

UNIwersYTET ŚLĄSKI w KATOWICACH
Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego

mgr Grzegorz Gajewski

FIKCJA W SŁUŻBIE FAKTU

Aneks do inscenizowanego filmu dokumentalnego pt. „Ostatni bój”

ROZPRAWA DOKTORSKA

PROMOTOR:

dr hab. Dariusz Pawelec, prof. UŚ

KATOWICE 2021

SPIS TREŚCI

1. Wstęp.....	3
2. „Rozpoznanie bojem”, czyli na granicy fikcji.....	5
3. „Szwoleżer z wciętą talią”, czyli bohater mimo woli.....	11
4. „Ułan na widecie”, czyli narodowy mit w praktyce.....	16
5. „Ułan i dziewczyna”, czyli polski romans narodowy.....	21
6. „Esprit de corps”, czyli tradycja zobowiązuje.....	33
7. „Dadzą mi konika cisawego”, czyli aktorzy w siodle.....	39
8. „Chłopcy malowani”, czyli korzyści ze storyboardu.....	51
9. „Czy konie mnie słyszą?”, czyli zwierzęta na planie.....	59
10. „Myśleć w galopie”, czyli anatomia szarży.....	67
11. „Powiodą z okopów na bagnety”, czyli barwy walki.....	74
12. „Ratować sztandar!”, czyli pożegnanie z bronią.....	83
13. Podsumowanie	89
14. Bibliografia.....	91
15. Appendix.....	92

WSTĘP

II wojna światowa była drugim po I wojnie tak dobrze udokumentowanym na światłoczułej taśmie zbrojnym konfliktem. Korespondenci wojenni towarzyszyli jej od początku filmując działa niemieckiego pancernika ostrzeliwującego Westerplatte, włoscy dziennikarze zachwycali się szarżami polskiej kawalerii, a Leni Riefenstahl mdlała na widok żołnierzy Wehrmachtu rozstrzeliwujących polskich jeńców i cywilów. Stosunkowo najmniej filmowych taśm zachowało się z kampanii wrześniowej 1939 roku. Dokumentaliści dysponują kilkudziesięcioma minutami z niemieckich kronik ukazujących walki wyłącznie od strony niemieckiej. Wrzesień od strony polskiej – to kilkanaście ujęć.

Już po wojnie polska kinematografia nie rozpieszczała nas obrazami przegranej kampanii. Nie pokazywano chętnie pokonanej armii, której uroda syciła niegdyś dumę społeczeństwa międzywojennej Polski. Przedwojenne kroniki PAT rejestrowały zresztą głównie rewie i parady, bardzo niewiele więc zachowało się ujęć z wojskowych manewrów.

Dlatego zapewne nieliczne polskie filmy fabularne dotyczącego tego okresu z czasem nabierają waloru dokumentu, szczególnie, że wśród wykonawców znaleźli się jeszcze weterani. Tak niewątpliwie podświadomie traktowane jest przez współczesnego widza „*Westerplatte*” (1967) w reżyserii Stanisława Różewicza czy „*Hubal*” (1973) Bohdana Poręby. Wrześniowe wojsko pojawia się także w „*Lotnej*” (1959) Andrzeja Wajdy, ta jednak jako źródło dyskwalifikuje się przez nonsensowną scenę szarży na czołgi.

Świadkowie wrześniowych zmagających, szczególnie ci, którzy odbyli je jeszcze w wojskowym siodle, długo nie mieli okazji, aby dać swoje świadectwo inaczej, jak w formie pisanych do szuflady pamiętników.

Nie ulega też kwestii, że wyprodukowanie pełnometrażowego batalistycznego filmu fabularnego niejednokrotnie przekraczało możliwości budżetowe państwowej kinematografii. Wrześniowe wojsko, którego obrazów złażnieni byli miłośnicy historii, mogło powrócić na ekrany – choć głównie telewizyjne - wraz z pojawieniem się nowego gatunku filmowego – docudramy. To dzięki możliwości realizacji o wiele tańszych produkcji posiłkujących się klasycznym dokumentem i inscenizacją pojawiła się możliwość uzupełnienia tej luki. W takich warunkach powstał „*Ostatni bój*”.

Rozdział 1. „ROZPOZNANIE BOJEM”, czyli NA GRANICY FIKCJI

Pierwszym obrazem filmowym, jaki świadomie zarejestrowałem patrząc jako sześciolatek w migotliwy, wypukły z lekka ekran telewizora, były przejmujące sceny walki toczącej się na pokładzie okrętu wojennego o wielkich działach. Ogromne wrażenie wywarli na mnie żołnierze i oficerowie przepychający się i szamoczący bez ładu i składu na mostku i schodniach, mnich z krucyfiksem pojawiający się z nagłą, śmierć marynarza, który umiera „za barszcz”. Fascynujące i nieporównywalne z wrażeniami z kinowych poranków ze słoniem Dumbo było nieznane mi wcześniej poczucie obcowania z materia filmową niosącą, jak już wówczas czułem, ogromny ładunek autentyzmu. Choć wtedy wydawała mi się ona po prostu prawdziwsza niż namalowany słoń.

Przywykliśmy już do tego, że czarno-biały ruchomy film, szczególnie ten, wykonany za pomocą aparatu z korbką, ma dla nas walor dokumentu. Dzieje się tak tym częściej, im bardziej oddalamy się w czasie od chwili, w której Kazimierz Prószyński wymyślił i uruchomił swój pleograf, a bracia Lumiere opatentowali ten wynalazek. Dzieje się tak również dlatego, że obrazy, odtwarzane z celuloidowych taśm, będące zaledwie ożywioną fotografią, nabierają patyny i waloru rzeczywistości.

Tak więc, o paradoksie, czysta kreacja Eisensteina w „*Pancerniku Potiomkinie*” (1925), będąca filarem kanonu języka filmu, stała się, chcąc nie chcąc, solennym zapisem rzeczywistości równoprawnym z filmowymi relacjami Agencji Pathe. Podobnie - kadry z filmu „*Październik*” (1927) Eisensteina ukazujące marynarzy wspinających się na kutą bramę Pałacu Zimowego w Piotrogradzie, od dawna dla tuzinów dokumentalistów różnego formatu stanowią pełnoprawny materiał źródłowy stosowany przy okazji budowania sekwencji ilustrującej wybuch rewolucji październikowej.

Od dziesięcioleci wśród krytyków filmowych i telewizyjnych toczy się debata o wartość filmów, które - jak się to mawia - „pretendują do roli świadectwa”, poszukując granic między dokumentacją a fikcją. Potrzeba inscenizacji wydarzeń pojawiła się już w okresie pionierskim kinematografii. Niczym innym, jak próbą rekonstrukcji, był film „*Zabójstwo księcia Gwizjusza*” (1908) reż. Charles Le Bargy i Andre Calmettes czy inscenizacje scen biblijnych, w których aktorzy w teatralnej charakterystyce recytowali długie teksty zapewne z gorzką świadomością, że i tak ich nikt nie usłyszy.

Już pierwsi twórcy angażowali zawodowych aktorów do odtworzenia scen znanych tylko z opisu czy relacji świadków. Narodzony wówczas „dramat dokumentalny”, znany dziś jako „docudrama”, jest w sztuce filmowej obecny bez przerwy. Według popularnej definicji jest to „paradokumentalna inscenizacja serii autentycznych wydarzeń ukazanych w udratyzowanej formie widowiska filmowego lub telewizyjnego z udziałem aktorów,”¹. Głównymi wyznacznikami „docudramy” jest zachowanie wierności wobec faktów historycznych, przy równoczesnej większej lub mniejszej swobodzie dramatycznej w wątkach pobocznych, szczegółach i tam, gdzie wobec braków w zapisie historycznym istnieje potrzeba wypełnienia ich dramatyzacją/inscenizacją.

Aktorzy w dialogach mogą odtwarzać autentyczne wypowiedzi prawdziwych ludzi, zapisane w materiałach źródłowych. Czasami „docudramy” powstają w rzeczywistych miejscach, w których działy się wydarzenia historyczne. „Docudrama” różni się więc znacznie od fabularnego filmu historycznego, w którym historyczna sceneria jest jedynie tłem dla fabuły z udziałem fikcyjnych postaci.

Film dokumentalny, którego wyznacznikiem jest wierność historyczna, różni się znacznie od filmu opartego jedynie na prawdziwych wydarzeniach, zakładającego większy stopień swobody dramatycznej. Różni się też od „dramatu historycznego”, który może również obejmować całkowicie fabularyzowaną akcję rozgrywającą się w scenerii historycznej lub na tle historycznych wydarzeń.

Jednak „docudrama” jako odrębna kategoria istnieje od drugiej połowy XX wieku, choć jeszcze przed II wojną światową pojawił się spełniający warunki gatunku serial „*The March of Time*” (1935-51) reż. Louis de Rochemont. Jego twórca wprowadził

1 Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 62.

estetykę kroniki filmowej do filmów opartych na prawdziwych wydarzeniach uzupełnianych inscenizacjami, przywołując do życia „semidocument”, który niewątpliwie wpłynął na estetykę filmu noir, przede wszystkim zaś zainspirował twórców paradokumentalnych seriali, takich jak policyjny „*Dragnet*” (1951-59) reż. Jack Webb.



Marusia (Pola Raksa) i Janek (Janusz Gajdos),
Cztery pancerni i pies, 1966

W polskiej telewizji już w latach sześćdziesiątych XX wieku rekordy popularności były dwa serie, których fabuły osadzone w realiach II wojny światowej miały ambicje ukazania jej w możliwie realistyczny sposób. Jednak cykle „*Stawka większa niż życie*” - o „naszym” człowieku w Abwehrze oraz „*Cztery pancerni i pies*” - o dzielnej załodze czołgu „*Rudy*” służyły jedynie umacnianiu bezdyskusyjnego wówczas braterstwa broni z armią radziecką. Zachowanie wojennych realiów szło tu o lepsze z całkowicie zakłamanym obrazem polsko-rosyjskich stosunków.

