

MARIUSZ GUZEK  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## ŚWIAT PRZYJACIÓŁ CZY WROGÓW? POLSKI FILM FABULARNY O REWOLUCJI ROSYJSKIEJ

### Abstract

Mariusz Guzek: *Russian Revolution: the Word of Friends or the World of Foes – Polish Feature Film on the Year 1917*, „Historyka” XLI, 2011: 5–13

The title-opposition of the world of friends and of foes is the result of geopolitical strategies which defined the status of Poland in the twentieth-century history of the continent, the history full of crises. Several variants of the phenomenon can be distinguished: Revolution as anti-Christian and anti-Polish world; Revolution as a world of progress and the struggle for peace and internationalist order, Revolution as the work of Lenin, Revolution as a perpetrator of Polish independence and Revolution as one of the endless painful experiences of the Twentieth Century.

Key words: Polish cinema, Russian revolution 1917, Polish-Bolshevik war, Films

Słowa kluczowe: Polska kinematografia, rosyjska rewolucja 1917, wojna polsko-bolszewicka, filmy

W wydanej pod koniec ubiegłego stulecia książce *Friend or Foe? Russians in American Film and Foreign Policy, 1933-1991* Michael J. Strada, politolog z West Virginia University i Harold R. Troper, historyk wychowania z University of Toronto omówili napięcie, jakie na przestrzeni lat 1933-1991 charakteryzowało relacje między filmem a polityką zagraniczną USA w kontekście Rosji i Związku Radzieckiego<sup>1</sup>. Pośród 151 tytułów przywołanych w książce rewolucja jako przestrzeń narracyjna pojawiła się jedynie w czterech przypadkach, z czego dwa razy w latach trzydziestych, w wariacie melodramatyczno-sensacyjnym, raz w roku 1965 w ekranizacji powieści Borysa Pasternaka *Doctor Zhivago* i raz w 1981 roku w ekranowej biografii amerykańskiego apologety Października Johna Reeda *Reds* („Czerwoni”). Brakuje w analizie Strady i Tropera odniesienia do trzeciej dekady XX stulecia, która była polem prezentacji szczególnych, bo prymarnych, strategii relacjonujących w amerykańskim filmie fabularnym rewolucję roku 1917.

---

<sup>1</sup> M. Strada and H. Troper, *Friend or Foe? Russians in American Film and Foreign Policy, 1933-1991*, Lanham, Md. & London 1997.

Polskie kino pokazywało rewolucję bolszewicką w kilku wariantach realizowanych na przestrzeni lat. Były one konsekwencją następujących zmiennych: dominującej ideologii, statusu geopolitycznego, systemu sojuszy i podziałów politycznych w Europie. Generalnie jednak (podobnie jak w analizie Strady i Tropera) układają się w dwa zasadnicze bloki określone opozycją: świat przyjaciół/ świat wrogów, choć z daleko idącymi modyfikacjami wynikającymi z osobistego doświadczenia i wrażliwości autorów, jak również charakteru produkcyjnego zlecenia.

Autorem pierwszych filmowych reprezentacji świata rewolucji rosyjskiej był prawdopodobnie (historia polskiego kina późnoniemego kryje jeszcze wiele tajemnic) Ryszard Bolesławski, reżyser filmowy i teatralny, znający doskonale Rosję i Rosjan, a nawet naznaczony osobistym stygmatem rewolucyjnych i porewolucyjnych działań. Jednak, jak pisał jego biograf Marek Kulesza:

Bolesławski nie był zwolennikiem rewolucji. Szczególnie tej, która po roku 1917 zaczęła reorganizować życie kulturalne Rosji. Ale nie był też jej przeciwnikiem. Znał naród rosyjski i rozumiał przyczyny, dla których miliony ludzi opowiedziały się przeciw carskiej tyranii. Nie akceptował jednak przemocy i terroru<sup>2</sup>.

