

JACEK NOWAKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wańkowicz a współczesne kino wojenne. *Czerwone maki* Krzysztofa Łukaszewicza

Podstawowym celem poniższego artykułu jest przyjrzenie się współczesnemu filmowemu kontekstowi twórczości Melchiora Wańkowicza, a konkretnie ewentualnemu zaadaptowaniu przez film fabularny z 2024 roku tematu, wątków i charakteru historyczno-wojennego reportażu *Bitwa o Monte Cassino*. Czy, a jeśli tak, to na ile najnowszy film Krzysztofa Łukaszewicza korzysta z atrybutów pisarskich Wańkowicza, a na ile pozostaje dziełem samodzielnym w próbie reprezentacji tego zdarzenia?

Jak wiadomo, proza pisarza poświęcona tej ważnej batalii toczącej się we Włoszech przez dwa tygodnie maja 1944 roku miała swoje perypetie wydawnicze, wynikające przede wszystkim z biografii autora i jego wojennych oraz późniejszych peregrynacji. Pokróćce tylko można je w tym miejscu przypomnieć. Prozaik, bardzo aktywny, popularny i ceniony już w dwudziestoleciu międzywojennym, wraz z napaścią hitlerowskich Niemiec na Polskę dostał przydział do odpowiedniej jednostki wojskowej, lecz jej odnalezienie w wojennej zawierusze ostatecznie się nie udało. Reportażysta, podobnie jak wiele innych osobistości, opuścił Polskę i udał się do Rumunii, a następnie na Cypr i do Palestyny (które wówczas należały do Wielkiej Brytanii). Dla losów pisarza decydujące były kontakt z 2 Korpusem Polskim generała Władysława Andersa i zostanie jego nieoficjalnym kronikarzem, co – mimo pewnych wątpliwości londyńskiego rządu na obczyźnie – wynikało w naturalny sposób z pracy

Wańkowicza jako korespondenta wojennego i doświadczonego, mającego wyższą rangę wojskowego. Iran, Egipt, wreszcie kraj najważniejszy z punktu widzenia działań Korpusu (od grudnia 1943 roku) – Włochy, gdzie kilka miesięcy później, pod Monte Cassino, odbyła się jedna z kluczowych bitew (czy seria bitew) z udziałem aliantów – wszystkie te miejsca wyznaczyły w olbrzymim stopniu charakter utworu.

Trzy tomy *Bitwy o Monte Cassino* Wańkowicz pisał w latach 1945–1946, wydając je sukcesywnie w Rzymie (pierwszy tom) i Mediolanie od 1945 do 1947 roku w Oddziale Kultury i Prasy 2 Korpusu Polskiego. Ważną – można powiedzieć: integralną – częścią trylogii stały się fotografie oraz ilustracje w liczbie prawie dwóch tysięcy, dobrane bądź wykonane przez Mariana Bohusza-Szyszkę. W Polsce jednak, z różnych powodów – wśród których były zarówno szczere opisy losów ludzi i armii generała Andersa w Związku Radzieckim, jak i pozostanie pisarza na Zachodzie po zakończeniu II wojny światowej – książkę opublikowano dopiero w 1957 roku. Ukazała się jako *Monte Cassino* w Wydawnictwie Ministerstwa Obrony Narodowej, mocno okrojona przez cenzurę, zwłaszcza ze wspomnianych wątków alianckich. Pisarz wyraził na to zgodę, pragnąc, by dzięki temu wydaniu polski czytelnik mógł przynajmniej po części zaznajomić się z jego dziełem. Nieco ponad dekadę później, teoretycznie w „bardziej własnym”, choć nadal skróconym kształcie, wydał je Wańkowicz jako *Szkice spod Monte Cassino* (1969). Wreszcie w 1978 roku, we względnie pełnej (?), trzytomowej wersji, *Bitwę o Monte Cassino* opublikował PAX w serii dzieł wybranych pisarza. Nadal jednak nie była to publikacja masowa, która mogłaby zaspokoić w PRL głód czytelniczy związany z legendarną książką. Na to przyszedł czas po 1989 roku, kiedy jednak, jak się zdaje, pozycja ta była już coraz bardziej odległym śladem historii polskiej literatury i kultury, a także wojskowości.

Co można powiedzieć o charakterze tego dzieła, pamiętając o jego wielowariantowości? Po pierwsze – jest reportażem wojennym i zarazem swoistą monografią bitwy. Oznacza to, że odnajdziemy w nim charakterystyczne cechy pisarstwa Wańkowicza w obrębie gatunku, a właściwie gatunków, którymi się posłużył, jeśli przyjąć, że poniekąd gatunkiem takim jest monografia historyczna (choć nie o charakterze naukowym, rzecz jasna). Co do idiomu pisarskiego autora, to trzeba w tym przypadku pamiętać o połączeniu epickości z lirycznością. Cechy te w różnym stopniu dialogują ze sobą także w innych utworach pisarza, choćby w wojennych, np. *Szpitalu w Cichiniczach* (1925) mówiącym o przeżyciach siostry Wańkowicza jako konsekwencjach I wojny światowej, rewolucji bolszewickiej i wojny ze wschodnim najeźdźcą, notabene utworze zaadaptowanym na film jako *Wrota Europy* (1999) przez wybitnego