Jak zauważa Wiesław Godzic, „dopiero w latach siedemdziesiątych władze komunistyczne zaczęły wykorzystywać na znaczną skalę perswazyjną i propagandową funkcję telewizji”². Działo się to głównie za sprawą programów informacyjnych oraz publicystycznych, które zastąpiły kronikę filmową. Pojawiły się serie dokumentalne poświęcone konkretnym tematom, spośród tych ostatnich wyróżniły się paradokumentalne formy telewizyjne, w których wydarzenia faktyczne zostają zainscenizowane przez aktorów zawodowych, a więc „docudramy”.

Koronnym przykładem może być widowisko „*Epilog norymberski*” (1969) w reżyserii Jerzego Antczaka, które pierwotnie miało formę Teatru Telewizji. Fałsz tej prezentacji był zdumiewający. W quasi-sądowym spektaklu między innymi bez żenady trywializowano

² Godzic Wiesław, *Docudrama, czyli świadkowanie między trudnymi i łatwymi przyjemnościami*, Kultura Popularna, Warszawa 2015, str. 7.

stanowiska sędziów amerykańskich, a gloryfikowano sowieckich. Apogeum tej estetyki uzyskano w widowiskach według scenariuszy prof. Włodzimierza T. Kowalskiego wypaczających historyczną prawdę na użytek prosowieckiej propagandy i polityki. Były to spektakle „*Sprawa polska 1944*” (1974), „*Przed burzą*” (1977) , „*Poczdam*” (1972) w reżyserii Ryszarda Frelka, zwane paradoksalnie „Teatrem Faktu”. Prezentowano tu, przy doskonałej aktorskiej obsadzie, wykreowaną przez prof. Kowalskiego wizję spotkań światowych przywódców układających się w kwestii powojennego porządku Europy. Postacią centralną był Generalissimus Stalin (w tej roli Mariusz Dmochowski) pod pozorem dobrodusznej jowialności chytrze ogrywający swoich politycznych partnerów – prezydenta USA, Franklina D. Roosevelta i premiera Wielkiej Brytanii, Winstona Churchilla.

Podobnie funkcjonował w tych latach polski film dokumentalny – „postrzegany jako gatunek propagandowy służący władzy socjalistycznej, a nie jako rzetelny i wiarygodny przekaz prawdy o świecie”³. Popularne wówczas stało się powiedzenie o „świecie nieprzedstawionym” (termin zaczerpnięty był z tytułu książki poetów Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego z 1974 roku) jako tym, który ze względów politycznych nie mógł być przedmiotem artystycznej refleksji i twórczości. Lata osiemdziesiąte, wraz z przełomem społecznym – załamaniem socjalistycznej stabilizacji Gierka oraz obudzeniem nadziei na przemianę, przyniosły także ewolucję filmu dokumentalnego, który przeszedł od estetyki filmowej do telewizyjnej, a jego standardy estetyczne wyznaczała wtedy, pozbawiona jeszcze komercyjnej konkurencji, telewizja publiczna. To w jej ramówce w 1983 roku pojawiły się pierwsze telewizyjne widowiska z cyklu „*Sensacje XX wieku*” firmowane przez Bogusława Wołoszańskiego, w reżyserii Adka Drabińskiego. Zyskały one prędko ogromną popularność świadcząc o zapotrzebowaniu widowni na dzieła tego gatunku, na docudramę. Serial pojawił się w latach stanu wojennego i wszechwładnej cenzury mediów, był więc „materiałem propagandowym i propanstwowym”⁴, zyskał jednak przychylną widownię, po raz pierwszy w historii polskiej telewizji proponując bohatera – narratora, z którym zainteresowany historią widz mógł się łatwo identyfikować. Nikogo nie zniechęcała mialkość wywodów autora opartych przeważnie - według opinii historyka Dariusza Baliszewskiego - na książkach z popularnej wydawniczej serii „Z Tygrysem”.

3 Godzic, op. cit., s.9.

4 Godzic, op. cit., s.14.



Tajemnica twierdzy szyfrów, 2007, archiwum TVP

Nie poprzestając na sukcesie swego widowiska Bogusław Wołoszański, stając się „instytucją polskiej docudramy”⁵. Już w pierwszej dekadzie XXI wieku zrealizował cykl „*Tajemnica twierdzy szyfrów*” (2007) ukazujący pełną intrygę i sensacji grę wywiadów w realiach

II wojny światowej, w scenach filmowanych w plenerach Dolnego Śląska oraz wnętrzach zamku Czocha.

Na przełomie XX i XXI wieku nastąpił gwałtowny rozwój gatunku docudramy – coraz większą popularność zaczęły zdobywać telewizyjne filmy dokumentalne posługujące się w swej narracji elementami fikcjonalnymi. Prym wiodły tu produkcje kanału „History Channel”, gdzie w filmach poświęconych wydarzeniom lub postaciom historycznym inscenizacje „wydarzeń z epoki” pełnią funkcję przerywników między archiwaliami i wypowiedziami historyków.

Na fali popularności „telewizorów i stacje nadawcze epatowali grą z rzeczywistością, jaką prowokował i proponował ten gatunek.”⁶

W polskich warunkach docudrama eksploatowała głównie wojenne wątki, traktowane, jak u Wołoszańskiego, bardzo poważnie. Choć tematyka wojenna traciła na popularności, wciąż powstawały widowiska historyczne, jak „*Historia Kowalskich*” (2008) reż. Arkadiusz Gołębiewski i Maciej Pawlicki, ukazujące martyrologię Polaków ukrywających Żydów.

Niewątpliwie, pomimo strywalizowania gatunku przez produkcje w rodzaju „*Big Brother*”, tematy historyczne pozostały na polskim gruncie tematami głównymi docudramy i nie osłabiły zapotrzebowania na ten gatunek, szczególnie wśród nieco bardziej wymagającej widowni.

5 Godzic, op. cit., s. 14.

6 Godzic, op. cit., s. 5.

Według badań przeprowadzonych w 2020 roku na zlecenie TVP Historia, to właśnie docudrama jest najbardziej preferowanym gatunkiem w programowej ofercie tego kanału tematycznego. Wiąże się to zapewne z przywiązaniem do tradycji wojskowych, co zaowocowało powstaniem licznych grup rekonstrukcji historycznej z pietyzmem odtwarzających polski mundur wojskowy z wielu epok oraz ochotniczych grup pielęgnujących tradycje różnych polskich formacji, głównie kawaleryjskich. Ich wkład w realizację fabularyzowanych dokumentów przydaje tym filmom autentyzmu.

W takich właśnie okolicznościach pomysł sfilmowania historii 3 Pułku Strzelców Konnych zrodził się całkiem naturalnie. Jako autor dokumentalnego serialu „*Wojownicy Czasu*” opowiadającego o bitwach z różnych epok, ilustrowanego historycznymi rekonstrukcjami, miałem pewność, że udział rekonstruktorów zbliży iluzję inscenizacji do rzeczywistości. Miałem więc wszelkie dane, by taki film powstał. Miałem historię, miałem wykonawców, a - przede wszystkim - miałem bohatera.

Rozdział 2. „SZWOLEŻER Z WCIĘTĄ TALIĄ”, czyli BOHATER MIMO WOLI



ppor. Zbigniew Makowiecki,
archiwum rodzinne

Pułkownik Zbigniew Makowiecki, którego wspomnienia stały się kanwą filmu *„Ostatni bój”* (2019), stanął przed kamerą już w 1990 roku, w czasie realizacji mojego pierwszego filmu dokumentalnego pt. *„Powrót Wieniawy”*. Film opiera się na relacji z powtórnego pogrzebu Pierwszego Ułana Rzeczypospolitej, generała dr Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego. Uroczystości miały miejsce w katedrze mariackiej, a następnie na krakowskich Rakowicach po sprowadzeniu prochów Generała z Nowego Jorku, gdzie zginął śmiercią samobójczą w lipcu 1942 roku.

Zbigniew Makowiecki przyjechał wówczas do Polski po raz pierwszy po pięćdziesięciu latach, aby pożegnać legendarnego dowódcę pułku, w którym zaczynał swój żywot kawalerzysty. Przed kamerą opowiedział o swoich kilku spotkaniach z Wieniawą, jakie miały miejsce w czasie jego służby w 1 Pułku Szwoleżerów Józefa Piłsudskiego. Przytaczał anegdoty, wyrażał admirację i nieskrywany podziw dla tej nietuzinkowej postaci II Rzeczypospolitej, i bodaj najznakomitszego przedstawiciela swej ukochanej broni...

Główny bohater „*Ostatniego boju*” urodził się 11 kwietnia 1917 roku w Piotrogradzie. Jego ojciec, Stanisław był urzędnikiem Polskiej Krajowej Kasy Pożyczkowej oraz Izby Ubezpieczeń Społecznych. Matka – Jadwiga z domu Paszkowicz - pracowała jako tłumaczka. W 1920 roku rodzina Makowieckich przeniosła się do Warszawy, gdzie Zbigniew ukończył Gimnazjum im. Stefana Batorego i w 1935 roku zdał maturę. Jako harcerz 23 Warszawskiej Drużyny Harcerskiej „Pomarańczarnia” w 1935 roku uzyskał stopień podharcemistrza, a w latach 1936-37 był jej drużynowym. Jego wychowankami byli wtedy: Tadeusz Zawadzki ps. „Zośka”, Jan Bytnar ps. „Rudy”, Jan Rodowicz ps. „Anoda” oraz Aleksy Dawidowski.

