

KRAJOBRAZ Z CZOŁGIEM. OSWAJANIE PAMIĘCI O II WOJNIE ŚWIATOWEJ W SZCZĘŚCIARZU ANTONIM (1960) HALINY BIELIŃSKIEJ I WŁODZIMIERZA HAUPEGO

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Kazimierz Wielki University
piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl
ORCID 0000-0002-1770-777X

Kino polskie lat 60. zostało w znacznej mierze zdominowane przez krajobrazy wojenne. Stało się tak nie tylko ze względu na częstotliwość ich pojawiania się, ale również z powodu znaczenia przypisywanego wówczas tej problematyce. Ekrany wypełniły się okopami, zasiekami z drutu kolczastego, bunkrami, partyzanckimi ziemiankami, barakami obozów koncentracyjnych, równinami pełnymi czołgów, miastami, niekiedy zrujnowanymi, innym razem nienaruszonymi, ale przesiąkniętymi obecnością okupantów¹. Nie brakowało także miejsc w tym kontekście znaczących: Bugu i Odry, Westerplatte, wybrzeża Bałtyku, Auschwitz, przede wszystkim zaś Warszawy. Filmowe reprezentacje, zwłaszcza w dokumencie, znalazły – także zaliczane do krajobrazów wojennych – pozostałości po wojnie, najczęściej pola bitwy, i jej upamiętnienia, na przykład pomniki².

¹ O ikonografii filmu wojennego, często połączonej z konkretną lokalizacją, pisze Łukasz Plesnar, rozszerzam ją tu jednak, ponieważ autor nie uważa za należące do tego gatunku filmów rozgrywających się podczas wojny, ale skupionych na cywilach. Zob. Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002, s. 7-9.

² Zob. np. R. Woodward, *Looking at military landscapes: definitions and approaches*, [w:] *The evolving boundaries of defence: an assessment of recent shifts in defence activities*, ed. R. Bellais, Bingley 2014; P.J. Raivo, *In this Very Place: War Memorials and Landscapes as an Experienced Heritage*, „The Thingmount Working Paper Series on the Philosophy of Conservation”, Lancaster University, [https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20\(raivo\).pdf](https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20(raivo).pdf) (dostęp 18.04.2024); D. Chylińska, *Krajobraz pola bitwy jako reprezentacja pamięci miejsca i pamięci kolektywnej narodu. Zarys problematyki*, „Turystyka Kulturowa” 2013, nr 11, s. 105-119.

Szeroko rozumiane krajobrazy wojenne nie miały jedynie znaczenia *stricto* gatunkowego, w dużym stopniu potwierdzały patriotyzm i tożsamość narodową. Taką przestrzenią, stanowiącą nie tylko miejsce znaczące, lecz także element tej tożsamości, była zwłaszcza Warszawa – postrzegana jako świadectwo cierpienia, ale i zdolności odbudowy zarówno rzeczywistości materialnej, jak i tkanki narodowej. To bowiem, „co narodowe, przejawia się nie tylko w powszechnie znanych, malowniczych krajobrazach i sławnych miejscach, ale również w przyziemnych przestrzeniach życia codziennego”³, jak przy innej okazji i w nieco innym kontekście pisał Tim Edensor. W komedii *Szczęściarz Antoni* (1960) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego dominantami krajobrazu są odbudowana Warszawa i nowe podwarszawskie (niemalże wiejskie) osiedle domków jednorodzinnych. Symbolizują Polskę, która już zapomniała o wojnie, cieszy się dniem dzisiejszym. Budowa nowej rzeczywistości nie obywa się bez problemów, cały czas brakuje mieszkań. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy, o których nie mówi się wprost, ale wybrzmiewają jednak w całym filmie, są skutki wojny. Pamięć o niej da o sobie znać w nieoczekiwany sposób. Pojawi się niespodziewane wspomnienie z przeszłości, które na pewien czas zakłóci idealny krajobraz powojennej Polski, wprowadzając doń element jednoznacznie kojarzący się z wojną.

Szczęściarz Antoni powstał w 1960 roku, premierę miał rok później. Jego realizacja przypadła na czas wprowadzania w życie założeń Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku, która wywarła wpływ na kinematografię całej dekad. Zgodnie z nimi filmowcy powinni

zmierzać do odzwierciedlenia tematyki współczesnego życia nacechowanej prawdą i realizmem, tematyki aktualnych i rzeczywistych konfliktów społecznych, międzyludzkich, moralnych i politycznych, których rozwiązanie powinno przemawiać na rzecz socjalizmu⁴,

ale zarazem „czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz

³ T. Edensor, *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*, [w:] idem, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 55.