operatora i okazjonalnego reżysera Jerzego Wójcika. Podobnie w opowiadaniach bliskich dokumentowi ze zbioru *Wrzesień żagwiący*, wydanych emigracyjnie w 1947 roku, w Polsce natomiast – w okrojonej wersji – w 1959 roku pt. *Hubalczycy* oraz *Westerplatte*. Dodajmy na wstępie, że epicko-liryczny styl autora, bardzo wówczas oryginalny na tle literatury reportażowej, jest docenianą obecnie cechą pewnej odmiany kina wojennego, dalekiego od wielkiej batalistyki, jak i ludyczności tego gatunku, popularnego zwłaszcza w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Wracając jednak do idiomu Wańkowicza, charakteryzuje się go trafnie jako styl gawędziarski, swobodny, emocjonalny, i – co trzeba podkreślić – bardzo obrazowy. Tych kilka właściwości określa kwintesencję jego języka artystycznego.

Same losy wydawania w Polsce i na emigracji różnych wariantów książki Wańkowicza zasługują na własną historię, tutaj jednak można posłużyć się znamienym przykładem *Szkiców spod Monte Cassino* jako dowodem zarówno genologicznej wieloznaczności utworu, jak i swoistych manipulacji oficjalnej, państwowej polityki wydawniczej, w którą uwikłał się poniekąd pisarz. Otóż jednotomowy wariant dawnego dzieła wydano we wspomnianym 1969 roku w wydawnictwie Wiedza Powszechna, w jego sztandarowej serii Biblioteka Wiedzy Współczesnej „Omega”. Była to bowiem seria, w której prezentowano celne osiągnięcia polskiego i światowego piśrwa naukowego oraz popularno-naukowego (o przystępnej formie, zarówno z zakresu nauk przyrodniczych, ścisłych jak i humanistycznych), w tym także eseistykę tego rodzaju. Wydawana od 1963 roku – najpierw przez PWN, a po kilku latach przejęta przez Wiedzę Powszechną – w 1969 roku, a więc w momencie publikacji książki Wańkowicza, zawierała już takie tytuły, jak *Cybernetyka i prawo* Franciszka Studnickiego czy *Powstanie życia. Od atomu do komórki* Joëla de Rosnaya. Później także nie było inaczej. Dziewiątemu wydaniu książki Wańkowicza z 1984 roku, z którego akurat korzystam, towarzyszyły takie dzieła, jak *Poetyka* Tzvetana Todorova czy *Hipnoza* Vladimira Aristo Gheorghiu. Wańkowicz, ze swoją reportersko-gawędziarską swadą, ma się nijak do tamtych publikacji. Jego książka pasuje do nich jak pięść do nosa – zarówno tematyką, jak i sposobem ujęcia. A jednak znalazła się w tym gronie. Pisarz widział tę kwestię w nieco innym kontekście i w przedmowie do *Szkiców* dał wyraz swoim zamiarom i wątpliwościom. Pisał:

Jestem wdzięczny serii wydawniczej „Omega” za propozycję przystosowania mojej *Bitwy o Monte Cassino* do objętości przyjętej w tym wydawnictwie. Ale tu natrafiłem na trudności. Była to bitwa, na którą złożyło się wiele elementów: forsowanie rzeki Rapido, masyw górski

o nadzwyczaj różnorodnym profilu, [...] nocna walka w pierwszym natarciu płacząca elementy współdziałania, cztery kolejne natarcia alianckie, współrzędne działanie w polskich kolejnych natarciach wojsk francuskich, brytyjskich, amerykańskich i nowozelandzkich, wreszcie sam przebieg dwutygodniowy naszego natarcia z kolejnym łamaniem naprzód linii Gustaw, potem Hitlera – wszystko to razem, jeśli się pisze książkę dla masowego czytelnika, a nie chce zrezygnować ani z dokumentaryzmu, ani z przejrzystości, a poza tym oddania psychologii walczących – wymagało zawarcia tej relacji w trzech tomach [...], co dawało czytelnikowi pełnię zrozumienia bitwy. Opracowując jednotomowe wydanie *Monte Cassino*, miałem kłopot z należytym uprzejmym przedstawieniem bitwy. Ale w obecnym jej jeszcze większym skrócie byłoby to nieosiągalne. Postarałem się więc skrócić momenty operacyjne na rzecz ustępów towarzyszących bitwie. (Wańkowicz 1984: 5–6)