Od września 1935 roku do lipca 1936 był elewem Szkoły Podchorążych Rezerwy Kawalerii w Grudziądzu, a następnie, jako jej absolwent - plutonowy podchorąży - odbył praktykę w 1 Pułku Szwoleżerów Józefa Piłsudskiego, uzyskując w 1938 roku stopień podporucznika w korpusie oficerów rezerwy kawalerii.

W okresie międzywojennym polska konnica sformowana była w brygady składające się z kilku pułków. Było ich w sumie czterdzieści. Kawalerzyści II Rzeczypospolitej służyli więc w 3 pułkach szwoleżerów, 27 pułkach ułanów i 10 pułkach strzelców konnych. Kolejność ich wyliczania zawsze określała hierarchię. Z racji swej cesarskiej, gwardyjskiej proveniencji szwoleżerowie (*chevau-leger*) wymieniani są zawsze jako pierwsi, jako pierwsi też defilują przy wszelkich okazjach i ogólnie sami uważają się za elitę. Tytułarnym Szefem 1 Pułku Szwoleżerów stacjonującego w Łazienkach był wszak Marszałek Piłsudski.

Najliczniejsi, bo zgrupowani w 27 pułkach ułani mogli z kolei wywyższać się ponad strzelców konnych, którym ledwie że nie odmawiano miana kawalerzystów powołując się na XVII-wieczną definicję klasyfikującą ich jako „konną piechotę”. Hierarchię tę najlepiej oddają tzw. „żurawiejki”, czyli dwuwersowe przyspiewki o rosyjskiej proveniencji, w sposób chełpliwy, choć częściej złośliwy charakteryzujące każdy pułk. I tak, podczas gdy „szwoleżery kręcą głową”, chcąc „być gwardią narodową”, a „dziewczęta” zadzierają „w górę kiecki” kiedy „jedzie ułan jazłowiecki”, jako trzeci i ostatni „jedzą mięso bez widelców wszystkie pułki konnych strzelców”.

Kiedy w 1992 roku grupa panów po osiemdziesiątce na spotkaniu absolwentów

podchorążówki w Grudziądzu śpiewała „żurawiejki” (oczywiście w przysiadzie naśladującym dosiad), na tekst ułana : „Mówiąc szczerze między nami, strzelcy nie są ułanami!”, wyzwany w ten sposób oficer strzelców zareplikował natychmiast wyśpiewanym tekstem: „Lecz ogólnie rzecz to znana, strzelec w dupie ma ułana!”

Dla młodego człowieka, który właśnie ukończył podchorążówkę kawalerii, wstąpienie do najbardziej elitarnego pułku kawalerii musiało być spełnieniem marzeń. Wkrótce okazało się jednak, że szczęście trwało krótko.

Tuż przed wybuchem II wojny światowej ppor. Zbigniew Makowiecki został przeniesiony do 3 Pułku Strzelców Konnych im. Hetmana Polnego Koronnego Stefana Czarnieckiego i z tą jednostką, dowodząc plutonem, odbył kampanię wrześniową.

Dla ppor. Makowieckiego rozkaz przeniesienia z wymarzonej jednostki, jaką był lansujący się po modnych knajpach stolicy „1 Szwol.”, do kresowego garnizonu w Wołkowysku, musiał być przykrą okolicznością. W dodatku „szwoleżer z wciętą talią” rozstawał się z twarzą czapką fasonu angielskiego, z „kaczym dziobem”, by założyć znacznie pospolitszą, choć tradycyjnie polską, rogatywkę. Młody oficer, wyrwany ze swego środowiska, musiał zgłosić się do nowego pułku i natychmiast wyruszyć z nim na wojnę. Dni poprzedzające niemiecką agresję z 1 września obfitowały zresztą w takie, nie do końca zrozumiałe, decyzje personalne. I tak - płk. Kazimierz Mastalerz, dowódca 8 Pułku Ułanów Księcia Józefa Poniatowskiego stacjonującego w Krakowie, objął 31 sierpnia 1939 roku dowództwo 18 Pułku Ułanów Pomorskich w Grudziądzu, aby nazajutrz wykonując „niewykonalny rozkaz” polec, wraz z całym swoim poczem, pod Krojantami, najprawdopodobniej zresztą od ognia polskiej artylerii.

Po kapitulacji Samodzielnej Grupy Operacyjnej „Polesie” gen. Franciszka Kleeberga po bitwie pod Kockiem ppor. Makowiecki trafił do niewoli. Do 1945 roku przebywał w niemieckich obozach jenieckich – oflagach. Po wyzwoleniu wstąpił do 10 Pułku Dragonów Brygady Kawalerii 1 Dywizji Pancernej gen. Stanisława Maczka. Służbę pełnił na terenie Niemiec do 1947 roku, a następnie osiadł w Anglii, gdzie skończył studia i założył rodzinę. Był prezesem Zrzeszenia Kół Pułkowych w Londynie. Pełnił też funkcję Kanclerza Kapituły Barw i Tradycji Kawalerii i Artylerii Konnej. Zmarł 23 października 2017 roku.

Pod koniec lat 80-tych XX wieku, wraz z przemianą ustrojową, pojawiła się wreszcie możliwość organizowania w Grudziądzu, gdzie przed wojną mieściły się Szkoły Podchorążych Kawalerii, zjazdów ich absolwentów. Począwszy od 1989 roku w mieście corocznie pojawiała się nawet kilkuset oficerów tej broni, ściągających z najodleglejszych zakątków globu do swojej - kawaleryjskiej Alma Mater. Dawało to niepowtarzalną okazję do filmowego zarejestrowania wspomnień żołnierzy, niesłyszanych wcześniej i dotąd nigdzie nie publikowanych.

Zajmując przez kilka dni pokoje uczniowskiej bursy, pustej na czas wakacji, kawalerzyści po dniach wypełnionych okolicznościowymi mszami, akademiami oraz składaniem kwiatów pod stosownymi pomnikami, a także uroczystymi balami, spędzali długie wieczory we własnym gronie wspominając wojnę, roztrząsając zapamiętane akcje, spierając się o to, kto lepiej pamięta...

Czasami któryś z nich dawał się namówić na godzinę wspomnień przed kamerą, choć niechętnie, bo był to czas ukradziony przyjaciółom, dla których tam przyjechali.

W ciągu kilku lat powstało moje archiwum złożone z nagrań kilkudziesięciu weteranów – szwoleżerów, ułanów i strzelców konnych. Praktycznie każda z zarejestrowanych wypowiedzi to temat na film fabularny.

Właśnie w takich warunkach w 2010 roku udało mi się zarejestrować dwugodzinne nagranie wspomnień pułkownika Zbigniewa Makowieckiego. To na ich kanwie powstał scenariusz *„Ostatniego boju”*.

Moment przybycia porucznika Makowieckiego do strzelców konnych w Wołkowysku uchwycony jest w pierwszej inscenizowanej sekwencji filmu. Kiedy bohater kończy pierwszą część opowieści, tłumacząc swą decyzję o wstąpieniu do kawalerii, na ekranie zastępuje go w otwierającej scenie odtwarzający go aktor (Filip Bochenek) – w garnizonowym mundurze i polowym oporządzeniu młodszego oficera, stalowym hełmie „adrian” na głowie i w drucianych okularach nadających mu cechy „inteligencika” i fajtlapy, dalekiego od ideału grudziądzkich „wyścigowców i sportsmenów”. Daleko mu do posągowych kawaleryjskich antenatów, jak Belina czy Wieniawa. Oni pozostaną tylko niedościgłym wzorcem, do którego bohater nawet nie próbuje się przybliżyć.

To okulary porucznika Makowieckiego stają się w filmie wyznacznikiem tej postaci, określając jego pozycję w pułkowej hierarchii. Żółtodziób w korpusie oficerskim, świeżo przybyły do pułku okularnik wydaje się bezbronny i nieco zagubiony. Dzięki nim jednak

Makowiecki budzi sympatię zyskując mentora i przyjaciela. To przez nie, gubione w decydujących momentach walki, scena nabiera dramatyzmu i realizmu.

Pułkownikowi Makowieckiemu w filmie towarzyszą inni weterani - kawalerzyści polskiego września; wśród nich - Marian Michniewicz, por. 5 Pułku Ułanów Zasławskich, kpr. pchor. 3 PSK Antoni Ławrynowicz, Cezary Makarewicz, st. wachm. 3 PSK, Wilhelm Bilewicz kpr. 3 PSK, Bernard Wasilewski kpr. 10 Pułku Ułanów Litewskich.

Relacje kawalerzystów pojawiające się w filmie stanowią dopowiedzenie opowieści snutej przez głównego bohatera oraz porządkującego chronologię historycznego komentarza. Jednak to głównie wspomnienia pułkownika budują fabułę inscenizacji. Pochodzą one z dwóch nagrań, z których jedno, londyńskie, zarejestrowane zostało w końcu lat 90-tych, drugie zaś w Grudziądzu, w czasie jednego z odbywających się tam Zjazdów Kawalerzystów II RP.

Rozdział 3. „UŁAN NA WIDECIE”, czyli NARODOWY MIT W PRAKTYCE

Wśród wielu narodowych mitów, jakie zapełniają naszą zbiorową wyobraźnię, motyw jeźdźca - ułana, kawalerzysty jest jednym z najtrwalszych i najczęściej eksploatowanych w sztuce popularnej, także dziś.

Ukraińskie powiedzenie „Lach bez konia, jak ciało bez duszy”, które miało opisywać Polaka jeszcze z czasów powstania Chmielnickiego, przyswoiliśmy sobie ochoczo i całe pokolenia czerpią zeń dumę i zadowolenie, choć większości koń kojarzy się z niewygodną przejażdżką na oklep w czasie wizyty u dziadków na wsi.

