces ten odbywał się zarówno dzięki produkcji dokumentalnej, jak i za sprawą filmu fabularnego. Obszar badawczy zawężam do pozycji wyświetlanych na ziemiach polskich, przede wszystkim w Warszawie, która dysponowała rozbudowaną siecią kin, a także własną bazą produkcyjną. W przypadku filmu dokumentalnego skupiam się na repertuarze obecnym na ekranach kin w ostatnim roku wojny. Pierwsze pozycje fabularne poświęcone tematyce wojennej zaczęły pojawiać się dopiero w wolnej Polsce, dlatego graniczną datą analizy ustanowiłem rok 1927, gdy w stołecznych kinach Capitol, Corso i Pan odbyła się premiera *Mogily nieznanego żołnierza* Ryszarda Ordyńskiego.

Obraz wojny do szerokiej publiczności docierał przede wszystkim za sprawą krótkometrażowych filmów dokumentalnych, wyświetlanych przed długometrażowymi fabułami. Przeciętny odbiorca stykał się z nimi znacznie częściej niż na przykład z fotografią wojenną, która zresztą zachowała się do naszych czasów znacznie obficie. Właściciele kin traktowali krótkometrażowe filmy jako istotny element programu i nieraz reklamowali je w prasie, czasem na równi z głównymi tytułami. W wyjątkowych przypadkach zdarzały się nawet projekcje złożone wyłącznie z takich właśnie materiałów, co wymownie świadczy o zainteresowaniu widowni. Powszechna w Europie gorączkowa fascynacja wojną w jej pierwszych miesiącach udzieliła się także polskiej publiczności, co zauważył autor artykułu, zamieszczonego we wrześniu 1914 r. w „Kurierze Warszawskim”:

Znamiennym objawem chwili jest, że publiczność warszawską interesują ponad wszystko tematy wojenne [...]. Sale ich [tj. kinematografów – przyp. W.Ś.] zapełnia publiczność z przewagą wojskowych, skoro tylko program ogłosi jakiś epizod z wojny francusko-pruskiej, przybycie Poincarégo do Petrogradu, rewii wojsk, a nawet sceny z walk farmerów amerykańskich z Indianami. Nie bacząc na to, że większość tych film jest straszliwie zużyta z braku nowych [...], wszystko co obrazuje wojnę, bój, ruch orężny – ma powodzenie wybitne<sup>3</sup>.

Nawet w ostatnich tygodniach wojny, gdy ekscytacja z jesieni 1914 r. była już tylko odległym wspomnieniem, jedno z warszawskich kin ogródkowych wyświetlało po zmroku nie kolejną farsę, lecz osobne programy relacjonujące ofensywę stu dni: *Ostatnie krwawe walki na zachodzie*, *Wielka bitwa pod Bapaume*, *Zdobycie góry Kammel* oraz *Bitwa między Aisną i Marną*, zachwalając przy tym wyjątkową aktualność reportażu z tak zwanej II bitwy nad Marną<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, 1895–1929, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966; M. Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014. Wiele danych i analiz można znaleźć również w opracowaniach dotyczących regionalnych historii kina: Z. Wszyński, *Filmowy Kraków 1896–1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; H. Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Łódź 1992; M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996*, Ars Nova, Poznań 1996; B. Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006.

<sup>3</sup> Z kinematografów, „Kurier Warszawski”, 1914, nr 251, s. 3.

<sup>4</sup> Por. *Kinematograf*, „Kurier Warszawski”, 1918, nr 194, s. 1.

W 1918 r. częstszą praktyką było jednak nieinformowanie o temacie krótkich metraży wyświetlanych przed filmem fabularnym. Nie wszystkie one dotyczyły zresztą wojny. Były wśród nich kilkuminutowe komedie oraz charakterystyczne dla kinematografii tego czasu „atrakcje”, takie jak *Wielki tartak rumuński*, *Najświeższe wiedeńskie mody wiosenne*, *Lot nad Jeziorem Badeńskim i zamkami króla bawarskiego* czy autotematyczna *Fabrykacja film*. Dominowały jednak zagadnienia związane z wojną, choć wcale nie relacje frontowe. Obejrzeć można więc było reportaże, takie jak *W austro-węgierskim obozie jeńców* czy *Mińsk po zajęciu*, a także ekranowe sprawozdania z wydarzeń politycznych i wojskowych, jak *Delegacja wojsk polskich Dowbor-Muśnickiego w Warszawie* bądź *Powitanie wojsk angielskich przez Lloyd George’a w Calais*. Charakterystyczną grupę stanowiły tradycyjne „widoki z natury”, jak *Konstantynopol podczas wojny* czy *Bukareszt podczas wojny*, w których tytułowa wojna była raczej gwarantem aktualności niż rzeczywistym tłem.

Zestawienie tych tytułów można potraktować jako świadectwo przejściowej sytuacji, w jakiej znajdowały się ziemie polskie, a zwłaszcza częściowo autonomiczne Królestwo Polskie. Z przyczyn oczywistych materiały dokumentalne pochodziły z państw centralnych, ewentualnie krajów neutralnych. Wiele z nich stanowiło część niemieckiej kroniki filmowej *Messter-Woche*, zwanej u nas *Dziennikiem Messtera*. Na początku marca 1918 r. w kinie Styłowy wyświetlano jednak dodatek anonsowany jako *Numer pierwszy Tygodnika Urzędu Filmowego Wojska Polskiego*. Film dokumentujący negocjacje prowadzone przez dowódcę I Korpusu Polskiego w Rosji, gen. Dowbora-Muśnickiego, wyszedł prawdopodobnie spod ręki lokalnych filmowców. Z kolei w przypadku *Powitania wojsk angielskich przez Lloyd George’a* podkreślano, że są to „zdobyte zdjęcia urzędu filmowego angielskiego”<sup>5</sup>. Ciekawe jednak, czy taki osobliwy łup był wyświetlany również na ziemiach, które znajdowały się pod pełną kontrolą Niemiec i Austro-Węgier? Być może z podobnego źródła pochodził nadprogram zatytułowany *Angielski tank*, wyświetlany przez sześć dni marca 1918 r. w kinie Polonia. Mógł to być jednak również dobrze obraz niemiecki przedstawiający przechwycone w tym czasie czołgi brytyjskie, którymi – co wynika z licznych fotografii – armia Cesarstwa lubiła się szczyścić.