Uporządkujmy właściwości, które swojemu pierwotnemu dziełu przypisał sam autor. Po pierwsze – skierowanie go do masowego odbiorcy; po drugie – dokumentaryzm; po trzecie – przejrzystość (w domyśle: narracji i konstrukcji świata przedstawionego); po czwarte wreszcie – opis sytuacji oraz ukazanie sylwetek emocjonalno-psychologicznych postaci. Dodajmy jeszcze – przy tak obszernym ujęciu – próbę stworzenia monografii wydarzenia, jeśli monografią można nazwać dokument eksponujący cały przebieg bitwy. Paradoks tego komentarza wynika z faktu, że inny wymiar miały te zamierzenia tuż po zakończeniu wojny, a inny – ponad dekadę, a zwłaszcza ponad dwie dekady później, gdy pod koniec lat sześćdziesiątych światło dzienne ujrzały *Szkice*. Dyskusyjne są co najmniej dwa aspekty dzieła Wańkowicza – domniemany masowy odbiorca oraz monograficzność ujęcia. W drugiej połowie lat czterdziestych wydawana we Włoszech po polsku *Bitwa o Monte Cassino* w żaden sposób nie mogła liczyć na masowego czytelnika (choć historycy mówią o jej popularności). Nie był to moment i miejsce, w którym takowy odbiorca mógłby się znaleźć. Jeśli twórca liczył na taki odbiór w przyszłości, to chyba tylko w Polsce, w ramach normalnego rynku czytelniczego. A jeśli miał z takim do czynienia wcześniej, zwłaszcza w latach trzydziestych, to musiał wiedzieć, że globalna pożoga, tym bardziej w Europie, położyła mu kres.

Niezwykłość tej geopolitycznej sytuacji sprawiła jednak, że rynek (i cenzura) książki w Polsce komunistycznej odrzucił wydanie trytomowe, zaakceptował jednotomowe, a bestsellerem uczynił wersję najkrótszą, tylko pozornie najbardziej ułomną. Zapewne przyczyniło się do tego uczynienie ze *Szkiców* lektury szkolnej i myślenie o niej w kategoriach dzieła skierowanego do młodego

odbiorcy. Monograficzność ujęcia tematu nie mogła być natomiast zachowana w żadnym z wariantów. W pierwszym, najobszerniejszym, Wańkowicz – co oczywiste – nie miał i nie mógł mieć, rok po bitwie, dostępu do różnorodnych międzynarodowych źródeł, które uwiarygodniłyby jego zamysł. Ponadto – reportaż nie jest dziełem naukowym czy popularnonaukowym. Monografia przecież, zgodnie z definicją, to „rozprawa dążąca do wyczerpującego i wielostronnego przedstawienia wybranego kręgu zagadnień” (Sławiński, red. 2000: 321), a taką żadną z książek Wańkowicza o Monte Cassino nie jest. W ostatniej zaś wersji, *Szkicach* właśnie, mimo wydania książki w popularyzującej naukę serii, swobodny styl mowy i skrótowość ujęcia zagadnienia nie pozwoliły na osiągnięcie zakładanego celu. Szkice mogą mieć charakter eseju lub artykułu krytycznego i zbliżyć się do rozprawy naukowej (Sławiński, red. 2000: 556), jednak w swoich Wańkowicz stosował zdecydowanie literackie środki wyrazu. Mimo tego niejaki prestiż serii (w warunkach PRL) sugerował – ale tylko sugerował – kompleksowość ujęcia wbrew kompaktowej, że tak powiem, objętości. Sam charakter utworu skłania nas dzisiaj do użycia określenia „quasi-monografia”. W swoim subgatunku była to jednak rzecz znakomita, zachowująca w mikroskali daleko idące pozory dzieła napisanego przez wybitnego znawcę tematu, wyprzedzająca późniejsze popularne monografie Matthew Parkera (2003) czy Zbigniewa Wawra (2009).

Zaletą tej wersji opowieści o bitwie jest natomiast jej skondensowanie do rozmiarów stu kilkudziesięciu–dwustustronicowej książki, stanowiącej destylat zachowujący dynamiczność ujęcia wydarzenia; przez lata i z powodu okoliczności opowieść ta zmniejszała swój wydawniczo-objętościowy format. W ten sposób *Szkice spod Monte Cassino* w największym stopniu mogły stanowić ramy dla potencjalnego scenariusza dwugodzinnego filmu – i to fabularnego, ponieważ książka nosi cechy utworu epickiego. Pod tym względem najbliższej jej do epizodycznej „fabuły”, której poszczególne zdarzenia są jednak podporządkowane pewnej nadrzędnej myśli i takiemuż celowi. Jest nim ukazanie zmagania polskiego żołnierza od początku do końca bitwy. Niewątpliwie Wańkowicz wziął na swoje barki wiele ról: reportażysty, monografisty i wreszcie – z naszej perspektywy może najważniejszą – batalisty, który naszkicuje czytelnikowi przebieg i kształt bitwy. W ramach pierwszych dwóch za to – zda relację, ukaze obraz, opíše ducha walki. Czynniki obiektywne, bliskie przede wszystkim pracy reportera, połączy z bardziej subiektywnymi, w których niebagatelną rolę odegra przekazanie kolejnym czytelnikom, a wręcz całym ich pokoleniom, tego, co wydarzyło się pod Monte Cassino podczas polskiego zwłaszcza natarcia. Zbiorowy bohater to jedno. Drugie natomiast – to międzynarodowy odbiorca, który musiał ustąpić miejsca polskiemu, gdyż to perspektywa tego ostatniego

była najważniejsza. A jakim batalistą okazał się pisarz, zważywszy także na późniejszy filmowy kontekst jego opowieści?