Zapewne z tego powodu na przełomie dekad zrealizował filmy pokazujące rewolucję z dwóch perspektyw. W roku 1918 była to bolszewicka agitka zatytułowana *Chleb* (film wszedł na radzieckie ekrany dopiero w roku 1923), a po wydstaniu się z Rosji i udziale w wojnie roku 1920, dwa bezpośrednio odwołujące się do interesującej nas problematyki obrazy: *Nawrócenie Pawła i Gawła* oraz *Bohaterstwo polskiego skauta* oba z 1920 roku. Co można powiedzieć o tych rewolucyjnych wizualizacjach? Mimo iż wzmiankowane dzieła się nie zachowały, na podstawie fragmentów trzeciego w kolejności polskiego filmu Bolesławskiego *Cud na Wiśle* (1921) stwierdzić należy, że w narracji dominował infernalny obraz rewolucjonistów. Rewolucja spełniała rolę przeciwwagi dla „przedmurza chrześcijaństwa” – odrodzonej Polska. Była ona wywodzącym się z barbarzyńskiego porządku, diabelskim spiskiem, który należy zniszczyć. Nad jednym z propagandowych obrazów Bolesławskiego warto się na moment zatrzymać. *Nawrócenie Pawła i Gawła* to krótka opowieść o porzuceniu bolszewickich ideałów i przejściu dwóch czerwoarmistów na „stronę jasności”. Zatem Bolesławski (pomijam jego stylistykę wzorowaną na tradycji MChAT) mniej lub bardziej świadomie wprowadził do opozycji świat przyjaciół/świat wrogów symbole i retorykę teologiczną (tytułowe nawrócenie), wzmacniając w ten sposób kontrapunkt.

Narracje o rewolucji i jej konfrontacji z niepodległościową koncepcją historii pojawiały się dość często do połowy lat dwudziestych, uzupełniając ekranowe reprezentacje wojny polsko-bolszewickiej z roku 1920. Pierwszym z nich był *Krwawy terror*, prezentowany w kinach także pod tytułem *W mętach bolszewizmu*. Film, jak większość produkcji z tego okresu, nie zachował się, a świadectwa o nim są wyjątkowo skąpe. Jednak te, które przetrwały, ukazują dosyć ciekawą strategię realizowaną w dwóch wariantach. Po pierwsze, rewolucja to działania szumowin, które mszczą się za wcześniejsze rzeczywiste lub domniemane krzywdy (są to zarówno polscy rewolucjoniści – na przykład jeden z głównych czarnych charakterów, kamerdyner Wasiak, jak i przywódcy bolszewicy, wśród których, w prasowych doniesieniach o premierze pojawiają postaci Trockiego, Radka

<sup>2</sup> M. Kulesza, *Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood*, Warszawa 1989, s. 137.

i Joffego). Przeciwstawia im się „uczciwie pracujących robotników i pełną poświęcenia inteligencję”. Po wtóre, scenariusz ukazywał także zauroczenie ideałami rewolucyjnymi pary głównych bohaterów i wyleczenie się z nich pod wpływem doświadczanych okrucieństw – więzień i egzekucji<sup>3</sup>.

Nie wiadomo, czy większe ambicje przyświecały Edwardowi Puchalskiemu, kiedy już po podpisaniu traktatu ryskiego w 1921, zrealizował *Tragedię Rosji i jej trzy epoki*. Film ten nazwany został przez recenzentów „bajką epoki caratu, kiereńszczyzny i bolszewizmu”. Teksty z epoki świadczą o tym, że diegetyczny porządek został oparty o zbudowanie jeszcze jednej opozycji – bolszewizm jako konsekwencja kiereńszczyzny i caratu z jednej strony, niepodległa Polska z drugiej. Sternicy rewolucji pokazani są jako nikczemnicy, deprawujący zarówno społecznie, jak i obyczajowo (seksualnie) polskie dziewczęta. Sam Październik zdaje się miał również swoją ekranową reprezentację, ale nie sposób na tym etapie kwerendy stwierdzić, jaką przyjęła postać.