Wnioskowanie o faktycznym kształcie i charakterze produkcji dokumentalnych tego czasu jest dziś utrudnione. Spośród ogromnej liczby materiałów utrwalających przebieg Wielkiej Wojny oraz jej konteksty do naszych czasów zachowała się jedynie niewielka część. Jak zauważył Mariusz Guzek jest to przede wszystkim efekt użytkowego i doraźnego traktowania tego rodzaju nagrań oraz powszechnego wówczas braku świadomości archiwalnych walorów realizacji niefabularnych<sup>6</sup>. Pomimo apeli specjalistów takich jak Bolesław Matuszewski, który już w 1898 r. we Francji nawoływał – równie bezskutecznie – do utworzenia Składnicy Kinematografii Historycznej<sup>7</sup>, kilometry taśmy dokumentującej wojnę rozpadły się w proch bądź uległy nieodwracalnemu rozproszeniu. Wymownym dowodem tego stanu rzeczy jest gloryfikujący Józefa Piłsudskiego i czyn legionowy film Ryszarda Ordyńskiego *Sztandar wolności* z 1935 r. W 17 lat po odzyskaniu niepodległości zespół realizatorów podjął się stworzenia filmu złożonego z materiałów dokumentujących najnowszą historię Polski. W odniesieniu do kluczowych lat 1914–1918 udało się skutecznie wykorzystać tylko kilkadziesiąt sekund ocalałych filmów. Resztę uzupełniono fotografiami, scenami inscenizowanymi oraz animowanymi mapami. A przecież nagrań dokumentujących działalność Legionów, walki zbrojne na ziemiach polskich oraz życie codzienne na froncie i poza nim powstało bardzo wiele. Mariusz Guzek wyliczył, że w prasie polskiej czasu wojny pojawiły się tytuły co najmniej 130 takich pozycji, wyprodukowanych przez miejscowe, polskie wytwórnie. Do tego dochodziły nagrania rosyjskie, niemieckie i austriackie. W przypadku dokumentów wojennych powstających w Niemczech i Francji – czyli krajach o najbardziej wówczas rozwiniętej kulturze filmowej – sytuacja jest lepsza, niemniej należy zdawać sobie sprawę, że dziś oglądać możemy jedynie niewielki fragment nagrań powstałych podczas wojny.

Specyfikę tych filmów kształtowały z jednej strony możliwości techniczne, z drugiej zaś estetyka wypracowana jeszcze przez braci Lumière oraz firmę braci Pathé. Osoby publiczne filmowano przede wszystkim w planie pełnym *en face* lub z nieznacznego półprofilu. Czasem rejestrowano ich zbliżanie się w kierunku kamery lub przechodzenie obok niej. Najbardziej charakterystyczne były jednak rejestracje wydarzeń, w których główną rolę odgrywała zbiorowość – tłum uliczny lub wojsko. Liczne dokumentacje

<sup>5</sup> „Kurier Warszawski”, 1918, nr 173, s. 1.

<sup>6</sup> Por. Guzek, *op. cit.*, s. 446–447.

<sup>7</sup> Por. B. Matuszewski, *Nowe źródło Historii*, tłum. B. Michalek, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 19–24.

przemarszów kolumn wojskowych oraz defilad filmowano zwykle w taki sposób, aby piechurzy, kawaleria bądź jednostki zmotoryzowane przesuwały się po przekątnej ku operatorowi. W ten właśnie sposób zrealizowany został zachowany do dziś – i wykorzystany częściowo w *Sztandarze wolności* – reportaż *Legiony Polskie wkraczają do Warszawy*, filmowany przez operatora niemieckiej Das Bild und Filmamt. Ponieważ używano przeważnie jednej kamery, dbano o jej jak najdogodniejszą lokalizację. Ze względu na ograniczone możliwości ruchu praktycznie jedynym uatrakcyjnieniem mogła być krótka panorama kończąca film. Realizatorom zależało na tym, by pomimo statyki ujęcia podkreślać jak najwydatniej ruch tłumu, co było najważniejszym wyzwaniem wczesnej kinematografii. Estetycznym punktem odniesienia były tu dziewiętnastowieczna dagerotypia, a także klasyczne zasady kompozycji malarskiej. Warto zauważyć, że tendencja do „malowania tłumem”, charakterystyczna dla powstających już po wojnie monumentalnych filmów historycznych Ernsta Lubitscha czy dzieł Fritza Langa, zbiega się z utrwaleniem estetyki zdjęć zbiorowych, które dopełniło się podczas wojny.

Szczególnie charakterystyczną, a przy tym dość nieliczną grupę filmów dokumentalnych stanowią relacje z pola walki. Filmowanie niemal wyłącznie w planie dalekim, z rzadka ogólnym, pośród monotonnego pejzażu okopów i ziemi niczyjej, sprawiało, że nawet największe bitwy wydawały się specyficznie „zmniejszone”. Nie jest to jedynie wrażenie dzisiejszego widza, nawykłego do batalistyki, która dąży do wywołania w oglądającym poczucia uczestniczenia w gwałtownych wypadkach. Zdawać sobie sprawę z tego musieli już współcześni, dlatego realizatorzy różnymi sposobami dążyli do podniesienia efektywności frontowej dokumentacji. Najbardziej oczywistym sposobem było posyłanie operatorów coraz bliżej centrum bitwy. Kosztowało to niejednokrotnie ich życie, co skwapliwie podkreślała reklama prasowa<sup>8</sup>. Innym sposobem było wprowadzenie inspirowanego filmem fabularnym montażu, co często wiązało się z powstawaniem obrazów dokumentalno-inscenizowanych, o czym jednak nie uprzedzano publiczności. Dotyczyło to na przykład filmów lotniczych, w których rejestracja wyłącznie z kamery zamontowanej na skrzydle samolotu uniemożliwiała zbudowanie jakiegokolwiek dramaturgii.

Najciekawszym i najbardziej artystycznie płodnym sposobem uatrakcyjnienia zdjęć batalistycznych było jednak dążenie do uwolnienia ruchu kamery. Stało się to możliwe za sprawą wynalazku polskiego pioniera kinematografii, inżyniera Kazimierza Prószyńskiego. W 1910 r. opracował on aeroskop – kamerę o napędzie pneumatycznym, wyposażoną w system stabilizujący, dzięki której możliwe stało się robienie zdjęć „z ręki”. W okresie wojny udoskonalona wersja tego przodka *steadicamu*, w której pneumatykę zastąpiono napędem elektrycznym, uważana była za najlepszą kamerę tego czasu<sup>9</sup>. Prawdopodobnie za pomocą wariantu wynalazku Prószyńskiego niemiecki operator sfilmował (zdjęcia zachowały się do dziś) szturm podczas bitwy nad Sommą. W nerwowych ruchach aparatu odbija się napięcie filmowca, a zarazem gorączkowa chęć uchwycenia kolejnych eksplozji silnego ostrzału artyleryjskiego, rażącego maleńkie sylwetki przemykające pomiędzy liniami okopów i lejami po bombach. Uwolnienie kamery, a także możliwość ustawiania jej w nietypowych punktach stały się – co za Siegfriedem Kracauerem sugeruje współczesny filmoznawca Barry Salt – trwałym dziedzictwem dokumentalistyki wojennej, przenikającym w latach 20. XX w. do kinematografii głównego nurtu i szczególnie chętnie wykorzystywanym w filmach niemieckich<sup>10</sup>.