⁴ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994, s. 31.

partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej [...]”⁵. Ponadto w Uchwale... podkreślono, że

należy rozwijać produkcję filmów rozrywkowych, komediowych i obyczajowych, obliczanych na zaspokajanie zainteresowań najbardziej masowego widza, lecz wolnych od prymitywizmu i złego gustu. Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym⁶.

Twórcom *Szczęściorza Antoniego* udało się połączyć wszystkie wspomniane postulaty. Powstała komedia o tematyce współczesnej, zarazem nawiązująca do historii i doświadczenia wojennego, a zaproponowane w niej rozwiązania i sposób myślenia o teraźniejszości i przeszłości były bezsprzecznie zgodne z duchem wspomnianej Uchwały... Film został stosunkowo dobrze przyjęty przez krytykę, która zwracając uwagę również na jego nie najlepsze strony, np. „słabe tempo, niezbyt zwartą konstrukcję, pewne braki w interpretacji głównych ról”⁷, podkreślała jego osadzenie w problemach codzienności⁸, uznała za „kulturalnie zrobiony, pełen wdzięku, sympatyczny i śmieszny”⁹ i miała nadzieję, że „stanowi zapowiedź końca złej passy, trapiącej polską komedię filmową”¹⁰. Nazwany po latach przez Iwonę Rammel „jedną z mądrzejszych komedii polskich”¹¹, *Szczęściorz Antoni* należy do ciekawszych filmów rozpoczynających w kinie czas „małej stabilizacji”. Jak bowiem zauważyła Monika Talarczyk-Gubała, „koncept komedii pomysłowo oddawał ów przejściowy stan między resztkami wojennej zawieruchy a pragnieniem mieszczańskiej stabilizacji, rozbudzany w obywatelach przez propagandę siódmej dekady”¹².

Lata 60. były nazywane okresem „naszej małej stabilizacji”, określenie to można jednak odczytywać na kilka różnych sposobów. W sztuce Tadeusza

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ B. Drozdowski, *W pół drogi do sukcesu*, „Ekran” 1961, nr 13, s. 3.

⁸ S. Ozimek, *Witaj, Antoni*, „Film” 1961, nr 12, s. 5.

⁹ A. Braun, *Z komedią trochę lepiej*, „Zwierciadło” 1961, nr 13, s. 12.

¹⁰ Z. Klaczyński, *Uwaga! Komedia...*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 64 (5 marca 1961), s. 8.

¹¹ Zob. I. Rammel, *„Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...” Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, op. cit., s. 64.

¹² M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007, s. 63.

Różewicza *Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja*, skąd zostało zaczerpnięte, miało wymiar ironiczny, wręcz szyderczy. W opisach tej dekady, przynajmniej jej pierwszych lat, zwraca się uwagę na marazm i stagnację, zarówno w wymiarze politycznym, jak i społecznym oraz kulturalnym. Władzom, którym udało się właśnie wyciszyć napięcia również we własnym gronie, zależało na zachowaniu *status quo*, utrzymaniu i reprodukcji systemu politycznego i społecznego. Polacy pragnęli poczucia bezpieczeństwa, chciano zapomnieć o latach niepewności i zagrożenia, brutalności i gwałtownych zmian. W pamięci pozostawała ciągle II wojna światowa, stalinizm czy burzliwe czasy połowy lat 50. i popaździernikowe. Z czasem zaczęło narastać oczekiwanie zmian, zwłaszcza wśród młodszego pokolenia. Polakom towarzyszyło przecież również silne pragnienie nowoczesności, zwiększające się aspiracje, dążenia emancypacyjne, jak i oczekiwania konsumpcyjne, których zresztą ówczesna gospodarka nie była w stanie zaspokoić. Niedługo potem okazało się, że ta „nasza mała stabilizacja” była pełna napięć i zmian. Kino przełomu lat 50. i 60. przynosiło jednak nadzieję – choć w dużej mierze wymuszoną przez wspomnianą Uchwałę... – że wszystko się ułoży, a z przeszłością, zwłaszcza wojenną, niekoniecznie trzeba się zmierzyć, dokonując swoistej psychoanalizy i zmagając się z hierarchią wartości, ale można po prostu nauczyć się z nią żyć.