Pomimo to prawdopodobnie żaden inny naród nie stworzył tylu dzieł, których tematem byłby motyw konnego wojownika jako nosiciela najwyższych narodowych wartości i cnót. Brandt, Rozwadowski, Haykowski, trzech Kossaków, Bylina, Michałowski - nazwiska malarzy, dla których tematy kawaleryjskie były jądrem ich twórczości, można by wymieniać bez końca, podobnie jak tropy literackie, w których rycerz, husarz, a w końcu najbardziej ikoniczny – ułan przybywa zawsze na czas na urodziwym wierzchowcu, ratuje, chroni, a często na koniec oddaje życie w sposób atrakcyjny i estetyczny. Model grottgerowski – spieszącego do boju ułana wieńczonego powstańczą kokardą przez omdlewającą ukochaną był najbardziej obowiązujący, kiedy Polakom „zaświtała jutrzienka swobody” poprzedzająca odzyskanie Niepodległości, co zbiegło się w czasie z narodzinami kina.

Nic dziwnego więc, że stając się synonimem odwagi, elegancji, honoru i brawury ułan zawładnął naszą polską wyobraźnią także w dziełach X Muzy.

Polskie kino niespokojnych lat dwudziestych z racji oczywistych posługiwało się wielokrotnie ikonami nawiązującymi do literatury czasu powstań, które

nie przyniosły co prawda wolności, ale stworzyły wzorce, jakimi trzeba się było w warunkach obrony i budowania państwa posłużyć.

Kawalerzyści pojawiali się więc w charakterze bohaterów i amantów już w pierwszych polskich filmach fabularnych, jeszcze z okresu kina niemego, co było sytuacją politycznie i społecznie uzasadnioną.

Po szczęśliwym odzyskaniu narodowego bytu, w ramach odbudowy państwowości polskiej zagrożonej kolejną wojną, nastąpiła gwałtowna rozbudowa armii będącej symbolem niepodległości, a wraz z nią odnowienie mitu ułana i to w romantycznej formie, podkreślanej nawet uniformem „krojem polskim” i wysoką czapką. Żywa była legenda legionowej kawalerii i jej zdumiewającej szarży pod Rokitną z 1915 roku, w której polscy ułani, walczący po stronie austro-węgierskiej, pokonali zwycięskim rajdem trzy linie rosyjskich okopów równając się tym samym w bohaterstwie ze szwoleżerami spod Somosierry.

Nic dziwnego więc, że w kawalerii chciał wówczas służyć każdy – od 19-letniego chłopca, jak Zbigniew Makowiecki, późniejszy bohater *„Ostatniego boju”* – po 33-letniego doktora medycyny, Bolesława Wieniawę – Długoszowskiego czy 56-letniego pisarza, Wacława Sieroszewskiego.



Pierwsze filmy, w których przez ekran zaczęli galopować ułani, powstały jeszcze w trakcie toczącej się wojny polsko-bolszewickiej i tuż po jej zakończeniu. Film *„Dla ciebie, Polsko”* reż. Antoni Bednarczyk (1920), oraz nawiązujący do niego tematyką *„Cud nad Wisłą”* (1921) reż. Ryszard Bolesławski – to obrazy mobilizujące do walki i budzące narodowego ducha. Krzepiący temat legionowy pojawił się również jeszcze w okresie kina niemego w filmach *„Mogila nieznanego żołnierza”* (1927) reż. Ryszard Ordyński – wg Andrzeja Struga, z Jerzym Leszczyńskim, Marią Malicką

Ryszard (Jerzy Marr),

Alicja (Jadwiga Smosarska),

Tajemnica starego rodu, NAC

i Jerzym Marrem, *„Szaleńcy”* (1928) reż. Leonard Buczkowski oraz *„Rok 1914”* (1932) reż. Henryk Szaro.

W filmach tych, teatralne nieco jak na dzisiejszy gust inscenizacje, przeplatały się ze zdjęciami dokumentalnymi z zakończonej niedawno wojny. Ogromny walor autentyzmu mają sceny z koszar i placów ćwiczeń 7 Pułku Ułanów z Tomaszowa Mazowieckiego oraz 1 Pułku Szwoleżerów z warszawskich Łazienek, w których widać prawdziwych kawalerzystów w ich codziennych zajęciach. Niezwykle interesujące są włączone w fabułę „*Tajemnicy starego rodu*” (1928) reż. Zbigniew Gniazdowski i Emil Chaberski, sceny z autentycznych zawodów hippicznych na Agrykoli w Łazienkach, w których wprawne oko historyka może rozpoznać sylwetki znanych jeźdźców wojskowych tego okresu – Szoslanda, Toczka czy Królikiewicza.. Cechą charakterystyczną tych filmów jest swoiste przemieszanie zdjęć archiwalnych i inscenizacji. Dokładnie odwrotnie niż w fabularyzowanych dokumentach, archiwalia służą tu tylko uwiarygodnieniu inscenizowanych sekwencji fabularnych.



płk Wieniawa- Długoszowski i aktorzy,
Ułani, ulani, chłopcy malowani, 1932, NAC

W latach krótkiej i pozornej stabilizacji poprzedzającej wybuch II wojny światowej pojawiło się kilka kolejnych kawaleryjskich filmów. Tym razem były to głównie wodewilowe komedie.

Ich powstanie zainicjował sam pułkownik Wieniawa-Długoszowski decydując, że dość już łązawych romansów i bogoojczyźnianych historii oraz, że nadszedł czas mówienia o armii mniej poważnie. Wraz z Ferdynandem Goetlem napisał scenariusz komedii „*Ułani, ulani, chłopcy malowani*” (1932) reż. Mieczysław Krawicz.

Do powstania filmu przyczynili się także szwoleżerowie 1 Pułku, którym wcześniej dowodził Wieniawa. Film, źle oceniany przez krytyków i uwielbiany przez widzów, został ostatecznie zdjęty przez cenzurę wojskową pod zarzutem ośmieszania polskiej armii.



Tola Mankiewiczówna, *Parada rezerwistów*, 1934, NAC

Podobnie traktowane były kolejne obrazy, w których królowały miłosne perypetie kawalerzystów, okraszane koszarowym humorem, jak „*Parada rezerwistów*” (1934) reż. Michał Waszyński, „*Manewry miłosne*” (1935) reż. Jan Nowina-Przybylski i Konrad Tom czy „*Ulan księcia Józefa*” (1937)

reż. Konrad Tom, gdzie romans rozszerzono do miłosnego trójkąta i rzucono śmiało na historyczne tło.



Śluby ułańskie, 1934, NAC

Podobnie kontrowersyjne dla krytyki i kół wojskowych stały się „*Śluby ułańskie*” (1934) reż. Mieczysław Krawicz - jeden z najpopularniejszych, a zarazem najbardziej atakowanych przez krytykę filmów o polskiej kawalerii, z fabułą zaczerpniętą najwyraźniej ze sztuki „*Damy i huzary*”

Aleksandra Fredry. I tutaj swój wkład dołożył Wieniawa jako „autor scen wojskowych”. Film zrealizowano przy „łaskawym współudziale 7 Pułku Ułanów Lubelskich”, co było wówczas stałą praktyką takich produkcji. We współczesnych sobie, bądź historycznych mundurach, galopowali tu prawdziwi kawalerzyści, wcielając się w każdą konnicę, jaka akurat była potrzebna na planie. Nie na darmo 7 Pułk Ułanów nazywany był odtąd „pułkiem filmowym”. Dziś sceny te stanowią doskonałe świadectwo wyszkolenia polskiej kawalerii.

Obraz tej broni w polskim kinie czasu międzywojnia uzupełniają robiące największe wrażenie dokumentalne kadry z Wielkiej Rewii Kawalerii z 1933 roku, w której na krakowskich Błoniach przed marszałkiem Piłsudskim przeddefilowało 12 pułków jazdy. Jej pokazy częste w materiałach newsowych PAT-a cieszyły się ogromną popularnością.

Wśród konnych bohaterów doby XX-wiecznej miejsce szczególne zajmuje bodajże ostatni z nich, gen. dr Bolesław Wieniawa – Długoszowski, którego legenda ukształtowała bohaterów mojego filmu „*Ostatni bój*”.

Postać „pierwszego ułana Rzeczypospolitej” już w dwudziestoleciu międzywojnia jawiła się jako absolutny wzór kawalerzysty z wszystkimi jego wadami, które w warunkach wojennych natychmiast stawały się zaletami. Legenda Wieniawy zaważyła już wtedy na tym, jak chciał postrzegać siebie każdy młody oficer kawalerii – uosobienie odwagi, fantazji i umiejętności „myślenia w galopie”. To zetknięcie się z Wieniawą, u którego służył jego stryj, zdeterminuje życiowe wybory młodego warszawskiego maturzysty.

To wtedy Makowiecki decyduje się, by wojsko, jeszcze przed studiami, odsłużyć właśnie w mitycznej formacji - kawalerii, w wymarzonej pułku. Niestety, już niebawem, po 1 września 1939 roku, mit powrócił w całej swej tragicznej oczywistości. „Chłopcy malowani” zostali poddani ciężkiej próbie, która miała zweryfikować ich szkolenie i motywację.

Rozdział 4. „UŁAN I DZIEWCZYNA”, czyli POLSKI ROMANS NARODOWY



Leon Łuszczewski, Zofia Zajączkowska,
Pan Tadeusz, 1928, archiwum TVP

Jedną z najważniejszych polskich narodowych ikon jest ułan i panna, która – jak pisze Grażyna Stachówna upostaciowała „ułana, czyli rycerza zawsze gotowego do walki o ojczyznę, i pannę, czyli przyszłą wierną żonę i ofiarną matkę-Polkę”⁷. Motyw ułana i dziewczyny pojawia się już w niezwykle dojrzałej formie w narodowym eposie Adama Mickiewicza.