Rewolucja pojawiła się w okresie kina niemego jeszcze w trzech produkcjach: *Przed sędem* (1922) w reżyserii Antoniego Bednarczyka i *Truciznie bolszewizmu* (1924?), prawie zapomnianym utworze, o którym wiadomo, że wystąpili w nim Helena Marcello-Palińska, Rena Hryniewiczówna i Henryk Rydzewski oraz *Mogile nieznanego żołnierza* Ryszarda Ordyńskiego na podstawie powieści Andrzeja Struga. Były one osadzone w konwencji gatunkowej melodramatu, ale nie unikały dramatycznych rekonstrukcji. Tak o porządku narracji przy rekomendowaniu *Trucizny bolszewizmu* pisano w jednej z gazet regionalnych: „walki nad Zbruczem, ruch bolszewicki, giełda i spekulacja, szerzenie komunizmu i anarchii oraz katusze butyrskiego więzienia”<sup>4</sup>. Szczupłość badanego materiału pozostawia wiele pytań nadal otwartych. Jednak nawet dysponując tak niewielką liczbą jednostek bazowych, można pokusić się o zrekonstruowanie dominującego wówczas modelu ikonizacji rewolucji. Rewolucja rosyjska widziana była przez pryzmat narodowy, co rozumiały i wspólne dla wszystkich reprezentacji, niezależnie od paradygmatów – przedwojennego i powojennego. Jej obraz był oczywiście światem wrogów i agresorów. Taki sposób postrzegania rewolucji był z jednej strony spuścizną po okresie zaborów (antyrosyjskość), z drugiej efektem strachu przed nowym infernalnym światem bez Boga, zagrażającym nie tylko świeżo odzyskanej niepodległości, ale i całej cywilizacji łaćńskiej. Zwróciła na to uwagę Maria Janion w jednym ze szkiców pomieszczonych w tomie „Niesamowita Słowiańszczyzna”<sup>5</sup>. Warto przywołać także reprezentacje Rosjanina, jakie pojawiały się w ówczesnej karykaturze prasowej. Prawdopodobnie były one osadzone w tej samej estetyce, co ich ekranowe odpowiedniki. Rosjanin-bolszewik to antychryst, burzyciel świata, Azjata i Żyd<sup>6</sup>. Taka też mogła być ekranowa rewolucja – antychrześcijańska, anarchiczna, barbarzyńska i... żydowska, o czym świadczą przywoływane w programach kinowych postaci historyczne: Trocki, Joffe, Radek.

Jedynym filmem, który w epoce kina dźwiękowego odwoływał się do rewolucji 1917 roku, oczywiście widzianej z polskiej perspektywy, był obraz *Bohaterowie Sybiru* w re-

<sup>3</sup> „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 127.

<sup>4</sup> M. Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 94. Być może *Trucizna bolszewizmu* to zrealizowany w 1922 roku film Edwarda Puchalskiego *Tajemnica medalionu* na co wskazuje podobieństwo fabuły w omówieniach prasowych.

<sup>5</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 213n.

<sup>6</sup> A. de Lazari, O. Riabow, *Polacy i Rosjanie we wzajemnej karykaturze*, Warszawa 2008, s. 67, 91.

żyserii Michała Waszyńskiego z 1936 roku. Dzieje ochotniczej V Dywizji Syberyjskiej sformowanej pod rozkazami gen. Lucjana Żeligowskiego zaledwie muskają świata rewolucyjnej i tkwiącej w ogniu wojny domowej Rosji. Zagrożeniem są zarówno „biali”, jak i „czerwoni” – ich reprezentacje nie są nacechowane ideologicznie. Dominujący modus narracji stanowi chęć wydostania się ze świata obcego, wrogiego, do którego Polacy od dziesięcioleci byli wrzuceni wbrew swej woli. Bolszewickie akcenty pojawiają się śladowo, są nieistotne z punktu widzenia prowadzonej intrygi i niczego nie ilustrują.

\*\*\*

Kinematografia po 1945 roku pozostawała w okowach cenzury i partyjnych dyspozycji, a sojusz polsko-radziecki stanowił aksjomatyczny składnik wszystkich strategii kulturowych. Filmowa opowieść o rewolucji mogła być prezentowana tylko jako wariant epicki, wielkie widowisko filmowe. Rekonstrukcja taka niesłaby za sobą znacznie nakłady finansowe i konieczność przeprowadzenia precyzyjnego wykładu historiograficznego. Takiemu zadaniu polski przemysł filmowy nie mógł sprostać. Jednak Październik musiał się pojawić, jako istotne tło wielu narracji, obrazujących zmiany modelu politycznego, a nawet geopolitycznego.