Szczęściarz Antoni był również, choć w nieoczywisty sposób, jednym z filmów zapowiadających czy wręcz rozpoczynających owo specyficzne zjawisko, jakim było kino nowej pamięci, starające się na nowo opisać II wojnę światową, jej skutki i oddziaływanie, a w tym kontekście również polską tożsamość. W tym celu wykorzystywano także gatunki filmowe, między innymi komedię. Wśród cech charakterystycznych tego kina znajdowały się szczególnie związki łączące wojnę z teraźniejszością, przekonanie o prymacie pamięci zbiorowej nad indywidualną oraz próba osławiania pamięci o wojnie. *Szczęściarz Antoni* nie znalazł się wśród bardzo bogatej filmografii uwzględnionej przeze mnie w monografii poświęconej temu właśnie zjawisku¹³, co dziś uważam za błąd, ponieważ doskonale się w nim mieścił. Sposób i konsekwencje wpisania specyficznego śladu wojny w powojenne krajobrazy jednoznacznie to potwierdzają.

¹³ Zob. P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013. Co znamienne, na okładce książki został przedstawiony czołg, postrzegany jednoznacznie pozytywnie.

Antoni Grabczyk (Czesław Wołłejko), urzędnik stanu cywilnego, spotyka Julię (Teresa Szmigielówna), przedszkolankę, kiedy ta samotnie staje w pro-gach urzędu. Biorą ślub, a ponieważ okazuje się, że robią to jako stutysięczna para (niestety, nie dowiadujemy się w jakim okresie), niespodziewanie otrzymują w prezencie od spółdzielni mieszkaniowej domek jednorodzinny pod Warszawą („dojazd kolejką, 10 minut”). Natychmiast tam jadą, wyobrażając sobie ogródek pełen kwiatów i szumiące drzewa w alejkach, taras na słoneczne dni, przecież dostali już klucz. Kiedy przybywają do swojego wymarzonego miejsca, na ulicę Encyklopedyczną, widzą rząd stojących w niewielkich ogródkach małych jednopiętrowych domków o spadzistych dachach. Pod numerem 7. niczego jednak nie ma. Na działce znajduje się tylko trochę różnych sprzętów budowlanych, desek, barak, a przede wszystkim pagórek, „na oko 50 kubików ziemi”. Klucz pasuje do drzwi, tylko że te stoją luzem, ponieważ nie ma jeszcze żadnej ściany. Bohaterowie zamieszkują więc w baraku, jakoś się w nim urządzają. Od samego rana Antoni rozkopuje pagórek, później dołącza do niego Julia. Piasek, który wylatuje spod łopat, spada też na wypiełgnowane grządki sąsiada (Kazimierz Opaliński). Nagle pod łopatą coś brzęczy. Za chwilę pod działkę Grabczyków zbiegną się gapie, by podziwiać odkopany czołg.

Pozornie zdaje się on typowym MacGuffinem, przedmiotem, który napędza akcję i staje się źródłem konfliktów, może jednak zostać zastąpiony innym. Gdyby przyjąć, że *Szczęściarz Antoni* jest filmem o problemach związanych z brakiem nowych mieszkań i domów, zwłaszcza z utrudniającą życie biurokracją, a ten właśnie wątek podkreślano przede wszystkim w recenzjach filmu Bielińskiej i Haupego, taka interpretacja byłaby w pełni uprawniona. Reżyserzy mogliby zastąpić czołg jakimkolwiek innym potężnych rozmiarów przedmiotem, który wyłoniłby się spod piaszczystego na pozór pagórka na działce budowlanej, uniemożliwiając bohaterom budowę domu. Byłby jedynie częścią komediowego *entourage'u*, martwym przedmiotem, kawałem żelastwa, wokół którego toczą się perypetie bohaterów, także – przypadkowym elementem polskiego krajobrazu. Biorąc pod uwagę zarówno doświadczenie wojny i pamięć o niej, jak również liczbę i znaczenie jej filmowych reprezentacji na przełomie lat 50. i 60., trudno jednak uznać czołg za przedmiot, który można byłoby zastąpić innym i nic by się nie zmieniło.

Kwestię tę poruszył już podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy Krzysztof Teodor Toeplitz:

Może to być film o drobnych kłopotach z drobnymi wydarzeniami, z pokazaniem trudności natury biurokratycznej, z pewnym ładunkiem humoru, ale do tego czołg nie jest potrzebny. Skoro się wprowadza rzecz tak niezwykłą jak wykopalisko, to musi tu być wystrzał z większej armaty. Bez żadnej złośliwości trudno się tutaj nie dopatrzeć zbieżności z filmem włoskim *Witaj słoni*. I tu, i tam zostaje wprowadzony niewygodny przedmiot czy zwierzę, z którym człowiek nie wie, co zrobić, ale w filmie włoskim wystrzał jest mocniejszy. Obawiam się, że tutaj ten wynik jest za mały¹⁴.