Tytułowy Pan Tadeusz pojawia się tam w mundurze oficera 17 Pułku Ułanów Litewskich sformowanego na Litwie w 1812 roku z temblakiem na jednym, zranionym honorowo ramieniu i narzeczoną, Zosią Horeszkówną - wspartą na drugim. Tak właśnie przedstawiony został na jednej ze znanych ilustracji autorstwa Michała Andriollego. I w takiej formie ów ikonograficzny wzorzec trafił do kina w zbudowanym z „żywych obrazów” uzupełnianych cytatami z *Wieszcza* filmie Ryszarda Ordyńskiego z 1928 roku, aby w identycznej formie powrócić w kolejnej adaptacji narodowej epopei autorstwa Andrzeja Wajdy (1999).

⁷ Stachówna Grażyna, *Ułan i dziewczyna (i koń)*, w: Lubelski Tadeusz, Stroiński Maciej (red), *Kino polskie jako kino narodowe*, korporacja Ha!Art, Kraków 2009, s. 36.



Na planie filmu *Pan Tadeusz*, 1928, Biblioteka Narodowa

W polskim kinie międzywojnia ułan i dziewczyna zdomowali się na dobre, pojawiając się w różnych entourage'ach w co najmniej pięciu filmach. Były to przeważnie komedie, pełne zabawnych miłosnych perypetii absorbujących bohaterów obojga płci.



Plakat do filmu *Ułan Księcia Józefa*, 1937,
Muzeum Kinematografii

W „*Ślubach ułańskich*” (1934) w reżyserii Mieczysława Krawicza kawalerzyści, zatwardziali kawalerowie, dopiero w finale ulegną zewowi natury, by po latach żołnierskiej twardej służby ojczyźnie oddać się miłości w jej matrymonialnej odmianie.

”*Manewry miłosne*” (1935)

Jana Nowiny-Przybylskiego fundują kawalerzystom kolejną porcję miłosnych kłopotów zakończonych szczęśliwie przed ołtarzem.

„*Ułan księcia Józefa*” (1937) Konrada Toma angażuje zresztą do miłosnych perypetii kolejną narodową ikonę – samego księcia Pepi (Józefa Poniatowskiego), który doprowadza do radosnego finału burzliwy związek jednego z podwładnych oficerów, sam pozostając przy empii wodza i patrioty.



Plakat do filmu *Kościuszkę pod Racławicami*, 1937,
Muzeum Kinematografii

Motyw ułana i dziewczyny pojawia się też w filmie Józefa Lejtesa „*Kościuszkę pod Racławicami*” (1937), będącego obrazem historycznym, w którym sceny batalistyczne zrealizowano, a jakże, „przy współudziale oddziałów wojska polskiego”, jak głosi plansza.

Tu sytuacja nieco się komplikuje, bowiem o względy ślicznej panny z dworu konkurują aż dwaj, zaprzyjaźnieni ze sobą, ułani. Motyw miłosnego trójkąta rzucony na historyczne tło, to przecież żelazny składnik wielu filmowych melodramatów, także tych, dotyczących żołnierzy z różnych formacji.

Trudno sobie wyobrazić, żeby główny bohater „*Ostatniego boju*”, Zbigniew Makowiecki, absolwent grudziądzkiej podchorążówki, a następnie oficer stacjonującego w stolicy pułku, filmów tych nie znał. Motyw ułana i dziewczyny w swej opowieści przywołuje więc bardzo naturalnie. Ostatecznie przecież przynależał on do jego zaplanowanego, a następnie dopełnionego nieuchronną wojną życia.

Przedstawiciel pokolenia, które urodziło się w niewoli, wywalczyło niepodległość, aby następnie ją stracić, odebrał staranne wykształcenie, kończąc elitarnie warszawskie gimnazjum. Młodzieńcza lektura polskiego romantyzmu także nie mogła pozostać bez wpływu na jego życiowe wybory. Stąd pewność i determinacja, aby wojsko odsłużyć w kawalerii, bo jeśli nie, to „żadna panna ze mną nie zatańczy” - jak mówił.

Pułkownik Makowiecki, rozpoczyna swoją opowieść o pamiętnym dla niego spotkaniu od zaznaczenia, że było to przywołanie etosu „ułana i dziewczyny”. Czyniąc to z pełną

świadomością, że wziął udział w realizacji wizualizacji - „polskiego romansu narodowego”, jak określa to Grażyna Stachówna ⁸.

Epizod z kampanii wrześniowej dotyczy spotkania, jakie miało miejsce w czasie jednego z licznych patroli oficerskich, na jakie ppor. Makowiecki, jako dowódca jednego z plutonów, był wysyłany. Scena opisywana jest w sposób tak niezwykle plastyczny, że słuchając opowiadającego odnosi się wrażenie, że dyktuje on kolejność ujęć autorowi scenopisu.



ujęcie 1 - „*Cudny dzień, jak dzisiejszy, słońce wysoko, bo to południe. Myśmy już o szóstej rano wyjechali na ten patrol.*” - plan ogólny. Grupa strzelców konnych wraz z wierzchowcami nad strumieniem.

Obiektyw: 24 mm

Głębia ostrości: duża

Nośnik kamery: statyw

Światło: zastane



ujęcie 2 - „*Przypomniałem sobie, że czas napoić konie, piękny obrazek, słońce cudownie świeci, wiecie, ten przekłety wrzesień.*” - plan pełny.

Obiektyw: 70-200 mm

Głębia ostrości: średnia

Nośnik kamery: statyw

Światło: zastane

⁸ Stachówna, op. cit. s.. 37.



ujęcie 3 - „*Ja siedzę na koniu, żeby mieć wysoki horyzont.*” - półzbliżenie. Makowiecki lustruje okolicę.

Obiektyw: 70 – 200 mm

Głębina ostrości: średnia

Nośnik kamery: statyw

Światło: zastane + blenda



ujęcie 4 - „*Ramiona śmigają, ceber leci w dół i w górę,*” - plan amerykański. Jazda kamery od lewej do prawej. Strzelec konny nabiera wody ze strumienia

Plan pełny, panorama kamery od lustra wody do żołnierzy pojących konie. Panorama zaczyna się od zwalonego pnia, kończy na żołnierzu napełniającym wiadro wodą. w kadrze – ruch konia podchodzącego do wody. W tle inni żołnierze.

Obiektyw: 16 - 35 mm

Głębina ostrości: duża

Nośnik kamery: kran

Światło: zastane + blendy



ujęcie 5 - „woda płynie takim srebrnym, omszałym korytem”, - plan pełny. grupa strzelców obok koni „konie piją chciwie,” - plan pełny. Strzelcy podają koniom wodę z wiader

Obiektyw: 16 - 35 mm

Głębia ostrości: duża

Nośnik kamery: kran

Światło: zastane + blendy



ujęcie 6 - „a kiedy tak patrzę z trzymetrowej wysokości na tym koniu, to widzę, że nie jesteśmy sami.” - plan pełny. Strzelcy poją konie.

Ppor. Makowiecki odwraca się i patrzy poza kadr.

Obiektyw: 70-200 mm

Głębia ostrości: mała

Nośnik kamery: statyw

Światło: zastane + blendy



ujęcie 7 - „Koło nas taki krąg, jak te krzaki mniej więcej, może dwustu – czy to mieszkańcy wsi, czy to byli uciekinierzy z Warszawy, bo to było na wschód od Warszawy.” - zbliżenie.

Płk Makowiecki opowiada.



ujęcie 8 - „*Nagle się odrywa dziewczyna, ja pamiętam, że ładna dziewczyna, młoda i idzie do mnie*” - zbliżenie – dłoń dziewczyny niosącej walizkę. Jazda kamery podążającej za idącą dziewczyną. Detale idących nóg oraz rąk ściskających walizki.

Obiektyw: 24 -70mm

Głębia ostrości: średnia

Nośnik kamery: ronin

Światło: zastane + blendy



Ujęcie 9 - „*Podchodzi do mnie, kładzie sobie czoło na moje kolano*” zbliżenie twarzy podchodzącej do ppor. Makowieckiego dziewczyny. Półzbliżenie. Paulina podchodzi do podporucznika siedzącego na koniu i zatrzymuje się przy nim.

Obiektyw: 24 - 70 mm

Głębia ostrości: średnia

Nośnik kamery: statyw lub ręka. Światło: zastane + blendy



ujęcie 10 - „*Łzy się jej toczą po moich zakurzonych cholewach.*” - zbliżenie .

Płk Makowiecki opowiada



ujęcie 11 - „*A ona w kółko powtarza i tego nie zapomnę -<<Boże! To wy jeszcze walczycie! Boże! To wy jeszcze pod bronią!>>*” - zbliżenie twarzy dziewczyny.

Ruch kamery od lewej do prawej.

Półzbliżenie. Paulina podchodzi do podporucznika siedzącego na koniu i zatrzymuje się przy nim.

Obiektyw: 24 - 70 mm

Głębina ostrości: średnia

Nośnik kamery: statyw lub ręka

Światło: zastane + blenda



ujęcie 12 - „*Nie wiedziałem, co robić. Regulamin służby nie mówi, co ma zrobić oficer, kiedy dziewczyna całuje go po kolanach.*” - zbliżenie. Por. Makowiecki patrzy na przytuloną do jego kolana dziewczynę. Patrzy się na Paulinę stojącą obok niego. Aktorka

wypowiada swoją kwestię: *To wy jeszcze walczycie? Wy jeszcze pod bronią?* Po tych słowach opiera czoło na jego kolanie i zaczyna płakać.