Inaczej niż w przypadku filmu dokumentalnego wytwórnie filmów fabularnych podczas wojny niezbyt często decydowały się na przeniesienie jej na ekrany. Relatywnie najwięcej istotnych filmów tego rodzaju powstało w Stanach Zjednoczonych, które do walki włączyły się dopiero w kwietniu 1917 r.<sup>11</sup> Nakręcona niecałe dwa lata wcześniej *Cywilizacja* (*Civilization*, 1915), sygnowana przez wybitnego producenta Thomasa Harpera Ince’a, była monumentalną alegorią antywojenną, wpisującą się w ówczesną politykę izolacjonizmu Thomasa Woodrowa Wilsona. Wiarygodnie oddane sceny batalistyczne kontrastowały tu z naiwnie patetyczną historią nawrócenia na drogę pokoju władcy fikcyjnego państwa, którego łatwo utożsamić z cesarzem niemieckim. Dwa lata później sam David Wark Griffith, z poparciem brytyjskiego premiera Davida Lloyd George’a, zrealizował w Europie melodramat wojenny *Serca świata* (*Hearts of the World*, 1918) – tym razem opiewający zaangażowanie Stanów Zjednoczonych w konflikt na Starym

<sup>8</sup> Por. *Wielka bitwa nad Sommą*, „Kurier Lwowski”, 1917, nr 78, s. 6.

<sup>9</sup> Por. A. Bukowiecki, *Kazimierz Prószyński na szlakach techniki wczesnego kina*, [w:] *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu Wielkiego Niemowy*, cz. 1, *Początki*, red. G.M. Grabowska, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 2008, s. 66–67.

<sup>10</sup> Por. B. Salt, *Od Caligario do...?*, tłum. M. Żurawski, „Kwartalnik Filmowy”, 2015, nr 89–90, s. 122.

<sup>11</sup> Obszerny wykaz filmów anglojęzycznych, w których Wielka Wojna jest tematem głównym bądź tłem wydarzeń, podaje leksykon P.M. Edwardsa, *World War I on Film: English Language Releases through 2014*, McFarland, Jefferson 2016.

Kontynencie. W charakterystycznym dla reżysera stylu wielka burza dziejowa została przedstawiona z perspektywy pary sielankowych kochanków, w których wcielili się Lillian Gish i Robert Harron. Film ten, choć niepozbawiony ambicji epickich, nie odznaczał się szczególnym rozmachem i nie zyskał uznania, które pozwalałyby stawiać go obok niekwestionowanych arcydzieł Griffitha. Najbardziej udanym, a przy tym do dziś chętnie przypominanym filmem o Wielkiej Wojnie, powstałym do 1918 r., jest niewątpliwie *Na ramię broń* (*Shoulder Arms*, 1918), znany również jako *Charlie żołnierzem*. To jeden z najodważniejszych filmów w karierze Charliego Chaplina, będący slapstickową satyrą antywojenną, a zarazem frapującą zapowiedzią postawy, jaką twórca rozwinie w *Dyktatorze* (*The Great Dictator*, 1940).

*Cywilizacja* trafiła na polskie ekrany dopiero w 1925 r. Reklama prasowa próbowała uaktualnić wymowę dzieła Ince'a, przedstawiając je jako przestrożę przed wojną odwetową, recenzent tygodnika „Filmia” zaś tłumaczył kontekst jego powstania oraz usprawiedliwiał przestarzałą technikę zdjęciową<sup>12</sup>. *Serca świata* prawdopodobnie nigdy nie były u nas wyświetlane. *Na ramię broń* trafiło do Warszawy przypuszczalnie w nieoficjalnej kopii i w 1925 r. doczekało się premiery pod tytułem *Pipman i Tenenbaum filmują*. Była to przemontowana wersja filmu Chaplina, którą inkrustowano sekwencjami nakręconymi w Polsce przez Ludwika Lawińskiego i Konrada Toma, najprawdopodobniej w poetyce szmoncesu. Ostateczny kształt tego zaginionego dziś kolażu filmowego krytyk „Kina dla Wszystkich” nazwał „ohydną tandetą”<sup>13</sup>.

Jak widać, wyświetlane w Polsce z opóźnieniem obrazy z czasu wojny straciły swoją aktualność, a tym samym znaczną część siły oddziaływania. Oczywiście przed 1918 r. sprowadzone być nie mogły z uwagi na cenzurę okupacyjnych władz niemieckich. Nie była ona co prawda absolutnie szczelna i – podobnie jak cenzura rosyjska na początku wojny – mogła przepuszczać na ekrany filmy spoza bariery frontu<sup>14</sup>. W miarę trwania konfliktu kontrola ulegała jednak usztywnieniu, a napływ obrazów zagranicznych był coraz bardziej utrudniony ze względu na brak jakichkolwiek kontaktów handlowych z krajami ententy. W 1918 r. w Warszawie wyświetlano już niemal wyłącznie filmy niemieckie, sporadycznie urozmaicając repertuar produkcjami państw sprzymierzonych oraz neutralnej Danii<sup>15</sup>, która utrzymała intensywne związki kinematograficzne z Cesarstwem. Sytuacja ta pozostała niezmienną także w ciągu kilku pierwszych miesięcy po odzyskaniu przez Polskę niepodległości<sup>16</sup>. Uzależnienie lokalnego przemysłu filmowego od partnerów niemieckich było w latach powojennych problemem, z którym mierzyła się branża kinematograficzna i zatroskane o kulturę narodową elity. Szeroka publiczność nawykła jednak do filmu niemieckiego i często przedkładała go ponad wytwórczość innych kinematografii, na czym zyskała, gdy w latach 20. produkcja weimarska osiągnęła bardzo wysoki poziom realizacyjny i zaowocowała szeregiem pamiętanych do dziś arcydzieł.