Także inni członkowie komisji mieli zastrzeżenia związane z wykorzystaniem czołgu jako znaczącego elementu komediowego. Zwracano uwagę na problem ze scenariuszem, który według zebranych nie wykorzystywał tego specyficznego rekwizytu w dostatecznym stopniu. Halina Bielińska, starając się odpowiedzieć na pytanie: „po co czołg?”, wskazywała, że nie chodzi o przedmiot jako taki, nie chodzi nawet o biurokrację: „Chodziło o bezsens, o te trudności, które spotykają człowieka w Warszawie czy pod Warszawą, czy w Kielcach, o trudności, które są zbyt śmieszne na to, żeby człowieka traktować poważnie”¹⁵.

Przy takich zamierzeniach twórców czołg bez wątpienia był adekwatnym wyborem. Jego obecność była z jednej strony uzasadniona historycznie, niepozbawiona prawdopodobieństwa, z drugiej – groteskowa i stanowiąca monstrualny symbol absurdu, z którym musi zmagać się człowiek. W kontekście polskiej pamięci zbiorowej, jak również tekstów kultury z poprzednich kilkunastu lat, czołg nie mógł być jednak postrzegany jako neutralny lub tylko komediowy element świata przedstawionego, zwłaszcza, jeśli uwzględnimy specyfikę zmieniającego się właśnie oficjalnego stosunku do wojny i jej wyobrażeń. Trafnie pisał o tym tuż po premierze filmu Stanisław Ozimek:

Czołgi na ekranie przyzwyczailiśmy się oglądać w filmach wojennych, w Polskiej Kronice Filmowej, z okazji defilad na 22 lipca i w prawie każdym wydaniu „Radar” Czołówki Filmowej WP. Wśród wielu widzów sylwetka czołgu łączy się z bardzo osobistymi wspomnieniami. Pamiętają ponury chrzest hitlerowskich czołgów we wrześniu 1939 roku lub w czasie powstania warszawskiego. Pamiętają

¹⁴ *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 23.VI.1959 r.*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 133, k. 4. Toeplitz mówi o filmie *Buongiorno, elefante!* (1952) w reż. Gianniego Francioliniego.

¹⁵ *Ibidem*, k. 6.

również pierwsze spotkanie z niosącymi wolność T-34 z białymi orłami lub czerwonymi gwiazdami na pancerzach. Nic dziwnego, że widok sylwetki czołgu nie jest nigdy obojętny¹⁶.

W kinie lat 50. i 60. skojarzenia te były jednak zdecydowanie pozytywne. Zarówno czołgi na polu bitwy, jak i czołgi-pomniki¹⁷, stanowiące jedną z najczęstszych form upamiętnienia wojny i będące wówczas wyrazistym elementem przestrzeni publicznej, należały do najważniejszych symboli polsko-radzieckiej przyjaźni i braterstwa broni, ale również potęgi i chwały wojska polskiego. Już w *Pierwszych dniach* (1951) i *Godzinach nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego pojawienie się czołgów przynosiło nadzieję na wyzwolenie. „Zupełnie niezłe czołgi” polskiej armii przybyłej ze Wschodu doceniał nawet Maciek Chełmicki w *Popiele i diamencie* (1958) Andrzeja Wajdy. W momencie, kiedy *Szczęściarz Antoni* wchodził na ekrany, rozpoczynała się dekada, w której czołgi stały się nieodłącznym elementem kina batalistycznego, a jeden z nich, radziecki T-34, wchodzący w skład polskiej Brygady Pancernej im. Bohaterów Westerplatte, „Rudy”, o numerze taktycznym 102, został pełnoprawnym bohaterem jednego z dwóch najważniejszych polskich seriali wojennych – *Czterech pancernych i psa* (1966-1970) Konrada Nałęckiego i Andrzeja Czekalskiego – i wszedł na stałe do kanonu polskiej kultury popularnej.

W ówczesnych filmach krajobraz z czołgami oznaczał wojnę, ale zwycięską, potężne maszyny były zawsze kojarzone z „naszymi”, symbolizowały potęgę zbrojną i przemysłową zarówno wschodniego sojusznika, jak i polskiego wojska. Z polskimi i radzieckimi czołgami – na ekranie pojawiały się również niemieckie, ale nie miały większego znaczenia – wiązały się przede wszystkim pozytywne emocje i skojarzenia. Być może jednak przynajmniej część widzów, odwołując się zarówno do pamięci zbiorowej, jak i jednostkowej, widziała w nich raczej dowód zniewolenia Polski przez Związek Radziecki: „Pozbyć się go nie można, zatem trzeba z tym jakoś żyć”¹⁸.