Obiektyw: 24-70 mm

Głębina ostrości: mała

Nośnik kamery: statyw lub ręka

Światło: zastane + blenda



ujęcie 13 - zbliżenie twarzy dziewczyny wpatrzonej

w porucznika Makowieckiego.

Kadr podwójny przez plecy podporucznika. Zajmuje on jedną mocną część kadru w drugim Paulina. Zaczyna głaskać ją po głowie, po czym unosi jej dłoń

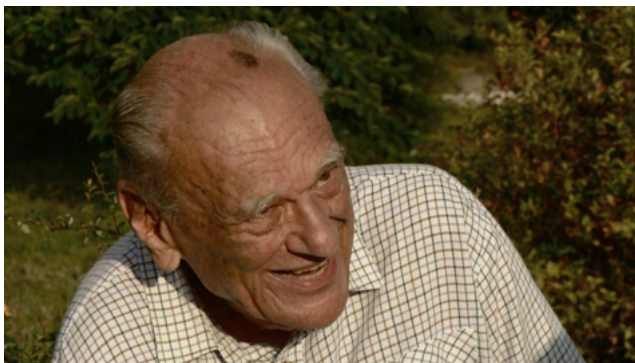
podbródek i wypowiada swoją kwestię: *Jakżeby inaczej...* po czym odwraca wzrok od Pauliny i patrzy zmęczonymi oczami w dal.

Obiektyw: 24-70 mm

Głębia ostrości: mała

Nośnik kamery: statyw lub ręka

Światło: zastane + blenda



ujęcie 14 - zbliżenie twarzy płk. Makowieckiego *Zatoczyła się, obróciła i tym samym niepewnym krokiem zginęła mi na zawsze w tym kręgu uciekinierów, z którego przyszła."*



ujęcie 15 - zbliżenie twarzy ppor. Makowieckiego patrzącego w kierunku odchodzącej dziewczyny.

Obiektyw: 70-200 mm

Głębia ostrości: mała

Nośnik kamery: statyw lub ręka

Światło: zastane + blenda

W komentarzu do tej sceny płk Makowiecki nie potrafi ukryć wzruszenia, choć, jako żołnierz, trochę się tego wstydzi. Puentuje swoją opowieść słowami: „*Co za wspaniała dziewczyna! Ile trzeba było cywilnej odwagi, żeby na oczach wszystkich oddać hołd żołnierzowi, który już przegrał wojnę, ale jeszcze walczy.*”



Lotna, 1959, archiwum TVP

Przywołanie motywu spotkania młodego porucznika z dziewczyną gdzieś na szlaku wrześniowego exodusu nie było zadaniem łatwym. W iście grottgerowskim stylu następuje ono już w „*Lotnej*” (1959) Andrzeja Wajdy, choć tutaj najmocniejszym elementem ikonicznego trójkąta

„ułan - dziewczyna – koń”, pozostaje ten ostatni. Podchorąży (Jerzy Moes) spotyka w czasie popasu w mijanej przez pułk wsi, swoją młodzieńczą miłość (Bożena Kurowska), z którą zawiera dawno odkładany ślub. Przypada mu też zjawiskowa klacz - „*Lotna*”- będąca obiektem pożądania wszystkich kawalerzystów oddziału a zarazem zwiastunem nieszczęścia i śmierci. W literackim pierwowzorze - opowiadaniu Wojciecha Żukrowskiego - szczęśliwy porucznik głośno określa wówczas powód swojej euforii: „*Taki koń i ty!!!*”. Kolejność wymienienia obiektów admiracji jest, rzecz jasna, nieprzypadkowa.

Inaczej jest już z *Hubalem*, w którym nie ma już miłosnych wątków. Napotkana hrabina jest jedynie chwilowym przywołaniem kanonu, jego cieniem, z którym obcuje się już tylko w rozmowie, a nabożne ucałowanie dłoni kończy relację.



mjr Hubal (Ryszard Filipiński) i Tereska (Małgorzata Potocka), archiwum FilMOTEKA Polska

Postać Tereski, pułkowej dziewczyny z wiejskiego ochotniczego naboru, nie jest już nośnikiem cech pożądanых przez ułanów u napotkanej panny. To zaradna wiejska dziewczyna, której niestraszne towarzystwo młodych, pokpiwających z niej mężczyzn ani nawet wszy.

Pomimo to nie powstał jeszcze fabularny film o kawalerii, który zawierałby większy ładunek prawdy o jej walce i zagładzie.

Motyw „ułana i dziewczyny”, obecny jest za to w jednym z odcinków serialu „*Polskie drogi*” (1976/77) w reżyserii Janusza Morgensterna, gdzie uzyskał jednak zupełnie nowe oblicze.

W „*Polskich drogach*”, bohater - pchor. Niwiński (Karol Strasburger), w czasie patrolu musi napotkaną na uchodźczym szlaku piękną dziewczynę (Anna Nehrebecka) potraktować wyjątkowo brutalnie i nawet spoliczkować, aby wyrwać ją z hysterii i uchronić przed linczem ze strony tłumu ogarniętego psychozą demaskowania szpiegów.



pchor. Niwiński (Karol Strasburger) i dziewczyna (Anna Nehrebecka), *Polskie drogi*, 1976/77

W „*Ostatnim boju*” powrót do sceny spotkania młodego porucznika z dziewczyną w jego pierwotnym, nieledwie sielankowym wariancie nastęczał więc już trudności. Słowiańska uroda i bezpretensjonalność dziewczyny (Paulina Sobiś) w jej reakcji na widok kawalerii - wraz z pozbawioną patosu repliką porucznika (Filip Bochenek) - pozwoliły uniknąć zagrożenia kiczu, choć trudno przy podobnym temacie ustrzec się banału i sentymentalizmu. Taki zapewne byłby jej wydźwięk, gdyby złożona została z samych inscenizowanych ujęć. Zabiegiem celowym było więc posłużenie się oryginałem - opowieścią pułkownika, który - komentując - okrasił ją autoironią i przywrócił autentyzm.

Rozdział 5. „ESPRIT DE CORPS”, czyli TRADYCJA ZOBOWIĄZUJE

Okazuje się, że rekonstrukcje historyczne organizowane dla publiczności mają historię dłuższą niż zwykliśmy sądzić. Przypominanie dawnych zwycięstw wielkich wodzów na użytek publiczności miało miejsce w starożytnym Egipcie, Grecji czy Rzymie. Okazuje się, że rzymskie Colosseum, nie służyło wówczas tylko do walk ówczesnych celebrytów, czyli gladiatorów i skarmiania lwów chrześcijanami, ale także do aranżowania widowisk historycznych, przeważnie militarnych, przypominających sławne bitwy rzymskich legionów. W czasach nowożytnych, w Anglii, od drugiej połowy XVII wieku odtwarzano w Hyde Parku sławne i zwycięskie bitwy.

Nieco później Amerykanie rozpoczęli organizowanie widowisk z czasów wojny o niepodległość i wojny secesyjnej, która to tradycja przetrwała do dziś.

W Polsce już w 1927 roku stoczona została w warszawskich Łazienkach bitwa pod Raclawicami. Była to bitwa, jak pisano - „naturalnie bezkrwawa”, a udział wzięły w niej „masy piechoty, artylerii i kawalerii, nie licząc dziarskich banderyj, chórów, orkiestr, itp”. Widowisko zaaranżowano biorąc za kanwę scenariusza popularną niegdyś sztukę Władysława Ludwika Anczyca pt. *„Kościuszko pod Raclawicami”*. w sobotnie popołudnie „przed olśnionymi oczyma widzów”⁹ przesunęły się liczne sceny - przysięgi Kościuszki na Krakowskim Rynku, potyczki z moskalami oraz „rzeź” takowych i pożar dworu w Kozubowie, wreszcie „przesławna bitwa (...) ze wspaniałym, jedynym w dziejach ludzkości, zapierającym dech w piersiach widzów – atakiem kosynierów kościuszkowskich na armaty moskiewskie”¹⁰. Co ciekawe, od tamtej chwili rekonstrukcji z okresu insurekcji nikt już nie powtórzył. Wśród dzisiejszych „odtwórców historycznych” akcje Naczelnika Kościuszki stoją wyjątkowo nisko, nawet po 1989 roku.

9 *Kurier Warszawski*, 13 maja 1927.

10 *Ibidem*.

Fenomenem na europejską skalę była też tzw. Polska Rewia Konna. Odbywające się w latach 70-tych XX wieku widowiska, reżyserowane przez aktora i reżysera Ryszarda Pietruskiego, odtwarzały sceny walk kawaleryjskich z różnych chwalebnych okresów polskiego oręża. Ale choć jeźdźcy nosili stosowne historyczne mundury czy zbroje, a konie właściwe rzędy, nie były to jednak rekonstrukcje historyczne sensu stricto, nie operowały bowiem pełnymi scenariuszami określonych bitew czy szarż, a koncentrowały się raczej na prezentacji jeździeckiego kunsztu wykonawców oraz ich wyrafinowanej kaskaderki.

Nową erę w realizacji filmów wojennych otworzył „Szeregowiec Ryan” (1998) Stevena Spielberga. Świetnym pomysłem reżysera było zatrudnienie jako żołnierzy amerykańskiej piechoty morskiej nie, płatnych od dniówki statystów, ale rekonstruktorów, członków „historical reenactment groups”, którzy zagrali w tym filmie odtwarzając sceny lądowania aliantów w Normandii w czerwcu 1944 roku w sposób perfekcyjny. Przeciwnie niż statysci, dość zwykle nieporadni w wypełnianiu aktorskich zadań, szczególnie tych, wymagających jakichkolwiek kwalifikacji, rekonstruktorzy przybywają na plan, wiedząc, że wszystko, czego się będzie od nich wymagać, robili już wielokrotnie w trakcie swoich historycznych widowisk.