W 1918 r. nad jakością dominowała jednak ilość. Na ekranach Warszawy wyświetlano przede wszystkim niemieckie melodramaty oraz filmy sensacyjne o malowniczych tytułach, takich jak *Gdy struny duszy zamilkły* (*Der Seele Saiten schwingen nicht*, 1917), *List miłosny królowej* (*Der Liebesbrief der Königin*, 1917) czy *Dusze w kajdanach* (*Gefangene Seele*, 1917). Popularne były także komedie Ernsta Lubitscha, na przykład *Jak książę Sami został ministrem* (*Prinz Sami*, 1917), *Na saneczkach wprost do serca* (*Der Rodelkavalier*, 1918) czy *Dziewczynka z baletu* (*Das Mädel vom Ballet*, 1918), ale z pewnością daleko było im jeszcze do arcydzieł humoru, którymi reżyser zabłysnął nieco później, zwłaszcza po wyjeździe do Hollywood. Artystyczne urozmaicenie mogły stanowić także filmy fantastyczne, w których od czasu słynnego *Studenta z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913) celowała kinematografia niemiecka. W 1918 r. wyświetlano między innymi fragmenty cyklu *Homunculus* (1916) Ottona Ripperta oraz *Golema i tancerkę* (*Der Golem und die Tänzerin*, 1917), który w konwencji *buffo* rozwijał historię z głośnego filmu z 1914 r. Wśród tytułów tych – tak jak udokumentował to w swoim wierszu Antoni Słonimski – brak bezpośrednich

<sup>12</sup> Por. B., *Cywilizacja*, „Filmia”, 1925, nr 9, s. 3.

<sup>13</sup> K. Ford, *Naśladowcy Chaplina*, „Kino dla Wszystkich”, 1928, nr 70, s. 19. Warto dodać, że dystrybucja filmów Chaplina na polskich ekranach w latach 20. była w pierwszych latach powojennych utrudniona, gdyż polscy dystrybutorzy zaopatrywali się w filmy zagraniczne – w tym amerykańskie – głównie u pośredników niemieckich. Tam jednak przez jakiś czas filmy Chaplina nie były mile widziane ze względu na satyryczne przedstawienie armii niemieckiej w *Na ramię broń*; por. W. Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, IS PAN, Warszawa 2015, s. 275–282.

<sup>14</sup> Por. B. Sołtys, *Ze wspomnień kinomana. 3 asy niemego ekranu*, „Film”, 1947, nr 17, s. 11; Guzek, *op. cit.*, s. 138–143.

<sup>15</sup> To najprawdopodobniej o nich myślał Słonimski, pisząc o „filmach norweskich”. Znalezienie rymu do „pieskie” spowodowało przywołanie kinematografii praktycznie nieuczestniczącej wówczas w międzynarodowym obiegu.

<sup>16</sup> Pierwszy powojenny film francuski wyświetlono w Warszawie dopiero w marcu 1919 r. Był to *Skowronek* (*Fauvette*, 1918) Gérarda Bourgeois.

odwołań do sytuacji wojennej. *Dziennik dr. Harta* (*Das Tagebuch des Dr. Hart*, 1918) – jeden z nielicznych niemieckich obrazów dotyczących bezpośrednio tematu wojny, a nawet nawiązujący fabularnie do sojuszu pomiędzy państwami centralnymi a satelickim Królestwem Polskim, prawdopodobnie nie był wyświetlany w Warszawie. Do samego końca wojny film fabularny pozostał domeną rozrywki odciągającej od codziennych trosk, co zresztą wcale nie chroniło go przed wprzęgnięciem w maszynę propagandy.

Na artystyczne ujęcie tematu wojny trzeba więc było poczekać do jej końca. Niejako w naturalny sposób wysiłek ten podjęła Francja – ojczyzna i do niedawna stolica światowej kinematografii. Pomimo przewodniej roli politycznej podczas konferencji w Wersalu oraz pozycji moralnego zwycięzcy sytuacji gospodarcza Republiki była ciężka. Kryzys dotknął między innymi przodujące dotychczas na światowym rynku koncerty filmowe – Pathé i Gaumont. Pod względem skali produkcji kinematografia francuska dała się wyprzedzić młodym firmom niemieckim. Już w trakcie wojny popularniejsze od rodzimych tytułów stały się obrazy amerykańskie, które szerokim strumieniem zaczęły napływać do Europy.

W tych trudnych warunkach szczególne znaczenie zyskała młoda filmowa bohema, określana czasem mianem francuskiej szkoły impresjonistycznej. Jednym z jej czołowych przedstawicieli był Abel Gance – reżyser i scenarzysta, który w latach 1918–1919 zrealizował poświęcony Wielkiej Wojnie monumentalny obraz pod tytułem *J'accuse – Oskarżam*. W intencjach reżysera oraz producenta – samego Charles'a Pathé – obraz miał składać się z dwóch części, których wyświetlanie powinno trwać blisko trzy godziny. Ostatecznie powstało kilka wariantów montażowych, z których żaden nie zachował się do dziś bez uszczerbku.

Film przedstawia losy poety Jeana zakochanego w Édith – nieszczęśliwej w małżeństwie z brutalnym François. Wybuch wojny nie pozwala na rozwój romansu ani konfrontację rywali. Obaj mężczyźni zgłaszają się jako ochotnicy i trafiają do tej samej jednostki. W okopach ich wrogość ustępuje miejsca poczuciu braterstwa. Gdy otrzymują zwolnienie ze służby, wracają w rodzinne strony, by dowiedzieć się, że Édith została zgwałcona przez niemieckiego żołnierza i urodziła dziecko. Mężczyźni wracają na front, poszukując zemsty. François ginie, a Jean w szoku pourazowym traci zmysły i prześladowany makabrycznymi wizjami umiera, wykrzykując ku niebu swoje oskarżenie.