¹⁶ S. Ozimek, *Czołgista mimo woli*, „Żołnierz Wolności” 1961, nr 54, s. 7.

¹⁷ Zob. W. Szymborski, *Tanks on Monuments, Monument Tank: On Trench Art and „Gratitude Memorials”*, „Trimarium. The History and Literature of Central and Eastern European Countries” 2023, nr 4, s. 47-94.

¹⁸ D. Skotarczak, *Komedia odwilżowa. Powrót humoru nieideologicznego w kinie polskim*, „Pleograf” 2020, nr 4; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/komedia-odwilzowa-powrot-humoru-nieideologicznego-w-kinie-polskim/758> (dostęp 28.02.2024).

W filmie Bielińskiej i Haupego czołg stanowi tymczasową przeszkodę w urzeczywistnieniu marzeń Grabczyków, ale w gruncie rzeczy nie wywołuje negatywnych emocji. Choć doprowadza Antoniego do rozpacz, w znacznej mierze jest to związane z charakterem tego nieco safandulowatego mężczyzny i gatunkowym nawiązaniem do postaci kreowanej przez Jacques'a Tati czy bohatera stworzonego przez Bustera Keatona, zmagającego się ze światem przedmiotów. Zupełnie inaczej reaguje przecież praktyczna i bardziej optymistycznie nastawiona do świata Julia, odnosząc się do zaistniałej sytuacji z nadzwyczajnym spokojem. Oczywiście, czołg jest uciążliwym przedmiotem martwym, przeszkodą biurokratyczną, symbolem absurdu rzeczywistości, ale nie stanowi – jak się okaże – niemożliwego do rozwiązania problemu egzystencjalnego, a komediowa formuła sprawia, że od samego początku czołg powoduje kłopoty, ale nie budzi zagrożenia. Co prawda jeden z sąsiadów obawia się złowrogiej według niego maszyny, a przez to, że gamoniowaty wartownik wbija palik za pomocą pocisku dochodzi do wybuchu, ale mamy do czynienia z licznymi sygnałami, że czołg tylko pozornie jest groźny i może stać się częścią codziennego życia. Julia doczepia do niego linkę, aby rozwiesić pranie, i przesuwą wieżyczkę, aby ją naciągnąć. Dzieci bawią się przy nim jak przy jednej z wielu atrakcji.

Taki właśnie status czołgu nie wynikał jedynie z formuł gatunkowych. Gdyby twórcy zdecydowali się na nieco inny rodzaj komedii, nie tylko mogliby nadać filmowi szybsze tempo – jego brak był jednym z częstszych zarzutów stawianych przez recenzentów – ale także doprowadzić do anarchicznego apogeum, co w tej sytuacji nie byłoby trudne do wyobrażenia. Kiedy Antoni uruchamia czołg i rusza nim do Warszawy, do punktu skupu złomu, siejąc przy tym chaos na drodze, niechący doprowadza nawet do wystrzału, ale szkody są niewielkie. Roman Zimand żałował, że ta podróż nie stała się kulminacją filmu i nie przybrała bardziej „apokaliptycznego” wymiaru¹⁹. Jeśli wziąć pod uwagę kwestie gatunkowe i dramaturgiczne, miał oczywiście rację. Niszcząc – nawet w komediowej formie – odbudowaną Warszawę, czołg straciłby jednak cechy, które przysparzają mu sympatii i pozwalają na późniejsze zaadaptowanie, przestałby być „nasz”, swojski, niebudzący poczucia zagrożenia.

Czołg zdaje się nigdzie nie pasować – ani do podmiejskiego osiedla, ani do wielkiego miasta, ani też do wiejskiej drogi. Stanowi szczególny (post)wojenny

¹⁹ Hiv [Roman Zimand], *Nareszcie*, „Argumenty” 1961, nr 12.

element pozornie zakłócający krajobraz Polski starającej się zapomnieć o wojnie. Nie oznacza to jednak, że nie ma dla niego miejsca. Jako część pamięci o wojnie, nieustannie obecnej w życiu Polaków, musi jednak zostać wkomponowany w tę nową rzeczywistość tak, aby wydawał się czymś naturalnym, oswojonym, funkcjonalnym.