Proces identyfikacji z odtwarzanymi przez nich postaciami zachodzi więc niejako automatycznie. Rekonstruktorzy mają na sobie własne mundury, które nie są kostiumami, jakie kazał im włożyć scenograf. Dysponują bronią, którą doskonale znają i którą potrafią się posługiwać nie gorzej, niż autentyczni uczestnicy ataku na francuskie plaże. Po każdym wzbudzonym przez pirotechnika wybuchu umieją padać w sposób realistyczny i pozbawiony przesady. Przede wszystkim zaś, na filmowym planie odtwarzającym epokę, którą świetnie znają, są w swoim żywiole. Czasami łatwość procesu identyfikacji prowadzi jednak do nieprzewidzianych wypadków. Tak stało się w czasie widowiska w Wirginii w 1992 roku, kiedy to grupa rekonstruktorów oddziału amerykańskiej piechoty morskiej z walk w Wietnamie, której członkowie rekrutowali się spośród autentycznych weteranów, po zakrapianej kolacji w wojennym obozie spacyfikowała sąsiednią wioskę Bogu ducha winnych Wikingów, biorąc ich omyłkowo za Vietcong.

O tym, jak łatwo można zanurzyć się w odtwarzanej w czasie rekonstrukcji rzeczywistości, przekonałem się sam - biorąc udział jako szwoleżer w odtworzeniu głośniejszary polskich gwardzystów Cesarza Napoleona w czasie kampanii hiszpańskiej. Rekonstrukcja odbywała się w 2008 roku na przełęczy Somosierra, a więc w tym samym miejscu, gdzie dwieście lat wcześniej, 30 listopada 1808 roku szarżowali polscy szwoleżerowie, pułkowi antenaci porucznika Makowieckiego, zwani przez Hiszpanów „los infernos picadores Polacos”. Podczas widowiska, stojąc w gotowości przy Cesarzu, w dokuczliwej jesiennej mżawce, oddział czekał wsłuchany w huk dział i palbę broni czarnoprochowej dochodzącą zza kępy drzew. Dosiadane przez nas andaluzyjskie ogiery wypożyczone od jakiejś kaskaderskiej grupy tańczyły pod jeźdźcami czując w wypełnionym prochowym dymem powietrzu rychły sygnał do szarży. Kiedy atak wreszcie nastąpił i po pamiętnych historycznych słowach „Naprzód, psiekrwie, Cesarz patrzy!” szwoleżerowie rzucili się cwałem, w łeb wzięły wszelkie wcześniejsze ustalenia. Adrenalina niosła i ludzi, i konie, które, jak przed dwustu laty, przeszarżowały przez stanowiska hiszpańskich dział. Tym razem bezkrwawo.

Od początku lat 90-tych ruch rekonstrukcyjny zaczął rodzić się także w Polsce. Niebawem, członkowie grup rekonstrukcyjnych zaczęli wspomagać rodzime produkcje historyczne z gatunku „docudrama”. Były to głównie wspominane już widowiska firmowane przez Bogusława Wołoszańskiego, w reżyserii Adka Drabińskiego. Tu jednak inscenizacje uzupełniały komentarze redaktora będące kompendium wiedzy pozyskanej z różnych historycznych źródeł pisanych.

Już wcześniej jednak - w licznych produkcjach filmowych - zaczęto posiłkować się żyjącymi jeszcze weteranami. To Andrzej Wajda realizując „*Popioły*” (1965) namówił majora Adama Królikiewicza, oficera 1 Pułku Szwoleżerów, adiutanta pułkownika Wieniawy i olimpijczyka z 1927 roku, aby poprowadził szarżę pod Somosierrą, wcielając się w Jana Hipolita Kozińskiego, dowódcę bohaterskiego szwadronu. Kapitan Koziński po salwie pierwszej baterii zakończył szarżę tracąc konia, w filmie Wajdy major Królikiewicz, grając swego pułkowego antenata, po pierwszej salwie doznał śmiertelnych obrażeń pod kopytami rozszalałych ogierów. W „*Lotnej*” (1959) Andrzeja Wajdy wystąpił inny weteran kawalerii, świetny

międzywojenny jeździec, ppłk Karol Rómmel, wcielając się w wiejskiego proboszcza skrywającego pod sutanną gabardynowe bryczesy i błyszczące oficerki. W tym samym filmie wystąpił też inny kawalerzysta, płk Henryk Sołtysik, weteran Warszawskiej Dywizji Kawalerii i trener jeździectwa galopując z pułkowym sztandarem w filmowej szarży. Do roli rekonstruktorów zbliżyli się najbardziej weterani 14 Pułku Ułanów Jazłowieckich, którzy zagrali samych siebie sprzed czterdziestu lat powtarzając sławną szarżę swojego pułku spod Wólki Węgłowej w czasie realizacji filmu Krzysztofa Wojciechowskiego *„Szarża, czyli przypomnienie kanonu”* (1981).

Podobnie stało się w przypadku pułkownika Zbigniewa Makowieckiego, który w zorganizowanym przez kawalerzystów ochotników rajdzie „Wrześniowy Szlak” dosiadł konia, by razem z nimi raz jeszcze pokonać trasę wrześniowej tułaczki swego pułku. A to właśnie wydarzenie dało impuls do podjęcia realizacji „Ostatniego boju”.

Po dwudziestu z górą latach od momentu pojawienia się ruchu rekonstrukcyjnego w Polsce pojawiły się także grupy, dla których udział w widowiskach stał się sposobem na zarobienie dodatkowych pieniędzy. Już nie z samej tylko pasji, ale merkantylnie dobiera się epokę historyczną na swoją specjalizację oceniając, w ilu imprezach rocznie da się wziąć udział. Gratką wyjątkową jest okazja do zatrudnienia w produkcjach telewizyjnych bądź filmowych, gdzie odtwórca może liczyć nie tylko na „żołd”, jaki dostaje się za udział w widowisku i osobne pieniądze za przywiezioną broń, ale normalną gażę statysty czy nawet aktora.

Przy okazji wzrostu popularności rekonstrukcji historycznych narodził się nowy zawód, który porównać można do niegdysiejszych „benshi” - japońskich aktorów komentujących w niemym kinie filmowe projekcje. Narrator widowiska, będący najczęściej historykiem i scenarzystą, wprowadza publiczność w realia historyczne, komentuje na żywo jego przebieg, wplata anegdoty i podaje dziesiątki informacji o walczących oddziałach, ich dowódcach, sprzęcie i broni. Ogromnie utrudnia przy okazji pracę każdej ekipie filmowej chcącej w czasie widowiska zarejestrować obraz z czystym dźwiękiem bitewnego zgiełku.

Zaangażowanie w produkcji filmu „*Ostatni bój*” rekonstruktorów do ról niemieckich żołnierzy było oczywiste. Należało jednak liczyć się z tym, że będą to sceny najbardziej kosztowne. Było jasne, że odtwórcy ról żołnierzy Wehrmachtu nie zagrają, jak ochotnicy kawalerzyści, z sentymentu dla munduru i *pro bono*, ale według stawek wynegocjowanych twardo z produkcją. Istnieją, co prawda, w Polsce grupy, które noszą niemieckie mundury nie tylko z powodu fascynacji dizajnem Hugo Bossa, ale i etosem Waffen SS, ale – mając wybór - ryzyka takiego kontaktu wolałem uniknąć.

Dobłą stroną zatrudnienia rekonstruktorów jest, tak czy owak, nadzieja granicząca z pewnością, że pojawią się na planie z właściwą bronią, o czasie i w pełnym rynsztunku. Co gorliwsi nawet w maskowaniu z gałęzi. Pewnym minusem zatrudniania rekonstruktorów noszących hitlerowskie mundury w kolorze *feldgrau* jest fakt, że reprezentują oni najczęściej pokolenie nieco starsze niż ma to miejsce w przypadku współczesnych ochotniczych oddziałów polskiej przedwojennej kawalerii. Przygotowując więc na planie do rozpoczęcia zdjęć dwa wrogie oddziały, obawiałem się, że widz odniesie wrażenie starcia brzydkich, podtatusiałych Niemców, którzy napadli na młodych, pięknych Polaków. Na szczęście, charakterystyka na planie zniwelowała nieco tę dysproporcję.

Na początku lat 90-tych zaczęły powstawać w Polsce ochotnicze grupy konne, często wywodzące się z drużyn konnego harcerstwa, w nazewnictwie i barwie nawiązujących do różnych pułków kawalerii II Rzeczypospolitej. Większość z nich, zrzeszona od 1998 roku w Federacji Kawalerii Ochotniczej, odeszła od rekonstrukcyjnej manieri naśladownictwa i wierności realiom za wszelką cenę, aby skupić się na odtwarzaniu w warunkach współczesnych *esprit de corps* swych patronackich oddziałów.

Tak właśnie narodził się konny oddział w barwach jednego z czterdziestu pułków kawalerii przedwrześniowej, Pułku 3 Strzelców Konnych im. Hetmana Polnego Koronnego Stefana Czarnieckiego; oddział, który za punkt honoru postawił sobie stworzenie filmu o historii swej historycznej jednostki. Oddział ten stanowił trzon filmowego szwadronu „*Ostatniego boju*”.

Kawalerzyści ochotnicy, zgrupowani w ośrodku jeździeckim Toporzysko koło Jordanowa, przyjęli barwy pułku, którego dawni żołnierze wciąż żyli. Szczycili się także posiadaniem odzyskanego po trzydziestu latach sztandaru, ukrytego po wrześniowej klęsce.