Układ postaci oraz pewne elementy fabuły pozwalają dopatrywać się w filmie Gance'a odległych reminiscencji *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja. Oprócz bardziej dosłownych odniesień do Apokalipsy św. Jana oraz powieści *Ogień* Henri Barbusse'a pojawiają się tu również aluzje do dzieł Homera, Victora Hugo czy *Peer Gynta* Henrika Ibsena<sup>17</sup>. Charakterystyczna dla Gance'a sieć intertekstualnych nawiązań oraz skłonność do symbolizmu miały niewątpliwie na celu podniesienie przedstawionej historii do rangi metaforycznego uogólnienia. Niejednokrotnie jednak „wysoki” styl służył tu przedstawieniu sytuacji banalnie melodramatycznych. W konsekwencji niektóre partie filmu – zwłaszcza landszaftowa wizualizacja pacyfistycznego poematu Jeana – rażą kiczem, czy – jak ujął to Jerzy Toeplitz – „strażacko-patriotyczną manierą”<sup>18</sup>. Tę cechę stylu reżysera *Oskarżam* w pozytywnym świetle postrzegał inny francuski artysta filmowy tego czasu – urodzony w Warszawie Jean Epstein: „U Gance'a – objaśniał – przesada wydawała się czymś spontanicznym i bardziej przeżyтым niż przemyślanym [...]. Ta poezja – dynamiczna, patetyczna, retoryczna – zdawała się odpowiadać gustom szerokich mas widzów, zwłaszcza że w symbolice obrazów nie było nic hermetycznego i wprowadzone były klisze dobrze już znane”<sup>19</sup>. Można przyjąć, że symboliczne dygresje montażowe czynią z dzieła Gance'a rodzaj filmu-plakatu. W tak pomyślanej formie uzasadnienie znajdują nawet bardzo dosadne środki wyrazu. Ruchomymi plakatami antywojennymi są bez wątpienia początkowa i końcowa sekwencja filmu. W pierwszej – na gwizdek oficera oddział żołnierzy formuje się w charakterystyczny dla fotografii wojennej żywy napis „J'ACCUSE” – „OSKARŻAM”<sup>20</sup>. W finałowej – dotknięty zespołem stresu pourazowego Jean opowiada o swojej wizji poległych wstających z grobów i ruszających w widmowym marszu przez jego rodzinne miasteczko. Jest to jeden z pierwszych pochodów upiornych kalek – współczesnych wersji tańca śmierci – obrazujących hekatombę Wielkiej Wojny<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Por. K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp J. Bocheńska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 111; J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, 1918–1928, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956, s. 86.

<sup>18</sup> Toeplitz, *op. cit.*, s. 86.

<sup>19</sup> Cyt. za Z. Gawrak, *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 34.

<sup>20</sup> Prawdopodobnie ze względu na tę scenę film Gance'a był rozpowszechniany w polskich kinach dwudziestolecia międzywojennego pod francuskim tytułem *J'accuse*, co stanowiło precedens w ówczesnej praktyce dystrybucyjnej.

<sup>21</sup> Inny słynny marsz okaleczonych żołnierzy został zainscenizowany przez Erwina Piscatora w spektaklu *Przygody dobrego wojaka Szwajjka* wystawionym w Piscator-Bühnen w 1928 r.

Retoryczna zręczność oraz sprawność w operowaniu figurami stylistycznymi reżysera zwróciły uwagę Karola Irzykowskiego, który analizie *Oskarżam* poświęcił znaczący fragment swojej *Dziesiątej muzy*. Montowane na zasadzie skojarzeniowej symboliczne wstawki, w które obfituje film, nazywał „fragmentami winietowymi”, podając przykłady: „[...] oto dwie ręce ściskające się serdecznie na pożegnanie, oto kieliszki z winem stykające się w powietrzu... Za to w późniejszych obrazach spotykają się ze sobą ręce, ale na polu bitwy, skrwawione”<sup>22</sup>. Krytyk wyodrębnił w ten sposób typowe metody obrazowania dramatu wojennego w kinie niemych.

Przystępność dzieł Gance’a – której dowodził Epstein – potwierdza przyjęcie *Oskarżam* przez publiczność polską. Od 9 grudnia 1919 r. obraz wyświetlano w Warszawie w sumie przez 33 dni, a – jak zapewniano na łamach tygodnika „Ekran” – „[tłumy] co dzień po brzegi wypełniają widownię [kino]teatru Colosseum, bez względu na to, iż jest on u nas największy”<sup>23</sup>. Warto też zaznaczyć, że prezentowana w stolicy kopia odznaczała się wyostrzeniem antypruskiej i stonowaniem pacyfistycznej wymowy filmu – przynajmniej na poziomie tablic z napisami, o czym świadczą obszerne cytaty zamieszczone w recenzji z tygodnika „Kino”<sup>24</sup>. Możliwe, że takiej korekty dokonano już w Polsce, uznając, że antywojenny obraz nie powinien być wyświetlany w sytuacji konfrontacji zbrojnej z Rosją bolszewicką.

Wrażeniu, jakie wywarło *Oskarżam*, nie dorównały chyba żadne inne wyświetlane w Polsce filmy wojenne z lat 20. Nie przeszkodziły w tym wszelkie mankamenty dzieła. Jego ekspresyjny, żarliwy język tym silniej wpływał na emocjonalny odbiór utworu, czyniąc z niego doświadczenie węzłowe dla tysięcy widzów, którzy po raz pierwszy zapoznali się z tak szeroko zakreślonym artystycznym przetworzeniem doświadczenia wojennego. Pierwszym filmem, który choć trochę zbliżył się do tego poziomu zaangażowania widowni, był hollywoodzki przebój *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921) na podstawie powieści Vicente Blasco Ibáñeza wyreżyserowany przez Rexa Ingrama. Warto jednak zaznaczyć, że w Stanach Zjednoczonych obraz zapamiętano przede wszystkim jako katalizator mody na tango, a także trampolinę do sławy Rudolfa Valentino. Być może kluczem do jego sukcesu w kinach europejskich było unikanie relacjonowania wydarzeń frontowych na rzecz skupienia się na wojnie doświadczanej z perspektywy jej cywilnego zaplecza.

Film przedstawia losy rodu argentyńskich plantatorów w przededniu oraz w trakcie wojny. Po śmierci fundatora wielkiej fortuny jego spadkobiercy postanawiają wrócić na Stary Kontynent – do Francji i Niemiec. Centralnymi bohaterami stają się don Marcelo Desnoyers, który przeżyje okupację swojej posiadłości przez wojska niemieckie, oraz jego syn Julio (Valentino) – złoty młodzieniec, który wywołał skandal towarzyski, decydując się na zaciągnięcie do armii francuskiej.