*Żołnierz zwycięstwa* (1953) w reżyserii Wandy Jakubowskiej pokazywał mechanizm konstruowania nowego typu bohatera na przykładzie gen. Karola Świerczewskiego. Jego czystość ideową wyznaczała biografia, której znaczącym elementem był udział w rewolucji październikowej<sup>7</sup>. Niespełna piętnastominutowa sekwencja poświęcona temu epizodowi jest dość chaotyczna, poszczególne wątki są niepowiązane ze sobą, rwą się. Jeżeli czemukolwiek służą, to ukazaniu postaci Lenina, jako niemal boskiego herosa, który niczym prorok ze Starego Testamentu wieszczy polityczne i ideologiczne prawdy. Rewolucja pojawiła się jako konsekwencja Leninowskiego hasła braterstwa proletariatu walczącego po obu stronach frontu. Sekwencja w okopach, kiedy na ekranie ukazały się pisane pospiesznie na tabliczkach hasła w językach narodowych walczących armii: Mir – Frieden, przywoływała Eisensteinowski rozbudowany frontowy epizod z *Października* (1927) i spełniała rolę zaproszenia do „świata przyjaciół”.

Wrogiem nie była Rosja rewolucyjna, choć wróg oczywiście istniał. Został zdekonspirowany na Piotrogrodzkim spotkaniu polskich rewolucjonistów, wiecujących pod przewodnictwem Feliksa Dzierżyńskiego (Gustaw Holoubek). „Sprawa rewolucji rosyjskiej to sprawa rewolucji polskiej” – głosił ten ostatni i proponował rezolucję zaczynającą się od deklaracji „Robotnicy polscy zebrani na wiecu w dniu 16 października 1917 r. piętnują rozbijacką politykę polskiej burżuazji i wyrażają całkowitą solidarność i aktywne poparcie dla hasła wysuniętego przez partię bolszewicką – cała władza w ręce rad robotniczych i żołnierskich”. Światem wrogów rządzą ponure typy liderów PPS, udających przywódców robotniczych, polscy fabrykanci i hierarchowie Kościoła katolickiego, skupieni w moskiewskim Komitecie Narodowym. Przeciwwagą dla ich knoń jest wezwanie

<sup>7</sup> E. Krasucki, *Film jako obowiązek polityczny. Prace nad obrazem „Żołnierz zwycięstwa” Wandy Jakubowskiej w świetle dokumentów partyjnych z lat 1949-1953*, [w:] Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony, pod red. K. Stepnika i M. Piechoty, Lublin 2006, s. 265. Idem, *Przepis na nowego bohatera narodowego albo o tym dlaczego Karol Świerczewski nie został gwiazdą kina (Perypetie scenariusza „Żołnierz zwycięstwa” Wandy Jakubowskiej z 1953 r.)*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, 2006, nr 7, s. 49n.

Karola Świerczewskiego, wykrzywane na wiecu „Wszyscy robotnicy Polacy do szeregów Gwardii Czerwonej”.

Wanda Jakubowska wpisała obraz rewolucji radzieckiej we wzorzec internacjonalistyczny poprzez odwrócenie opozycji obowiązującej w przedwojennym definiowaniu świata – w tym wariancie polscy i rosyjscy robotnicy walczą o lepszą i wspólną przyszłość. Jednak ważne było także obudowanie tego ornamentyką – tę zaś tworzą oderwane od tempa prowadzenia akcji: walki na ulicach Piotrogradu i Moskwy, starcia z interwentami, organizowanie bolszewickich „dziesiątek” wprowadzających nowy ład, a nade wszystko wystąpienie Lenina (Jacek Woszczerowicz), zaprezentowane w całości w języku rosyjskim i kończące się zapowiedzią kontynuowania rewolucyjnego marszu na zachód.