Zaczniemy od tego, że Wańkowicz miał wielu poprzedników. Zapewne to nie epos hellenistyczny był bezpośrednim punktem odniesienia dla pisarza, choć nie mógł go nie znać i wręcz dawał w książce świadectwo jego siły wyrazu. Bliższa w czasie była mu batalistyka XIX-wieczna, która zarówno w literaturze, jak i malarstwie uwodziła zmysły i wyobraźnię odbiorców – od dzieł Lwa Tołstoja i Henryka Sienkiewicza po malarstwo Jana Matejki, Juliusza czy Wojciecha Kossaków tudzież Józefa Brandta. Sam reportażysta miał już, jak wiadomo, tego typu dokonania na koncie. Batalista musi wywołać w odbiorcy wrażenie, że to, co opisuje, ma bądź miało kluczowe znaczenie dla wojennych rozstrzygnięć. Pod tym względem pisarz postąpił po mistrzowsku. Po cytowanym *Wstępie* pierwsze zdanie jego *Szkiców* (w odróżnieniu od rozbudowanej *Bitwy*, w której na początku mowa jest o poprzednikach polskich żołnierzy) brzmi: „Przejście na Rzym pod Monte Cassino było od niepamiętnych czasów miejscem, w którym obrońcy Włoch zastępowali drogę najeźdźcom ciągnącym z południa” (Wańkowicz 1984: 7). Kilka zdań później narrator dodaje:

Oczy aliantów wlepione są w tę zablokowaną nitkę na mapie z równym pożądaniem jak ongiś oczy longobardzkich i saraceńskich wojowników. Bo oto po zwycięstwie kampanii afrykańskiej, po skoku na Sycylię, po przerzuceniu się na Włochy południowe – zwycięski pochód, któremu pod nogi kładła się Italia, został tu wstrzymany jak przed wiekami. (Wańkowicz 1984: 7)

Rozpoczyna zatem od tonacji patetycznej, by następnie, nie rezygnując z niej, zacząć tworzyć bliską ludziom i wydarzeniom mozaikę, w której przeplata ze sobą szczegół i plan bardziej odległy. W stosowaniu tej metody Wańkowicz jest konsekwentny. Batalista nie musi – choć może – tworzyć panoramy, nie musi też skupiać się na parabolicznym i skrótowym obrazie, który swym ogromem przytłoczy odbiorcę i nie pozwoli mu na samodzielne myślenie. Pisarz działa w tej roli w sposób o wiele bardziej zniuansowany i wielowymiarowy niż wszelcy epicy przed nim.

Wańkowicz stawia na autentyczność i konkret – tylko tym, jego zdaniem, może bronić się relacja z pola walki. Sam bierze w niej udział, jest bardzo blisko, właściwie tuż obok walczących, ranionych, umierających żołnierzy. Jest (niemal) jednym z nich. Ale opisując ich czyny i przekonania, musi – choćby nie chciał – zdobyć się na odrobinę dystansu, po to by móc kontrapunktować swą dynamiczną relację kontekstami i uogólnieniami. Pasja i zaangażowanie

reportera muszą być powściągane informacjami bardziej neutralnymi, takimi jak rola kwatermistrzów, pozycje i liczebność oddziałów, rodzaje zaangażowanych typów wojsk, opisy umocnień wroga czy możliwych do wyboru ścieżek dla atakujących. Zaplecze działań wojennych, „kuchnia” wojny, jest spoiwem, które łączy obrazy osób i sytuacji, zdarzeń prozaicznych i tragicznych. Tytuł *Szkice* jest w tym przypadku lekko mylący. Wańkowicz nie rysuje piórkiem czy ołówkiem, ponieważ postępuje niczym mozaikarz, dobierający do każdego elementu – nawet nie podrozdziału, ale wręcz akapitu – swojego utworu odpowiednią barwę i fakturę. Układ mozaiki oddaje panoramiczność konstrukcji, której poszczególne epizody przebiegają jednak w czasie, choć taktylność obrazu mieni się różnorodną teksturą.