Również ten film nie uniknął perypetii dystrybucyjnych. Władze Republiki Weimarskiej domagały się zaprzestania jego rozpowszechniania, powołując się na traktaty lokarneńskie, zakazujące wrogich poczynań propagandowych. Chodziło niewątpliwie o sekwencję okupacji zamku Desnoyers, w której oddział niemieckiej armii przedstawiono jako prymitywną i okrutną zgraję żołdaków pod wodzą chamskiego porucznika, w którego rolę wcielił się znakomity aktor charakterystyczny – Wallace Beery. Według ówczesnych doniesień prasowych w 1927 r. film wycofano z kin europejskich, a także podjęto akcję niszczenia jego kopii<sup>25</sup>. Do tego czasu *Czterech jeźdźców Apokalipsy* zdążyli jednak stać się wielkim przebojem polskich ekranów. Od warszawskiej premiery w marcu 1924 do 1925 r. tytuł wznawiany był co najmniej czterokrotnie. Poświęconym mu artykułem Karol Irzykowski inaugurował rubrykę recenzencką na łamach „Wiadomości Literackich”. Nie odmówił sobie przy tym ironicznych uwag na temat tytułowej wizji zapowiadającej wybuch wojny. Pisał: „Jeźdźcy pędzą zanadto unisono, jednym szeregiem, nie różniczkują się, nie mieszają się z wypadkami rzeczywistymi ani nie wyrastają z nich – po prostu: sobie pędzą, jak kompania Kmicica, tylko w chmurach [...]”<sup>26</sup>. Krytyk najwyraźniej żałował, że tę kluczową sekwencję twórcy zrealizowali jako banalny trik, ani nie nawiązując do przedstawień malarskich, ani nie

<sup>22</sup> Irzykowski, *X muza...*, s. 112.

<sup>23</sup> *J'accuse*, „Ekran”, 1920, nr 1, s. 8. Kino Colosseum, ulokowane na tyłach pałacu Kossakowskich pod adresem Nowy Świat 19, miało wówczas ponad 2300 miejsc.

<sup>24</sup> Por. *Colloseum – J'accuse*, „Kino”, 1920, nr 1, s. 17–18.

<sup>25</sup> Por. W. Jewsiewicki, *Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym*, „Przegląd Zachodni”, 1967, nr 5, s. 28.

<sup>26</sup> K. Irzykowski, „*Filharmonia*” i „*Stylowy*”: *Czterech jeźdźców Apokalipsy*, [w:] idem, *Dziesiąta muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, oprac. Z. Górzyna, *Pisma*, red. A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 281.

wykorzystując w pełni jej kinowego potencjału. Próbę „apokaliptycznej wojny” uznał jednak za wartosciową. Należy przy tym zaznaczyć, że film Ingrama nie ma bezwzględnie antywojennego charakteru. Podkreślając grozę i niszczycielską siłę konfliktu zbrojnego, wskazuje również na jego formacyjne walory. Dla gorącokrwistego Julia służba wojskowa staje się szkołą charakteru. W symbolicznej scenie, zmagając się ze swoim niemieckim krewnym, ginie pod ostrzałem artyleryjskim. Jest to jednak śmierć człowieka pogodzonego ze sobą, dojrzałego i szanowanego.

Znacznie bardziej w tym kierunku wychylił się inny film amerykański – *Wielka parada* (*The Big Parade*) Kinga Vidora z 1925 r. Wojna jest w nim przede wszystkim kanwą dla znakomicie zrealizowanego widowiska, co pozwoliło na osiągnięcie rekordowych wyników frekwencyjnych w Stanach Zjednoczonych<sup>27</sup>. Realistycznie przedstawione sceny walk amerykańskiego korpusu we Francji kontrapunktowane są romansową historią zwieńczoną obowiązkowym, choć zaprawionym goryczą, *happy endem*. O tym, że w odczuciu współczesnych melodramatyczne wątki w filmach wojennych niejednokrotnie przesłaniały wojenną rzeczywistość, jak na przykład cenione do dziś przez historyków kina sekwencje frontowe w *Wielkiej paradzie*, świadczy wyrażona po warszawskiej premierze bliźniaczo podobnego amerykańskiego filmu, *Świata w płomieniach* (*What Price Glory?*, 1926), opinia Antoniego Słonimskiego: „[...] trzeba było śmierci ośmiu milionów ludzi, aby dwu chamów amerykańskich mogło się dowalać do jednej oberzystki”<sup>28</sup>.

Europejska trauma wojenna była oczywiście głębsza niż amerykańska, czego wymownym dowodem jest między innymi kinematografia weimarskich Niemiec. Od zakończenia wojny aż do 1930 r. nie powstał tam ani jeden film fabularny poświęcony wydarzeniom z lat 1914–1918. Wyjątkiem pozostają *Nerwy* (*Nerven*) Roberta Reinerta z 1919 r., w którym jawiąca się pewnej kobiecie wizja frontowej śmierci syna, a następnie krótkie ujęcie stylizowanego pobojowiska są elementami prologu do zupełnie innej historii. Przyczyn tego zaniechania można dopatrywać się we względach komercyjnych oraz orientacji kinematografii weimarskiej na eksport. Możliwe, że kalkulowano, że niemiecki film o Wielkiej Wojnie mógłby wzbudzić rozliczne zastrzeżenia za granicą. Owo milczenie można jednak postrzegać również jako przejaw zbiorowego wyparcia. Taką interpretację zaproponował filmoznawca Anton Kaes w książce *Shell Shock Cinema*<sup>29</sup>. Jego zdaniem weimarską kinematografię okresu niemego – z jej najsłynniejszymi dziełami na czele – przesycają aluzje do przegranej wojny i jej ukryte reminiscencje. Według tej interpretacji w *Gabinecie doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) jawny jest na przykład lęk przed władzą wojskowych psychiatrów, spośród których wielu stosowało bezwzględne praktyki, mające zweryfikować ewentualnych symulantów. W *Metropolis* (1927) z kolei służąca ludzkości nowoczesna technika z łatwością zmienia się w narzędzie zagłady, podobnie jak wiele zdobyczy cywilizacyjnych przekształconych na froncie w broń. Takie spojrzenie na kino weimarskie znajduje uzasadnienie, zwłaszcza w kontekście licznych aluzyjnych utworów dotyczących późniejszych konfliktów militarnych. W tomie *From Hanoi to Hollywood* wśród obrazów będących refleksem wojny w Wietnamie wymieniane są między innymi *Noc żywych trupów* (*The Night of the Living Dead*, 1969) George’a Romero oraz westerny *Dzika banda* (*The Wild Bunch*, 1969) Sama Peckinpaha i *Mały Wielki Człowiek* (*Little Big Man*, 1970) Arthura Penna<sup>30</sup>. Pozostaje jednak pytanie, w jakim stopniu owo weimarskie „kino szoku pourazowego”<sup>31</sup> było świadomie aluzyjne, a w jakim jego specyfika wynikała z panującego nastroju społecznego. Jeśli zawierzyć narracji Siegfrieda Kracauera, dotyczącej powstania scenariusza *Gabinetu doktora Caligari* – przynajmniej w niektórych przypadkach – nawiązania do sytuacji wojennych były celowe<sup>32</sup>. Czy jednak w tym kontekście odczytywała je publiczność? W międzywojennej Polsce wyświetlano większość analizowanych przez Kaesa filmów weimarskich, a krytyka odnosiła się do nich z uwagą, trudno jednak wskazać tekst, w którym taki trop interpretacyjny zostałby podjęty.