*Lenin w Polsce* (1966) w reżyserii Siergieja Jutkiewicza dotyczy okresu poprzedzającego wyjazd bolszewickiego przywódcy do Szwajcarii na początku Wielkiej Wojny. Choć akcja została osadzona przed rewolucją, wiele komponentów narracji, na zasadzie antycypacji, o niej opowiada<sup>8</sup>. Ponieważ jest to produkcja wspólna ZRF „Studio” i „Mosfilmu” należy rozpocząć od pytania, z jakiego typu porządkiem mamy w niej do czynienia – do jakiego świata wyobrażeń i symboli należy ta ekranowa reprezentacja? Bez wątplenia nie jest polska. By to stwierdzić, wystarczy rzut oka skład na skład zespołu realizującego film: jego reżyser, Jutkiewicz był konsekwentnym apologetą Lenina, główną rolę powierzono Maksymowi Strauchowi, współscenarzystą natomiast został kolejny Rosjanin Eugeniusz Gabryłowicz

Co zatem z rewolucji rosyjskiej, połączonej z polską tradycją, oferuje dzieło? W melodramatycznej konwencji Jutkiewicz pokazał Lenina jako humanistę, wielkiego człowieka, który troszczy się o zbawienie doczesne ludzkości, ale nieobce są mu wzruszenia nad losami zwykłych ludzi, chce czynić wokół siebie dobro – jak scharakteryzował bohatera filmu prof. Paweł Wieczorkiewicz, przed projekcją w kanale „Kino Polska”. Rewolucja rosyjska i troska o przyszłość Polski dają się w diegezie pogodzić. Scena na dworcu w Krakowie, kiedy Lenin na widok żołnierza w mundurze polskich strzelców rozmyśla o oszukańczej grze burżuazyjno-narodowej jest tego najlepszym przykładem. Porewolucyjny świat obecny w projektach, marzeniach, ciepłych i mądrych konkluzjach Uljanowa został przeciwstawiony światu wojny, przemocy wielkich mocarstw, które oferowały proletariatu jedynie cierpienia. Ostatnie słowa tego hagiograficznego (aczkolwiek zrealizowanego) obrazu zapowiadają nadchodzący przełom. Zaczyna się Wielka Wojna, a mądry bolszewicki intelektualista oświadcza „no cóż panowie, wyście tę wojnę zaczęli, a my ją skończymy”.

Następna dekada nie przywoływała w żadnych konstelacjach ani kontekstach tematu rewolucji rosyjskiej. Kilkanaście lat kinematografia rodzima nie widziała potrzeby, nie mogła lub nie chciała zajmować się nią. *Polonia Restituta* (1980) Bohdana Poręby pojawiła się na początku dekady lat osiemdziesiątych jako swoisty filmowy manifest nacjonalistycznych środowisk partyjnych skupionych wokół Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”, którego filmową ekspozyturą był Zespół Filmowy „Profil”, kierowany przez reżysera filmu.

Narracja o początkach niepodległości pozaborowej wyszła spod pióra Władysława T. Kowalskiego historyka, którego koncesjonowana wersja dziejów polskiej dyplomacji

<sup>8</sup> S. Jutkiewicz, *Kontrapunkt reżysera*, Warszawa 1985, s. 106.

tworzyła wzorzec serwilistycznego dyskursu badawczego. Film, zdaniem Tadeusza Lubelskiego, „raził statycznością i nacjonalistycznymi uprzedzeniami”<sup>9</sup>. Jak zatem w epizodach ikonizujących rewolucję owa statyczność i nacjonalistyczne uprzedzenia zostały zamanifestowane? Dość słabo, bowiem najważniejsza teza wywodząca się z marksistowskiego paradygmatu o fundującym polską niepodległość znaczeniu rewolucji październikowej nie mogła być zakwestionowana. Co więcej, historiograficzny aksjomat był organicznie związany z internacjonalistycznym i proletariackim ornamentowaniem interesującego nas dwudziestowiecznego przełomu. Jest to wyakcentowane w towarzyszącym diegizie komentarzu:

W Rosji pogłębia się kryzys wewnętrzny, prości ludzie nie chcą kontynuowania wojny. Szeroką falą płyną żądania ukarania zdrajców, ludzi bogacących się na wojnie. (...) Lenin rzuca hasło wojna wojnie i wzywa do przekształcenia wojny europejskiej w wojnę przeciwko własnym rządom, rządowi wyzysku i nędzy.