Akcja *Szczęściarza Antoniego* rozgrywa się kilkanaście lat po wojnie. Nie przypadkiem w czołówce filmu widzimy plac Zbawiciela, Marszałkowską, Dzielnicę Mieszkaniową, zaraz potem Pałac Kultury i Nauki. Co prawda, kiedy narrator określa Warszawę „Paryżem Północy, Klondike Południa, Moskwą Zachodu i Genewą Wschodu”, można wyczuć w tym nieco ironii, ale przecież także dumę z odbudowanego i stale rozwijającego się miasta. Chociaż nie Warszawa stanie się głównym miejscem akcji i nie jej krajobraz, zasygnalizowany w czołówce, będzie dominantą wizualną filmu, to w kontekście całości dzieła należy wziąć pod uwagę funkcje przypisywane wówczas jej wizerunkom.

Bolesna i zarazem chwalebna przeszłość, doświadczenie II wojny światowej, była jednym z dwóch najważniejszych elementów tożsamości miasta. Drugim z nich była powojenna odbudowa, stanowiąca powód do dumy nie tylko dla mieszkańców Warszawy, ale dla wszystkich Polaków. Taki wizerunek najchętniej przedstawiano w filmach, zwłaszcza dokumentalnych. Od połowy lat 50., w „czarnej serii” polskiego dokumentu, w takich filmach jak: *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) oraz *Ludzie z pustego obszaru* (1957) Kazimierza Karasza i Władysława Ślesickiego, *Warszawa 1956* (1956) Jerzego Bossaka i Jarosława Brzozowskiego, *Miasto na wyspach* (1958) Bohdana Kosińskiego i Jerzego Dmowskiego, *Z Powiśla* (1958) Kazimierza Karasza, *Warszawa B* (1960) Jerzego Dmowskiego,

duma ze stołecznego miasta przemieni się już w jego wyraźną krytykę, a dokumentaliści, przedstawiając przypadki z konkretnych warszawskich dzielnic, zaczęły traktować je jako uniwersalne historie o bólach i patologiach całego społeczeństwa, dźwigającego się z trudem po wojennej traumie²⁰.

W latach 60. miało się to zmienić. Nawiązując do motywów miasta-męczennika i miasta-Feniksa, skupiano się przede wszystkim na podkreślaniu nowoczesności Warszawy. Pamiętając o przeszłości, koncentrowano się jednak

²⁰ M. Smoleń, *Pod warszawskim adresem: wyobrażenia i realia. Dokumentalne opowieści o stolicy, jej mieszkańcach i prowincjonalnych „słoiach”*, „Images” 2013, nr 21, s. 196.

na teraźniejszości. Co prawda odbudowa jeszcze się całkowicie nie zakończyła, ale nowa Warszawa już istnieje, nie jest bytem *in statu nascendi*. Co ciekawe, rzadko w latach 60. oglądaliśmy na ekranie miasto w budowie, rosnące bloki czy przemiany urbanistyczne, tak charakterystyczne dla socrealizmu, a pojawiające się także w późniejszych dekadach²¹. Zwłaszcza w komedii widać apologię miasta²². To właśnie wówczas jego wizerunek, rozpatrywany w kategoriach mitu, osiąga fazę rozkwitu²³.

W Warszawie nie ma już śladów wojny. W *Szczęściarzu Antonim* jej filmowy portret został między innymi pozbawiony tak ważnych cech krajobrazu wojennego, jakimi są stanowiące pozostałość konfliktu ruiny miasta. Ich swoistym ekwiwalentem jest czołg na placu budowy nowego osiedla. Zatem także on musi zniknąć, ponieważ Polska została całkowicie odbudowana i rozbudowana. W tym sensie mamy do czynienia ze specyficzną klamrą kompozycyjną. Nowa Warszawa, wyeksponowana na początku filmu, łączy się z nowym podmiejskim osiedlem mieszkaniowym, które w zakończeniu wreszcie przybiera oczekiwany kształt. Czołg jako element krajobrazu wojennego został usunięty, choć zarazem pozostał, tyle że w specyficzny sposób wkomponowany w ten powojenny.

Pozostałości po wojnie stanowią przeszkodę do rozpoczęcia spokojnego życia. Nie można się ich całkowicie pozbyć, oddając do punktu skupu złomu albo muzeum. Można jednak nauczyć się żyć z pamięcią wojny, pogodzić się z nią, co więcej, uczynić ją częścią codziennej egzystencji. Dlatego też w zakończeniu w rzędzie małych domów nie ma już żadnej przerwy. Jego częścią jest także budynek przy ulicy Encyklopedycznej 7, „własny cichy domek, ogródek pełen kwiatów, szumiące drzewa w alejkach i my, my razem. Nic nie jest w stanie zakłócić naszego spokoju, nawet głosy ptaków”. Obraz Julii stojącej spokojnie wśród kwiatów zwiastuje, że oto zapanowała sielanka.