<sup>27</sup> Por. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 110.

<sup>28</sup> Słonimski, *Romans z X Muzą...*, s. 154.

<sup>29</sup> Por. A. Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and Wounds of War*, Princeton University, Princeton 2009.

<sup>30</sup> Por. L. Dittmar, G. Michaud, *America's Vietnam War Films: Marching toward Denial*, [w:] *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, ed. L. Dittmar, G. Michaud, Rutgers University Press, New Brunswick 1990, s. 2.

<sup>31</sup> Pojęcie „kino szoku pourazowego” jest moją propozycją przekładu tytułu książki Antona Kaesa *Shell Shock Cinema*. W dalszej części artykułu terminem tym obejmuję jednak nie tylko – jak Kaes – filmy, w których świadomie bądź nieświadomie znalazły się aluzje do doświadczeń wojennych, ale także wszystkie obrazy kinematograficzne powstałe pod bezpośrednim wpływem wojennej traumy.

<sup>32</sup> Por. S. Kracauer, *Od Caligari do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 64–65.



Być może jednak kinematografia polska sama cierpiała na „zespół szoku pourazowego”, będący wynikiem rozdarcia pomiędzy euforią zwycięzonego sukcesem czynu niepodległościowego a traumą związaną z katastrofalnymi dla ludności cywilnej perypetiami frontu wschodniego oraz niemiecką okupacją ziem zaboru rosyjskiego. Udział milionów Polaków w armiach skonfliktowanych mocarstw z pewnością nie sprzyjał powstaniu akceptowalnego scenariusza w wolnej Polsce. Dlatego jedyne – zresztą zaskakująco mało eksponowane – próby podjęcia tematu dotyczyły dziejów legionów Piłsudskiego<sup>33</sup>. Nie bez znaczenia była również słaba kondycja rodzimej kinematografii. Rozproszona, pozbawiona wsparcia państwa, na poły chałupnicza produkcja nie była w stanie podjąć tematu, który wymagał rozmachu i epickiego zacięcia, ale także niełatwych decyzji dotyczących jego wymowy. Nie oznacza to, że nie próbowano dyskutować patriotycznych nastrojów lat powojennych. Przy okazji premiery *Iwonki* (1925) Emila Chaberskiego – największego przeboju rodzimych kin w latach 20. – Antoni Słonimski uszczypliwie komentował zmierzające w tym kierunku zabiegi realizacyjne: „Zwłaszcza drażniące jest bezmyślne bicie brawa na widok czapki wojskowej. Wojsko jest to konieczne zło, i nie ma już kina w Europie, gdzie by publiczność oklaskiwała ułańskie chorągiewki. Wygrywanie na tym tanim patriotyzmie jest specjalnością grafomanów”<sup>34</sup>.

Znacznie prościej, nie wikłając się w dylematy lat 1914–1918, można było kręcić filmy patriotyczne poświęcone wojnie polsko-bolszewickiej, takie jak *Dla ciebie, Polsko* (1920) czy *Cud nad Wisłą* (1921). Jedynym obrazem, który wypadki te połączył bezpośrednio z wydarzeniami Wielkiej Wojny, była ekranizacja powieści Andrzeja Struga *Mogila nieznanego żołnierza* (1927). Mierząc się z trudną materią pierwowzoru, doświadczony reżyser, Ryszard Ordyński, przedstawił losy kapitana Michała Łazowskiego od wyruszenia na front wołyński w 1916 r., przez lata rosyjskiej niewoli, aż po wędrówkę do Polski i przypadkową śmierć na ojczystej ziemi w 1920 r. Sekwencje pożegnania na dworcu w Krakowie, a zwłaszcza potyczki legionistów z wojskami rosyjskimi okazały się bardzo obiecujące. Maria Jehanne Wielopolska stwierdziła, że w scenie batalistycznej dynamicznie zmontowany pęd kawalerii wprost na widza był efektowniej wyreżyserowany niż w amerykańskich szlagierach, z *Dwiema sierotami* (*Orphans of the Storm*, 1920) Griffitha na czele<sup>35</sup>. Po kilkunastu minutach jednak wątek Łazowskiego grzęźnie na rosyjskich bezdrożach, przeplatając się z nieciekawie zrealizowanymi sekwencjami przedstawiającymi tęsknotę i oczekiwanie jego żony i córki, w różny sposób radzących sobie z brakiem ukochanego męża i ojca. W zakończeniu – scenie śmierci kapitana Łazowskiego – pobrzmiwają echa agonii Jeana Diaza z *Oskarżam*, stanowiąc kolejny dowód na dominujące zakorzenienie filmu Gance’a w wyobraźni wizualnej tamtego czasu. Zaraz potem następują dwa dokumentalne ujęcia kończące film: pomnik księcia Józefa Poniatowskiego oraz marszałek Józef Piłsudski odbierający defiladę wojskową. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to nie do końca licujący z wymową całości, krzepiący „dopisek” racjonalizujący tragiczną i pozbawioną praktycznego sensu śmierć „nieznanego żołnierza”. Charakterystyczne, że Ordyński tak poprowadził narrację, by – poza prologiem z roku 1916 – pominąć kwestie polityczne i militarne odnoszące się zarówno do procesu odradzania się Polski, jak i do samej wojny. *Mogila nieznanego żołnierza* pozostała więc przede wszystkim godnym szacunku, ale nie w pełni udanym hołdem dla ofiar, które Polacy ponosili w imię odzyskania wolności. Metaforą niespełnionych ambicji reżysera może być śmiały zamiar zaangażowania do realizacji filmu Stanisława Ignacego Witkiewicza, który miał wcielić się w rolę prof. Głowińskiego – dekadentckiego intelektualisty zakochanego w żonie Łazowskiego. Witkacy zjawił się na planie w Krakowie, sporo obiecując sobie po tym nieoczekiwanym angażu<sup>36</sup>. Szybko jednak z niego zrezygnował, być może dlatego, że rola Głowińskiego – którą przejął ostatecznie Jerzy Marr – została zredukowana do kilku boleśnie konwencjonalnych ujęć.