O ile w kraju Wańkowicz nie miał sobie równych w tym rodzaju sztuki reportażu wojennego, o tyle na świecie w okresie II wojny światowej podobne podejście nie budziło zaskoczenia, a wręcz wyróżniało pisarstwo najlepszych. Można tu wspomnieć o jednym z najbardziej znanych amerykańskich korespondentów tego okresu, Erneście „Erniem” Pyle’u, którego jeden z tekstów, *The Death of Captain Waskow*, obok książki reporterskiej *Brave Men* (1944), stał się bezpośrednią podstawą wybitnego filmu fabularnego Williama A. Wellmana *Żołnierze* (*The Story of G.I. Joe*), powstałego „na gorąco” w 1945 roku. Pyle nie był tak dobrym stylistą jak Wańkowicz, ale podobnie jak polski autor rejestrował żołnierską codzienność, towarzysząc młodym Amerykanom od walk w Północnej Afryce, przez przełamywanie niemieckiej obrony pod Monte Cassino, aż po zdobywanie Rzymu. Jak widać, ścieżki wojenne obu reporterów były dość bliskie, zarówno jeśli chodzi o szlak bojowy, jak i – zwłaszcza – o metodę pracy, skupiającą się na realistycznym opisie codzienności, wspieranym bez nadmiernego patosu gloryfikacją zwykłego żołnierza, dla którego wojna jest tragicznym obowiązkiem. Pyle jednak, w odróżnieniu od Wańkowicza, nie mógł zbyt długo cieszyć się z sukcesów swoich książek, nie mówiąc już o wspomnianym filmie. Zginął na początku 1945 roku na Pacyfiku, jakiś czas przed premierą obrazu Wellmana.

Skoro już jesteśmy przy filmach fabularnych towarzyszących zmaganiom na frontach II wojny światowej, to warto pamiętać, że często opierały się one na działalności takich ludzi, jak wymieniona wyżej dwójka reporterów, a także innych świadków i uczestników walk oraz tych osób, które oglądały z bliska również „zaplecze” wojny, tj. np. życie w bazach czy jednostkach szkoleniowych. Dzięki nim batalistyka na ekranie wyglądała może nie zawsze spektakularnie, ale na pewno prawdziwie. Wymienić tu można m.in. brytyjskie – *Nasz okręt* (reż. Noël Coward i David Lean, 1942), *Było ich dziewięciu* (reż. Harry Watt, 1942), *San Demetrio* (reż. Charles Frend, 1943), *Drogę przed nami* (reż. Carol Reed,

1944) – oraz amerykańskie filmy w rodzaju *Sahary* (reż. Zoltan Korda, 1943), *Spaceru w słońcu* (reż. Lewis Milestone, 1945) czy utworu Wellmana. Wykraczały one, podobnie jak proza Wańkowicza czy Pyle’a, poza suchą sprawozdawczość, dokumentując nie tylko cienie, ale także blaski wojennej powinności tych, którzy walczyli w słusznej sprawie. Jak wiemy, polska kinematografia – pod jarzmem niemieckiego okupanta – nie miała możliwości odpowiedzieć podobnymi dokonaniem. Po zakończeniu działań wojennych mogła natomiast, w nowej sytuacji geopolitycznej, starać się nadgonić zaległości i zaadaptować dzieło Wańkowicza. Tak się jednak nie stało. Pośrednio za to, po latach, wyzwanie przyjął w 2024 roku Krzysztof Łukaszewicz z *Czerwonymi makami*, realizowanymi w pośpiechu na 80 rocznicę bitwy o Monte Cassino, wydarzenia, które Polacy znają z książek czy może tej jednej, wskazywanej w tym miejscu, książki autora *Na tropach Smętka*.

Łukaszewicz stał się w ostatnich latach w naszej kinematografii specjalistą od kina wojennego, gatunku o sporych tradycjach i sukcesach, choć przez lata – zwłaszcza jeśli chodzi o ukazywany w nim obraz II wojny światowej i okupacji – obciążonego polityką oraz cenzurą państwa komunistycznego. Polski reżyser tworzy już jednak w nowych warunkach. W dorobku ma m.in. fabuły: *Karbalę* (2015), opowiadającą o polskich żołnierzach, którzy w 2004 roku w ramach międzynarodowej koalicji w Iraku bronią części tytułowego miasta przed bojownikami Al-Kaidy; następnie *Orlęta. Grodno '39* (2022), mówiące o walce polskich gimnazjalistów oraz dorosłych z oddziałami sowieckimi atakującymi miasto we wrześniu 1939 roku, film o tyle ciekawy, że skierowany do młodego odbiorcy; oraz *Raport Pileckiego* (2023), przedstawiający losy słynnego rotmistrza. Produkcje to różnorodne, ale – wliczając w ten poczet także *Czerwone maki* – w zdecydowanej większości skoncentrowane na historiach drugowojennych. Choć w *Orlętach* i *Raporcie Pileckiego* Łukaszewicz mówi o przemilczanych w poprzednim ustroju wydarzeniach i osobach, nie robi tego w żadnym polemicznym czy obrazoburczym zamiarze ani w takiż sposób. Zlecenie na realizację tych filmów wpisywało się w kilkuletnią politykę kulturalną rządzącej w tym okresie w Polsce prawicy. Czas realizacji – wiele lat po zapełnieniu białych plam na historycznej mapie kraju w sztuce i literaturze przedmiotu – a także poziom artystyczny oraz wyraźnie edukacyjno-ilustracyjny charakter filmów nie pozwalają myśleć o nich jako o przedsięwzięciach udanych i atrakcyjnych dla widza (dotyczy to zwłaszcza *Raportu Pileckiego*). W obrazach tych naczelnym tematem było zbiorowe lub indywidualne bohaterstwo; inne konteksty i wątki były mu z lepszym lub gorszym skutkiem podporządkowane.