Rewolucyjny segment filmowej rekonstrukcji zaprezentowany został na dwóch polach eksploatacji – dokumentarnej, w której posłużył się Poręba tak kronikami, jak i inscenizowanymi przez Siergieja Eisensteina sekwencjami filmu *Październik* (nota bene przez lata funkcjonującymi jak zapis z epoki, na zasadzie *vraissement*) oraz kilkoma inscenizacjami aktorskimi. Główną postacią na tym drugim polu jest Lenin, kreowany przez Kiryła Ławrowa. Co interesujące, Poręba wykorzystał głos Ignacego Machowskiego, znanego z roli Lenina z telewizyjnej inscenizacji *Kremlofskich kurantów* Mikołaja Pogodina wielokrotnie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych emitowanej w Teatrze Telewizji, zwiększając w ten sposób przyswajalność ekranowej reprezentacji przywódcy rewolucji.

Lenina widzimy po raz pierwszy podczas dyskusji nad referatem Jurija Piatakowa o kwestii narodowościowej jako strategii rosyjskich socjaldemokratów. Piatakow (Jerzy Michotek) ukraiński radykalny przywódca bolszewicki przeciwstawiał się jakimkolwiek próbom emancypacji narodów byłego imperium aspirujących do niepodległości. Jego słowa: „Każdy ruch narodowy jest ruchem reakcyjnym (...) niepodległość narodowa jest nikomu niepotrzebna, jest przeżytkiem”, spotkały się z natychmiastową reakcją Lenina: „Naród rosyjski za caratu był katem wolności w Polsce, czyż więc teraz my marksiści nadal będziemy odmawiać prawa do samookreślenia? Byłoby to jawną zdradą polityki internacjonalizmu. Byłoby to szowinizmem najgorszego gatunku”.

Rewolucja rosyjska na jej październikowym etapie zatem jest mechanizmem, bez którego niepodległość Polski pozostałaby w sferze fantazmatów. Z kolei rolę troskliwego, zdecydowanego i konsekwentnego ojca niezawisłego statusu Polski spełnia w tej perspektywie Lenin. Poręba i Kowalski (ten drugi chyba w większym zakresie) w sposób wymagający szczególnych kompetencji historycznych (w które ówczesny widz wyposażony nie był) usiłowali przeciwstawić sobie dwa porządki – jeden reprezentowany przez dogmatycznego internacjonalistę Piatakowa, którego ideologiczna klasowość nie pozwalała na dostrzeżenie polskiego paradygmatu narodowego i drugi uosabiany przez Lenina, dla którego internacjonalizm oznaczał respektowanie narodowych interesów małych narodów imperium. W ten sposób pogodzone w filmie dyskursy sobie przeciwstawne – narodowy i internacjonalistyczny.

<sup>9</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 425.

Rewolucja rosyjska widoczna jest w *Polonii Restitucie* wyłącznie przez pryzmat wspomnianego wyżej założenia, stąd w diegezie znalazła się kolejna inscenizacja z udziałem Lenina. 2 sierpnia roku 1918 uformowany został Czerwony Pułk Warszawy, który zresztą nie odegrał w rosyjskiej wojnie wewnętrznej żadnej roli. Poręba i Kowalski wykorzystali tę scenę do zasygnalizowania w dyskursie filmowym problemu nacjonalizmu rosyjskiego. Filmowy Lenin powiedział: „W Polsce straszą robotników, że jakoby Rosjanie chcą Polakom przynieść swój szowinizm, przesłonięty tylko maską komunizmu”. Pozornie nienacechowane sformułowanie, w czasie poza diegezą (kryzys interwencyjny, stan wojenny) i w społeczeństwie nastawionym antyrosyjsko, niosło całkiem inne od wypowiedzianego znaczenie.

Rewolucja rosyjska widziana przez nacjonalistyczny filtr Poręby została zredukowana jedynie do ornamentu ilustrującego obecny w historiografii pogląd. Stąd nieobecność, poza Leninem, innych postaci ze świata bolszewickiego przewrotu. Poza jednym, ale znamionym wyjątkiem. We wspomnianym epizodzie ilustrującym starcie poglądów Piatakowa i Lenina na kwestie narodowościowe widzimy siedzącego obok tego ostatniego, Stalina. *Polonia Restituta* była szeroko komentowana w polskiej prasie, nie tylko branżowej (obszerny szkic o przekłamaniach historycznych napisał i opublikował na łamach „Kultury” prof. Tomasz Nałęcz). Mimo to w tekstach nie poruszano problemu sposobu narratywizacji rewolucji rosyjskiej. Jedynie Barbara Mruklik w bardzo kompetentnej recenzji na łamach miesięcznika „Kino” upomniała się o nieobecny w filmie, a fundamentalny dla przedstawionego tam wywodu obraz wojny polsko-radzieckiej jako naturalnego uzupełnienia procesu filmowej rekonstrukcji polskiego odrodzenia państwowego<sup>10</sup>.