Jeśli jednak koncepcję „kina szoku pourazowego” przymierzać do polskiej kinematografii lat 20. bardziej bezpośrednio, być może reminiscencji Wielkiej Wojny należałoby szukać w zupełnie innych obrazach. Taką próbę podjęła ostatnio Dorota Sajewska, proponując, by w ten właśnie sposób odczytywać ekranizację *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego, którą – pod tytułem *Rok 1863* – nakręcił w 1922 r. Edward Puchalski. Badaczka w przeniesionych z powieści scenach powstającego z pobjowiska ciężko ранego powstańca styczniowego dostrzegła zabiegi inscenizacyjne i reżyserskie odsyłające do doświadczeń Wielkiej Wojny, a zwłaszcza doskonale udokumentowanej bitwy nad Sommą. Co więcej, wskazała, że po raz kolejny na

<sup>33</sup> Do końca lat 20. były to przede wszystkim: *Maraton polski* (1927), *Komendant* (1928) oraz *Szaleńcy* (1928).

<sup>34</sup> Słonimski, *Romans z X Muzą...*, s. 139.

<sup>35</sup> Por. M.J. Wielopolska, *Mogila nieznanego żołnierza*, „Głos Prawdy”, 1927, nr 347, s. 4.

<sup>36</sup> Por. J. Degler, *Witkacy i kino*, „Dialog”, 1996, nr 3, s. 133–135.

ekranie punktem odniesienia stały się ujęcia z *Oskarżam Gance'a* – tym razem przedstawiające powstawanie z martwych żołnierzy zaścielających aż po horyzont piaszczyste pobojowisko<sup>37</sup>.

Być może warto więc zrewidować obiegowy pogląd, zgodnie z którym Wielka Wojna nie została w Polsce odpowiednio przemyślana i przetworzona artystycznie, zwłaszcza w porównaniu z tragedią II wojny światowej. O ile rodzime sztuki narracyjne – w tym film – nie zdołały zmierzyć się z tematem wprost, o tyle, dzięki sprowadzaniu na nasze ekrany dzieł Gance'a czy Ingrama, proces przepracowania traumy i tak dokonywał się w skali masowej. Kino – zarówno dokumentalne, jak i fabularne – było już wówczas medium o ogromnym zasięgu i sile oddziaływania, z czego doskonale zdawali sobie sprawę przede wszystkim jego młodzi pasjonaci-intelektualiści, na czele z przywoływanym tu kilkakrotnie Antonim Słonimskim. Dotyczyło to nade wszystko sfery wyobrażeń wizualnych. Przynajmniej wówczas kody pozostały żywe, a ich reminiscencji z całą pewnością można by poszukiwać nie tylko w kinematografii polskiej dwudziestolecia międzywojennego.

Może się wydawać, że w świadomości miłośników sztuki filmowej wizję zaproponowaną przez nieme kino przysłoniły powstałe później wybitne dzieła Jeana Renoira – *Towarzysze broni* (*La Grande Illusion*, 1937) – czy Stanleya Kubricka – *Ścieżki chwały* (*Paths of Glory*, 1957) – a nade wszystko dziesiątki obrazów osadzonych w realiach kolejnych wojen. Warto jednak pamiętać, że to właśnie w filmowych relacjach z pola walki oraz pierwszych próbach zmierzenia się z Wielką Wojną w kinie fabularnym biorą swój początek metody obrazowania nowoczesnych konfliktów zbrojnych oraz ich wpływu na jednostkę i zbiorowość. Potwierdzają to chociażby arcydzieła szkoły polskiej, takie jak *Kanał* (1956) Andrzeja Wajdy, w którym połączenie werystycznej grozy sytuacji powstańców z intensywnym pierwiastkiem symbolicznym może kojarzyć się z estetyką zaproponowaną przez Gance'a, czy *Zezowate szczęście* (1960) Andrzeja Munka, wprowadzające do tematyki wojennej elementy chaplinady. Spekulować na temat wpływu tych najwcześniejszych wyobrażeń wizualnych można niemal bez końca, doszukując się go w tak różnych dziełach, jak spektakle z nurtu Teatru Śmierci Tadeusza Kantora czy eksperymentalny poemat sceniczny Tadeusza Różewicza *O wojnę powszechną za wolność ludów prosimy Cię, Panie*. Po przedostaniu się do wyobraźni zbiorowej wątki te wymykają się jednoznacznej weryfikacji, tym bardziej że różnorodność filmowych ujęć Wielkiej Wojny – od francuskiego patosu, przez amerykańską wielką przygodę i chaplinowską satyrę, aż po niemieckie, a poniekąd także polskie, wyparcie – zdaje się dowodzić, że uniwersalne doświadczenie wojenne nie istnieje.

IMAGES OF THE GREAT WAR.  
WAR MOVIES IN POLISH CINEMAS  
IN THE FIRST DECADE OF THE SECOND POLISH REPUBLIC

Summary

From the beginning of the 20th century, images of war were mostly produced through audio-visual methods. This also applies to the Great War, although its earliest on-screen portrayals remain little-known today. Documentary footage filmed during the First World War was often destroyed or dispersed in the interwar period. Nevertheless, it has introduced new cinematic techniques and themes later seen in war reportages. Feature films about the Great War were generally made after it ended. France and Hollywood mostly produced battle scenes and anti-war "posters". Although not addressing the subject of war directly, some German films of the period were described by the film expert Anton Kaes as "post-traumatic cinema" or "shell shock cinema". In the newly independent Poland, the Great War first appeared on the screens in the context of the legend of the Polish Legions. The young and underfunded Polish cinematography had difficulties in dealing with such a demanding theme, which fact is well illustrated by the unfulfilled ambitions of Ryszard Ordyński's film *Mogiła nieznanego żołnierza* (*The Tomb of the Unknown Soldier*). At the same time, in the 1920s star Western productions arrived in Poland including such famous films as Abel Gance's *J'accuse* or Rex Ingram's *The Four Horsemen of the Apocalypse*. They met with great interest among Polish audiences, reaching the rank of blockbusters. These films also triggered discussions in intellectual circles about the ways and the purpose of showing war on screen. The enthusiastic reception of those films may be a counter-argument to the opinion, that the Great War was not properly scrutinised in Poland both on the symbolic and artistic level.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

<sup>37</sup> Por. D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny, im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 386–387.