Spełnieniem mógł pod tymi względami okazać się utwór nawiązujący do bitwy o Monte Cassino, która – przede wszystkim za sprawą książek

Wańkowicza – należy w zbiorowej wyobraźni Polaków do najbardziej spektakularnych, choć i najbardziej tragicznych wydarzeń w historii naszej wojskowości okresu II wojny światowej. Tytuł książki nawiązuje do piosenki *Czerwone maki na Monte Cassino*, ze słowami Feliksa Konarskiego i melodią Alfreda Schütza, stworzonej 17 maja 1944 roku podczas walk o wzgórze, które autorzy obserwowali z perspektywy przynależnego do 2 Korpusu Teatru Żołnierza. Po wojnie utwór ten stał się w Polsce jednym z hymnów niepodległościowych społeczeństwa poddanego presji państwa komunistycznego, wzmacniając w ten sposób patriotyczny przekaz płynący z dzieł pisarza. W obliczu wydarzeń historycznych i fikcyjnych, podpieranych relacjami uczestników, monografiami historyków oraz twórczością artystyczną o symbolicznym i kulturowym znaczeniu, reżyser stanął przed sporym wyzwaniem: jak określić między nimi proporcje, konstruując fabułę według własnego scenariusza? W jednym z wywiadów dość jasno przedstawił swój zamysł:

Historia jest tu tłem do opowiedzenia losów bohatera fikcyjnego – niepełna 18-letniego Jędrka, który jest zakochany w rówieśniczce, Poli, udzielającej się w Pomocniczej Służbie Kobiet. Z drugiej strony Jędrzek pragnie za wszelką cenę „ocalić” od wojennej zawieruchy starszego brata, Stanisława, świeżo przybyłego od generała Maczka oficera wojsk pancernych. Ważną postacią, siłą rzeczy, jest w *Makach* generał Anders, który wraz z generałami Sulikiem, Duchem i Szyszko-Bohuszem dopełniają część historyczną fabuły. Oba te światy – fikcyjny i historyczny – łączy postać Redaktora, a więc *alter ego* Melchiora Wańkowicza. (Maksimiuk 2024: 36)

Łukaszewicz stara się nie poddać całkowicie wizji pisarza, która zbudowała legendę o udziale Polaków w bitwie, poprzez wprowadzenie postaci nastoletniego protagonisty kwestionującego sens walki o wzgórze, widząc w niej gest samobójczy. Tego u Wańkowicza nie ma. Chłopakowi zależy na dwóch osobach: starszym bracie i dziewczynie, którą adoruje. Jego motywacje są osobiste, początkowo dominują nad wspólnotowymi. Najpierw jest chłopakiem od mułów i maskotki Korpusu – niedźwiedzia Wojtka. Wkrótce zostaje asystentem Redaktora, który uczy go szerszej perspektywy w patrzeniu na rzeczywistość oraz sztuki reporterskiej, która zakłada igranie ze śmiercią. Bohater, co wydaje się stereotypowym rozwiązaniem, widząc poświęcenie coraz bliższych mu żołnierzy, sam chwyta za broń, już nie tylko wspierając ich jako domorosły sanitariusz, ale i w odważnym i desperackim ataku na pozycje wroga, decydującym o losach potyczki. Wcześniej jego mentor sugerował mu, że dla żołnierzy śmierć w walce może mieć sens,

jeśli wygrają jako zbiorowość. Może nie jest to już głupota, którą z początku nastolatek nazywał ich postawę? W ten sposób autor filmu porzuca potencjalną dyskusję o bohaterstwie, zbliżając się do mitu, który pomógł wykreować Wańkowicz swoim utworem. O ile w pierwszych partiach fabuły Łukaszewicz podąża bardziej za najobszerniejszą wersją reportażu, prezentując sceny z życia Korpusu na Bliskim Wschodzie i wplatając w nie postać młodego bohatera, o tyle w kolejnych, włoskich, zbliża się już – nie tyle fabularnie, co, jak zaznaczyłem przed chwilą, emocjonalnie i symbolicznie – do obrazu bitwy znanego ze *Szkiców*.

Ważnym dla wydźwięku całości bohaterem jest także Redaktor – figura wzorowana na Wańkowiczu. Stanowi oczywiście hołd złożony pisarzowi, bliski wręcz alegacyjnemu podejściu do postaci pomnikowej, z którą trudno dyskutować, a której obecność w dziele jest obligatoryjna. Redaktor nie jest w fabule filmu ukazywany w sytuacjach, w których można by dostrzec jakąkolwiek polemikę z jego osobą i poglądami. Pozostaje blisko żołnierzy – i to jest w ich oczach w porządku. Podobnie najwyżsi dowódcy traktują go jako partnera do rozmów, nie podważa się charakteru i celu jego tam obecności – nikt nie podejrzewa go, że mógłby utrwalić jakąś niewygodną prawdę czy zdarzenie, nikt nie ma co do niego wątpliwości. Czy tak na polu walki i „zapleczu” traktowany był także sam pisarz? Przynajmniej z kart jego książek o Monte Cassino można wyciągnąć podobny wniosek.