Do zrealizowania *Przedwiośnia* według Stefana Żeromskiego polska kinematografia dochodziła bardzo długo, by wspomnieć niedaną ekranizację Henryka Szaro ze Zbyszkim Sawanem jako Cezarym Baryką z 1928 r.<sup>11</sup> czy niezrealizowany projekt Andrzeja Wajdy, sięgający lat sześćdziesiątych<sup>12</sup>. W 2001 roku Filip Bajon zaprezentował wersję kinową, a rok później serial telewizyjny liczący 6 godzinnych odcinków, w którym świat rewolucji rosyjskiej widziany z perspektywy głównego bohatera skonstruowany został według wzorca przygodowego, choć w sposób zdecydowanie werystyczny i brutalny. W przeciwieństwie do międzywojennej wersji, gdzie rewolucja pokazana została jedynie w trzech sekwencjach, Bajon rozbudował ten segment bardzo mocno. Rewolucja to przede wszystkim Baku, z wyakcentowanym okrucieństwem, cynizmem i z przesadną urodą miejsca, szczególnie widocznymi dzięki talentowi operatora Bartka Prokopowicza. Wpisany w westernowy model diegetyczny obraz burzliwych lat 1917 i 1918, pokazywał świat znany odbiorcom, ponieważ odwoływał się estetyki wojen z drugiej połowy XX stulecia. Bolszewicy z egzekucjami na ulicach, rekwizycjami kosztowności, dwuznaczną moralnością, krzykliwą retoryką, przypominają bohaterów telewizyjnych magazynów informacyjnych – strażników irańskiej rewolucji, bałkańskich – chorwackich, serbskich lub kosowskich pacyfikatorów, ze strzałami w tył głowy, nożami wbitymi w pierś pomordowanych, niemowlętami rozrywanych granatami, dziewczętami gwałconymi w najbardziej

<sup>10</sup> B. Mruklik, *Historia z fotoplastykonu*, „Kino” 1981, s. 13n.

<sup>11</sup> J. Semilski, *Zaginione i nie zrealizowane adaptacje filmowe utworów Stefana Żeromskiego*, [w:] Żeromski na ekranie, Kielce brw., s. 43.

<sup>12</sup> T. Lubelski, *Przedwiośnie Andrzeja Wajdy. Dzieje niezrealizowanego projektu*, „Kwartalnik Filmowy”, 2007, nr 57-58, s. 118-130.

okrutny sposób. Świat rewolucji nie jest światem jednoznacznym, jest i wrogi i przyjazny, ale tylko z punktu widzenia młodzieńczej kontestacji, ideowej, pełnej barw awanturniczej adolescencji Cezarego Baryki. Bowiem rewolucja październikowa, ze swoimi okrutnymi konsekwencjami w takiej perspektywie interpretacyjnej, staje się uniwersalną metaforą, a nie świadectwem jednego z dwóch totalitaryzmów „wilczego XX wieku” – by posłużyć się poetyką Osipa Mandelstama. Rewolucja to też Moskwa, z płonącymi na Placu Czerwonym ogniskami i bolszewickimi patrolami i z umiarkowanie antypolskim klimatem. To nie świat literackiego oryginału, ale ten osobiście doświadczany przez reżysera i widzów jego filmu.