Wreszcie do Grabczyków docierają przedstawiciele Ministerstwa Kultury, Pałacu Młodzieży i Automobilklubu. Zdecydowali się i chcą przejechać czołg, ale Julia ich informuje, że żadnego czołgu nie ma. Kobieta stoi na tle domu, za nią

²¹ Zob. P. Zwierzchowski, *Functions of film images of Warsaw in the Polish cinema of the 1960s*, „Images” 2017, t. 22, nr 31, s. 65-78.

²² Zob. M. Talarczyk-Gubała, op. cit., s. 227.

²³ Zob. ibidem, s. 228-242. W niektórych komediach podkreślano jednak „rozdźwięk między konwencją a rzeczywistością”. Ibidem, s. 240. Nie inaczej jest w *Szczęściarzu Antonim*.

widać otwarte okno, na parapecie ustawione są kwiaty. Antoni z wewnątrz potwierdza, że czołgu nie ma. Kiedy kamera zagląda do domku, zdaje się on nie różnić od dziesiątków innych, doskonale wpisując się w charakterystyczny wówczas wystrój mieszkań – jest funkcjonalnie, użytecznie i skromnie²⁴. Na ekranie pojawiają się: mała kuchenka, krzesła, stół, szafka, na ścianie widać zegar, na podłodze leży dywanik. Kiedy jednak kamera cofa się i obejmuje nieco większą przestrzeń, w jej obiektywie pojawia się czołg (choć stale słyszymy Antoniego powtarzającego, że go nie ma). Stał się częścią ich małego domku, wypełnia go, dominuje, ale nie pozbawia wrażenia intymności. Znajdują się na nim różne bibeloty, zdjęcia, kwiaty, książki, telefon. Całe to zmaganie się z czołgiem wydaje się teraz niepotrzebne, przecież – jak mówi do widza Antoni – „Gdybyśmy wcześniej na to wpadli, już od dawna byłibyśmy szczęśliwi tak, jak jesteście szczęśliwi teraz”.

Krajobraz wojenny kojarzy się z polem bitwy lub zniszczoną infrastrukturą. Odbudowana Warszawa oraz szereg domków w podmiejskim pejzażu zaprzeczają wojnie i jej skutkom, pokazują, że należy do czasu minionego. Pojawiający się znienacka czołg unieważnia ten przekaz. Łączy czas wojny z teraźniejszością, nie pozwala o niej zapomnieć. Należy do innego porządku, z całą pewnością nie kojarzy się z „domowością” i jako taki powinien budzić poczucie zagrożenia. Dlatego też nie chodzi tylko o wpisanie go w bryłę budynku, ale uczynienie zeń części domu, rozumianego zarówno jako materialna struktura, jak i symbol czegoś oswojonego, pozbawionego wrażenia obcości – Polski. Staje się dowodem, że pamięć o przeszłości można ośwoić, uczynić niesprawiającą problemów częścią życia codziennego. To samo, co bohaterowie *Szczęściarza Antoniego* uczynili z czołgiem, kino polskie lat 60. zrobiło później z pamięcią o II wojnie światowej.

Bibliografia

- Braun Andrzej, *Z komedią trochę lepiej*, „Zwierciadło” 1961, nr 13, s. 12.
 Chylińska Dagmara, *Krajobraz pola bitwy jako reprezentacja pamięci miejsca i pamięci kolektywnej narodu. Zarys problematyki*, „Turystyka Kulturowa” 2013, nr 11, s. 105-119.
 Drozdowski Bogumił, *W pół drogi do sukcesu*, „Ekran” 1961, nr 13, s. 105-119.
 Edensor Tim, *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*, [w:] idem, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

²⁴ Zob. ibidem, s. 236.

- Hiv. [Roman Zimand], *Nareszcie*, „Argumenty” 1961, nr 12.
- Klaczynski Zbigniew, *Uwaga! Komedia...*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 64, s. 8.
- Ozimek Stanisław, *Czołgista mimo woli*, „Żołnierz Wolności” 1961, nr 54, s. 7.
- Ozimek Stanisław, *Witaj, Antoni*, „Film” 1961, nr 12, s. 5.
- Plesnar Łukasz, *100 filmów wojennych*, Rabid, Kraków 2002.
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 23.VI.1959 r.*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 133.
- Rammel Iwona, „*Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...*”. *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Szyborski Wiktor, *Tanks on Monuments, Monument Tank: On Trench Art and „Gratitude Memorials”*, „Trimarium. The History and Literature of Central and Eastern European Countries” 2023, nr 4, s. 47-94.
- Talarczyk-Gubała Monika, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Trio, Warszawa 2007.
- Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Woodward Rachel, *Looking at military landscapes: definitions and approaches*, [w:] *The evolving boundaries of defence: an assessment of recent shifts in defence activities*, ed. R. Bellais, Emerald Group Publishing Ltd., Bingley 2014.
- Zwierzchowski Piotr, *Functions of film images of Warsaw in the Polish cinema of the 1960s*, „Images” 2017, t. 22, nr 31, s. 65-78.
- Zwierzchowski Piotr, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