Spośród kluczowych postaci bitwy w filmie znalazło się też sporo miejsca dla generała Andersa. Co charakterystyczne, z wersji książki znanej jako *Szkice*, w odróżnieniu od wersji trzytomowej, wyrugowano nazwisko zasłużonego polskiego dyplomaty i żołnierza; pozostaje on „naczelnym dowódcą”. W filmie natomiast jest jedną z bardziej udanych figur w reżyserskim planie. Celowo podkreślam to słowo, ponieważ – podobnie jak w przypadku Redaktora – szef wojsk nie ma szans na bycie kimś więcej niż figurą, której miejsce, raz ustalone, jest niezmiennie. Jeden z krytyków trafnie zauważył, że ma on „świadomość, że otwarcie drogi na Rzym, choć daje polskim żołnierzom jakieś zwycięstwo bardzo potrzebne psychologicznie, w małym stopniu zmienia skrajnie niekorzystne dla Polski polityczne rozdzanie [...]” (Majmurek 2024: 90). Filmowy Anders jest więźniem sytuacji geopolitycznej i wypadkowych, które doprowadziły akurat polskich żołnierzy do ostatecznego ataku na wzgórze klasztorne. Twórcy obrazu kilkakrotnie pokazują go w sytuacjach przed natarciem i po nim, gdy musi mierzyć się z pytaniami innych, a także własnymi myślami o sensie udziału polskich żołnierzy w walce, którą np. nastoletni protagonista nazywa – parafrazując – „walką za makaroniarzy na nie naszej ziemi”. W finale utworu polski dowódca stwierdza: „musimy być lojalnym aliantem do końca. Bez względu na wszystko”. Wniosek: polskiego żołnierza cechuje odpowiedzialność i honor,

nawet kosztem zdrowia i życia. Tu, co ciekawe, podsumowanie działań Polaków w bitwie słowami filmowego Andersa koresponduje z fragmentami książki Wańkowicza, w których porównuje on żołnierzy polskich i angielskich, wskazując na podstawową różnicę. Wyspiarze kierują się mianowicie obowiązkiem, ale i kalkulacją czy umową o charakterze bez mała biznesowym, nasz zaś stosunek do wojny jest bohaterski, a jeśli ktoś ma przez chwilę wątpliwości – *vide* filmowy Jędrsek – to zostaną one szybko rozwiane. O ile pod względem znaczeniowym film Łukaszewicza stara się po trosze nawiązywać do wizji walki, w której racjonalizm nie ma racji bytu, a po części nieco śmieiej wchodzić z nią w dyskusję, o tyle ostatecznie *Czerwone maki* nie są żadną polemiką z sensem działań zbrojnych, których kosztem jest śmierć i kalectwo tysięcy osób, jak zdarza się myśleć o powstaniu warszawskim czy właśnie bitwie o Monte Cassino. Pod względem dramaturgii i obrazowości działań wojennych film jest natomiast cieniem zarówno *Szkiców*, jak i kina batalistycznego z prawdziwego zdarzenia.

Trzeba w jego przypadku mówić o kameralnej batalistyce (o ile takie określenie nie jest nazbyt oksymoroniczne). Początkowe ujęcia w *Czerwonych makach*, z Iranu, wyglądają jeszcze wiarygodnie pod względem szkicowania lokalnego kolorytu, te z pola bitwy natomiast – pomijając sceny szpitalne i sztabowe, które z natury rzeczy są kameralne – ani nie oddają w żaden sposób plastyczności opisu Wańkowicza, ani nie oferują własnych rozwiązań, godnej rekonstrukcji działań czy obrazu poświęcenia autentycznych osób. Kiedy rodzimy klasyk reportażu wprowadza na scenę polskich żołnierzy słowami:

Wojna pozycyjna zasklepia się na spłyniętym krwią froncie. Tysiące niewolników włoskich kuje w skałach fortecy dźwigniętej przez naturę. Umacniają się te góry coraz bardziej. I jeszcze bardziej. [...] Czeką inwazja Francji. Wojna zatrzymała się przed tą bramą piekielną (Wańkowicz: 1984: 16),

to wiemy jako czytelnicy, że znaleźliśmy się w samym centrum teatrum wojny, który przypomina starożytne legendy i mity. Polskiemu filmowcowi o ograniczonym budżecie i takimże talencie niełatwo dorównać tym słowom, trudno znaleźć dla nich dźwiękowo-obrazowy ekwiwalent. Reżyseria Łukaszewicza jest bardzo statyczna i tym przede wszystkim różni się od narracji Wańkowicza jako inscenizatora. Samo odwołanie się do charakterystycznej dla kina wojennego ikonografii nie wystarcza. Pod tym względem film jest oczywiście wiarygodny. Elementy lokalizacji, mundury, broń czy bohaterowie to elementy na tyle czytelne i wyraziste, że widz nie jest skonfundowany brakiem realizmu. Ale przecież na ekranie uzyskuje się go także innymi środkami, np. ilością przedstawionych

rodzajów jednostek, o czym Łukaszewicz zdaje się zapominać. Po stronie polskiej w walce brały udział głównie piechota i wojska pancerne. W sekwencji kluczowego ataku naszych wojsk na ekranie pojawiają się natomiast trzy (!) czołgi.