Niewielka reprezentacja rewolucji 1917 roku w utworach fabularnych polskiej kinematografii jest zrozumiała. Pojawiała się jako odbicie strategii pozafilmych, uzasadniająca niejako na marginesie porządek historiograficzny w trzech odmiennych epokach polskiej historii narodowej – dwudziestolecium międzywojennym, PRL i Rzeczypospolitej po 1989 roku. Z uwagi na swój epicki (jak w przypadku każdego przełomu) wymiar jej pełna ekranowa rekonstrukcja pozostawała poza możliwościami naszego kina. Znamienne jest, że najdłuższa sekwencja (prawie półtoragodzinną) pojawiła się w serialu Filipa Bajona określanym mianem superprodukcji, których wcześniej w filmie polskim było niewiele (*Krzyżacy*, *Faraon*, *Potop*). W jakich wariantach zatem (poza podstawowym, świat wrogów – kino przedwojenne; świat przyjaciół – kino powojenne) odnajdujemy interesujący nas problem/? Oto one:

1. Rewolucja jako świat antychrześcijański i antypolski charakteryzujący się infernalnymi wizerunkami rewolucjonistów, nacechowaniem antysemickim, funkcją sprawy polskiej jako przedmurza cywilizacji łacińskiej i ciągłości imperializmu rosyjsko-bolszewickiego (filmy Ryszarda Bolesławskiego okresu wojny polsko-radzieckiej 1920);
2. Rewolucja jako świat postępu i walki o pokój i internacjonalistyczny ład – z wiktoryjnym wariantem łatwej walki ze światowym imperializmem (*Żołnierz zwycięstwa* Wandy Jakubowskiej);
3. Rewolucja jako dzieło Lenina z melodramatyczną hagiografią właściwą dla filmowych Leninianów produkcji radzieckiej, w której pojawiają się elementy *skazki* – dobry, mądry heros występujący przeciwko złym mocom (*Lenin w Polsce* Siergieja Jutkiewicza);
4. Rewolucja jako sprawczyni niepodległości Polski. Staje się ona dominantą polskiego odrodzenia narodowego, jedynym skutecznym działaniem kończącym okres niesprawiedliwości i dziejowego gwałtu, jakim był ponad stuletni okres rozbiorowy (*Polonia Restituta* Bohdana Poręby);
5. Rewolucja jako jedno z niekończących się bolesnych doświadczeń XX wieku, wpisanych w biografie Polaka, Żyda, Ormianiana, Azera i każdego Europejczyka, któremu przyszło, o ironio, żyć w ciekawych czasach (*Przedwiośnie* Filipa Bajona).

#### Summary

The title-opposition of the world of friends and of foes is the result of geopolitical strategies which defined the status of Poland in the twentieth-century history of the continent, the history full of crises. Several variants of the phenomenon can be distinguished. In the interwar period the world seen on the screens was dependant



on various political orientations and needs: anti-Russian foreign policy doctrine, typical after the time of annexation of the territory of Poland, war doctrine filled with trauma after Polish-Bolshevik war of 1920; these tendencies were also present in popular film conventions. The films, which exploited the events of 1917, showed them in an apocalyptic way, as the complete reversal of the values being the ground of the Second Republic of Poland; the examples of the film strategy were: "Blood Terror" (1920) and "The tragedy of Russia and its Three Epochs" (1921) directed by Edward Puchalski, "Before Court" (1922) by Antoni Bednarczyk, "The Poison of Bolshevism" (1924) and "The Heroes of Siberia" (1938) by Michał Waszyński. They form a set of films realizing a variant of hostile, alien world full of demonic characters, the world of revolutionary threat. Ideological context of Polish-Soviet friendship which influenced the narrations after 1945 did not allow to play any game with the subject, which resulted in Andrzej Wajda's screening of "Early Spring"/ "Przedwiośnie" based on the novel by Stefan Żeromski. The Bolshevik revolution is the subject of several films of those days: "The Soldier of Victory" (1952) by Wanda Jakubowska and "Polonia Restituta" (1980) directed by Bohdan Poręba, and it was also shown, though marginally, in "Lenin in Poland" (1966) by Eugeniusz Gabryłowicz and Siergiej Jutkiewicz, the film whose plot anticipated the events of 1917. Although they did not change the established formula, they also showed the year 1917 from different perspectives. Jakubowska screening the biography of Karol Świerczewski took the international point of view, whereas Poręba looked at the events from nationalist angle. After 1989, when Polish cinema could take literary models which had not been previously used, the world of Soviet revolution, as showed in films, has lost its unequivocal character, and cinema tried to show complicated histories of individuals. The main examples of the tendency is the TV series and cinema picture based on Żeromski's "Early Spring"/"Przedwiośnie" filmed by Filip Bajon in 2001.