Źródła internetowe

- Raivo Petri J., *In this Very Place: War Memorials and Landscapes as an Experienced Heritage*, „The Thingmount Working Paper Series on the Philosophy of Conservation”, Lancaster University, [https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20\(raivo\).pdf](https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20(raivo).pdf) (dostęp 18.04.2024).
- Skotarczak Dorota, *Komedia odwilżowa. Powrót humoru nieideologicznego w kinie polskim*, „Pleograf” 2020, nr 4, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/komedia-odwilzowa-powrot-humoru-nieideologicznego-w-kinie-polskim/758> (dostęp 28.02.2024).

Krajobraz z czołgiem. Oswajanie pamięci o II wojnie światowej w *Szczęściarzu Antonim* (1960) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego

Szczęściarz Antoni (1960) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego w nieoczywisty sposób był jednym z filmów zapowiadających, a nawet rozpoczynających kino nowej pamięci – w latach 60. XX wieku próbującym na nowo opisać II wojnę światową, jej skutki i oddziaływanie, a w tym kontekście także polską tożsamość. Jedną z charakterystycznych cech tego zjawiska były szczególne związki wojny ze współczesnością. Celem artykułu jest

przede wszystkim analiza ukazanych w *Szczęściarzu Antonim* sposobów obchodzenia się z pamięcią o II wojnie światowej, które staną się charakterystyczne dla dominujących obrazów wojny w kinie polskim lat 60. Bohaterowie, którzy mają otrzymać nowy dom w odbudowanej po wojnie Polsce, zamiast niego znajdują na działce czołg. Jest to szczególnie (po)wojenny element, pozornie zakłócający krajobraz Polski próbującej o wojnie zapomnieć. Odbudowana Warszawa i szereg nowych domów w podmiejskim krajobrazie negują wojnę i jej skutki, pokazując, że należy ona do przeszłości. Pojawiający się nagle czołg unieważnia ten przekaz. Łączy wojnę z teraźniejszością i nie pozwala o niej zapomnieć. Należy do innego porządku i jako taki powinien wywoływać poczucie zagrożenia. Sposób radzenia sobie z nim staje się jednak dowodem na to, że pamięć o przeszłości można ośwoić, uczynić bezproblemową częścią codzienności. To, co bohaterowie *Szczęściarza Antoniego* zrobili z czołgiem, polskie kino lat 60. zrobiło później z pamięcią o II wojnie światowej.

Słowa kluczowe: polskie kino, lata 60. XX w., *Szczęściarz Antoni*, krajobraz, czołg

Landscape with a Tank. Taming the Memory of World War in *Lucky Antoni* (1960) by Halina Bielińska and Włodzimierz Haup

Lucky Antoni (1960) by Halina Bielińska and Włodzimierz Haup was, in a non-obvious way, one of the films that announced or even started the cinema of new memory – trying to re-describe World War II, its effects and impact, and in this context also Polish identity in the 1960s. One of the characteristic features of this phenomenon were the special connections between the war and the present. The aim of the article is primarily to analyze the ways of approaching the memory of World War II displayed in the film, which will become characteristic of the dominant images of war in Polish cinema of the 1960s. The protagonists, who are to receive a new home in Poland rebuilt after the war, find a tank on the plot instead. It is a special (post-)war element, seemingly disturbing the landscape of Poland trying to forget about the war. The rebuilt Warsaw and the row of new houses in the suburban landscape deny the war and its effects, showing that it belongs to the past. The tank appearing suddenly invalidates this message. It connects the war with the present and does not allow us to forget about it. It belongs to a different order and, as such, should evoke a sense of threat. Finding a way to deal with it, however, becomes a proof that the memory of the past can be tamed, made an unproblematic part of everyday life. What *Lucky Antoni*'s protagonists did with the tank, Polish cinema of the 1960s later did with the memory of World War II.

Keywords: Polish Cinema, 1960s, *Lucky Antoni*, landscape, tank

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 2.02.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.03.2025