Komentarz wydaje się niemal zbędny: utwór ten nie ma w sobie nic ze spektaklu, tak ważnej przecież płaszczyzny każdego filmu wojennego, budującej wiarygodność jego fabuły, jej schematyzm lub oryginalność. W tym gatunku – zwłaszcza jeśli materiał ociera się chociaż o rekonstrukcję jakiegoś zdarzenia (a takim poniekąd jest reportaż, kronika czy quasi-monografia Wańkowicza) – trudno o jej innowacyjność, ale przecież to właśnie charakter wydarzeń historycznych jest w tym przypadku gwarancją prawdy (i) dramaturgii. Tymczasem autor *Raportu Pileckiego* proponuje opowieść o przemianie głównego bohatera ze sceptyka w tego, który zadał przeciwnikowi decydujący cios, w wyniku czego został kaleką i zasłużył wreszcie na szacunek i uczucie sanitariuszki. Ten schemat fabularny, wprowadzający do historii romantyzm i melodramatyzm, jest pułapką dla większości twórców. Łukaszewicz – jako scenarzysta i reżyser – wpadł w nią na własne życzenie. Ale raczej wbrew oczekiwaniom widowni, nawet jeśli miała nią być przede wszystkim młodzież w wieku szkolnym. Daleki od polemicznych ujęć wojny z obrazów Polskiej Szkoły Filmowej, tak samo odległy od spektakularności współczesnego kina, wreszcie – pozbawiony cech osobistego i emocjonalnego zaangażowania oraz obrazowości ujęcia Wańkowicza, film *Czerwone maki* proponuje widzowi przestarzały semantycznie i emocjonalnie oraz rachityczny od strony techniki i estetyki obraz bitwy, która ukształtowała myślenie kilku pokoleń Polaków o udziale naszych żołnierzy w kampanii alianckiej na frontach II wojny światowej.

| Bibliografia

ŹRÓDŁA

Czerwone maki (2024), reż. Krzysztof Łukaszewicz, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa.

Wańkowicz Melchior (1984), *Szkice spod Monte Cassino*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

OPRACOWANIA

Majmurek Jakub (2024), „Czerwone maki”, „Kino”, nr 5, s. 90.

Maksimiuk Magdalena (2024), *Patent na trudną batalistykę. Rozmowa z Krzysztofem Łukaszewiczem, reżyserem filmu „Czerwone maki”*, „Magazyn Filmowy”, nr 4, s. 36.

Parker Matthew, (2024), *Monte Cassino. Bitwa narodów II wojny światowej*,
 przeł. Robert Bartold, Rebis, Poznań.

Sławiński Janusz, red. (2000), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum,
 Wrocław.

Wawer Zbigniew (2024), *Monte Cassino 1944*, Bellona, Warszawa.

| Abstract

JACEK NOWAKOWSKI

Wańkowicz and Contemporary War Movies.

***Czerwone maki* (Red Poppies) Directed by Krzysztof Łukaszewicz**

The article focuses on the contemporary cinematic context of Melchior Wańkowicz's works by offering a comparative analysis of his books on the battle of Monte Cassino and the 2024 narrative film entitled *Czerwone maki* (Red Poppies). Investigating the free adaptation of the writer's prose into a movie, the article poses questions whether and to what extent the movie draws from artistic attributes of Wańkowicz's writing, and whether it is independent in its rendition of the historical event. The answer is not unequivocal, yet concludes that the movie lacks the personal emotional involvement and vivid imagery of Wańkowicz's books. Instead, the narrative and semantic patterns of the film align with the commemorative nature of similar artistic ventures, thus bringing its informative and didactic functions to the foreground.

Keywords: war movie; Wańkowicz; World War II

| Bio

Jacek Nowakowski – dr hab., filmoznawca i literaturoznawca, prof. UAM w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autor książek: *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka* (2000), *W stronę raju. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego* (2012), *W poszukiwaniu niezależności w filmie i kulturze okresu PRL* (2019), *Feeria. Wokół bogactwa literackich i filmowych koneksji sztuki fantastycznej* (2021) oraz *Ucieczka od dzieciństwa. Współczesny film dla dzieci i młodzieży w świetle kina gatunków* (2024). Bada wzajemne relacje filmu i innych sztuk, a także różne sposoby istnienia kina niezależnego. Miłośnik kina dla młodego widza i sztuki fantastycznej. E-mail: jacek.nowakowski@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6153-8216