Dla nich wcielenie się w swych antenatów w powstającym filmie o historii pułku było sprawą honoru. Bez szemrania znosili czas oczekiwania na ujęcie, który jest, jak wiadomo, najgorszą częścią pracy na planie. Ze zrozumieniem przyjmowali każdą informację o powtórzeniu akcji, a po każdym dublu wracali do szyku w wyznaczone miejsce, aby czekać na kolejne polecenie.

Fakt zaproponowania któremuś z nich zagrania w epizodzie przyjmowany był nieodmiennie z ogromnym entuzjazmem. W scenie rozstania się z końmi, a szczególnie w scenie pożegnania sztandaru, ci młodzi chłopcy głęboko czuli jej powagę. Dzięki temu scena jest tak realistyczna.

W kilku innych przypadkach ich chęć wykonania jak najlepiej powierzonych aktorskich zadań wymagała nawet stanowczego powściągnięcia zapału. Obraz ułana z dzieł Kossaków jest bowiem żywą ikoną nawet teraz, jest nieusuwalnym stereotypem zachowań i póz przypisywanych kawalerzyście. Przekonałem się o tym usiłując wytłumaczyć filmowanym strzelcom konnym, że skoro odtwarzają scenę marszu trwającego już dwa tygodnie w ciągłej walce, w trudzie, brudzie, wyczerpaniu i braku snu, to trzymanie wodzy w jednej ręce z drugą dziarsko opartą na biodrze, czemu towarzyszy zuchowato uniesiona głowa, jest już zdecydowanie nie na miejscu...

Rozdział 6. „DADZĄ MI KONIKA CISAWEGO”, czyli AKTORZY W SIODLE

W Polsce ze świecą szukać można zawodowych aktorów, których da się namówić do przyjęcia roli wymagającej opanowania sztuki jeździeckiej bez obawy, że zrobią krzywdę sobie, otoczeniu albo, nie daj Boże, koniowi. Dlatego przy tworzeniu obsady „*Ostatniego boju*”, w którym każda męska rola zakładała umiejętność jazdy konnej, pole manewru w poszukiwaniu artystów było dość zawężone. Wymagało ono przeprowadzenia wśród kandydatów do ról selekcji, w której, rzecz jasna, selekcjonerem był koń.

Jako dubler Jerzego Treli w przedstawieniu teatru telewizji z 1987 roku „*Mistrz sądu Ostatecznego*” w reżyserii Krzysztofa Nazara, miałem możliwość obserwować mękę aktora niejeżdżącego konno i zmuszonego do zagrania sceny w siodle. Koń musiał stać nieruchomo, co zapewniało trzymanie w powietrzu jednej z jego czterech nóg, aktor trzymany był za rękę dla otuchy i nie było mowy, by scenę nagrać w jakimkolwiek ruchu wewnątrz kadrowym. Jeśli więc ujęcie wymaga ruchu, a aktor ma jeździeckie umiejętności Jerzego Treli, dojść musi do sytuacji obserwowanej przeze mnie w wielu filmach batalistycznych.

Najbardziej niezręczne są wówczas ujęcia szarż, w których na zbliżeniach dziarski dowódca ewidentnie siedzi na podwyższeniu udając anglezowanie w kłusie, podczas gdy w tle, w tylnej projekcji konie wypluwają płuca w ciężkim cwale. Koronny przypadek obserwujemy u Sergiusza Bondarczuka podczas realizacji sławnej sceny szarży brytyjskiego regimentu Scots Greys w filmie „*Waterloo*” (1970). Pułkownik Ponsonby (Michael Wilding) filmowany jest tu na zbliżeniu wraz z towarzyszącym mu trębaczem. Obydwaj aktorzy, stojąc na pierwszym planie, wykonują ruchy markujące ruchy jeźdźca na koniu w galopie, poprzez niemrawe przysiady wykonywane zapewne na stołku przed

ekranem do tylnej projekcji. Oszustwo wychodzi na jaw natychmiast, gdy porówna się je z ruchem sfilmowanych wcześniej kawalerzystów odtwarzanym w drugim planie. W scenie kolejnej, ukazującej dramatyczną śmierć pułkownika zadaną lancami polskich szwoleżerów, produkuje się już kaskader. Aktor powraca jeszcze tylko w finałowym ujęciu już w charakterze stygnących na poboju zwłok.

W „*Ostatnim boju*” w kwestii obsady ról epizodycznych, gdzie decydowały także umiejętności jeździeckie, sytuacja była jasna. z racji szczupłości budżetu bowiem musiałem uciec się do zabiegu identycznego z tym, jaki zastosowałem w poprzednim moim filmie „*Wieniawa*” (2017), w którym każdą właściwie rolę zagrał amator z zaprzyjaźnionych kręgów kawaleryjskich. Mogłem być więc spokojny o poziom scen konnych, ale za to wymusiło to podjęcie odpowiednich decyzji co do kształtu dialogów, by uprościć je i skrócić *ad ultimum*. Amator, choćby i najlepszy jeździec, obarczony ponad miarę aktorskim zadaniem, w kilka sekund po otwarciu ust na planie ujawni, że w cywilnym życiu jest księgowym albo dentystą. Dlatego też, bez wahania, do roli starego wiarusa, w której nie przewidziano dialogów, a tylko słuchanie reprimendy od przełożonego oficera, zaangażowany został kolega z afazją wywołaną kopnięciem w głowę przez konia.

Przy kompletowaniu obsady „*Ostatniego boju*”, po kilku sondażowych rozmowach z agentami, oddaliła się szansa na zatrudnienie aktorów lansujących się na festiwalowych ściankach. Pozyskanie gwiazd nie było zresztą reżyserskim zamysłem w przypadku filmu dokumentalnego, który z założenia rzadko bywa przedsięwzięciem komercyjnym. Udało się za to szczęśliwie zebrać i zgrać aktorski zespół odtwarzający służbowe zależności czołowej trójki bohaterów, wynikające z wojskowej hierarchii oraz prywatne, opierające się na przyjaźni i wzajemnej życzliwości, bez której wojna musiałaby być całkowicie nie do zniesienia.

„*Ostatni bój*”, film o etosie polskiej jazdy, jest obrazem usianym sytuacjami, w których jako reżyser i historyk amator starałem się oddać stosunki panujące w pułku kawalerii, gdzie obowiązywała dyscyplina, ale wciąż istniał pewien wzór żołnierza – towarzysza – od czasów husarii oraz żołnierza - obywatela od czasów kościuszkowskiej

insurekcji i przyjęcia napoleońskich wzorców w Księstwie Warszawskim.

Między oficerem, a prostym ułanem z poboru istniała zwykle przepaść w wykształceniu. W kwestii pochodzenia to się nie potwierdzało (chłopskim synem był przecież ostatni Marszałek II RP, Edward Rydz-Śmigły). Polska armia przedwrześniowa była już armią nowoczesną, pozbywającą się skutecznie miazmatów armii zaborczych – pruskiej, rosyjskiej czy austriackiej. Choć przez długie lata służyło w niej jeszcze wielu oficerów, którzy kariery porobili w armiach zaborczych i mieli swoje przyzwyczajenia i fobie, starano się wypracować własne procedury i sposoby postępowania w wojskowej hierarchii. Z dawnej kawalerii pozostała na pewno jedna żelazna zasada dotycząca dowódcy, który w ataku miał do podkomendnych wołać nie - „Naprzód!”, tylko - „Za mną!”

Czołową trójkę bohaterów *„Ostatniego boju”*, oficerów 3 PSK - podporucznika, rotmistrza i pułkownika łączą zależności dwojakiego rodzaju – służbowe, wynikające z posiadanych szarż oraz prywatne, opierające się na przyjaźni i wzajemnej życzliwości.

W inscenizowanej części filmu pojawiają się postaci autentycznych oficerów i żołnierzy pułku. Najwyższym stopniem, sportretowanym w filmie oficerem, jest ppłk Stefan Platonoff, stary wyga, weteran dwóch wojen, zastępca dowódcy pułku, któremu w swych wspomnieniach Zbigniew Makowiecki nie szczędzi pochwał. Jedną z głównych postaci jest rotmistrz Wiktor Gosiewski, typowy „pistolet” z Grudziądza, dowódca 3 szwadronu, a więc bezpośredni przełożony ppor. Makowieckiego - „pyszny rotmistrz” - jak mówi o nim bohater – mając tym samym na myśli jego wygląd, postawę i podejście do służby w pułku. Pojawia się też wachm. Stanisław Tarnowski - szef 3 szwadronu, w którym Zbigniew Makowiecki w czasie kampanii wrześniowej dowodził II plutonem oraz żołnierz tego plutonu – Bolesław Bierwiarzonek, poległy w obronie Hajnówki.

W *„Ostatnim boju”* zawodowych aktorów jest więc jak na lekarstwo. Główna postać filmu, porucznik Zbigniew Makowiecki, to nowicjusz opierający swój entuzjizm na romantycznej lekturze i pielęgnujący wyidealizowany wizerunek ikonicznego kawalerzysty, jakim chciałby być. Jego pierwowzorem mógłby być jednak bardziej Krzysztof Cedro z *„Popiołów”* Żeromskiego niż pułkownik Jan Hipolit

Kozietulski prowadzący pod Somosierrą straceńczą szarżę na hiszpańskie armaty.



Filip Bochenek (ppor. Zbigniew Makowiecki)

W Makowieckiego wcielił się w Filip Bochenek, młody aktor Teatru Lalek „Rabcio” w Rabce. Nie legitymował się szczególnymi talentami jeździeckimi, ale do posiadania takowych nie miał także pretensji filmowy pierwowzór tej postaci.

Doskonale za to odtworzył sylwetkę młodego podporucznika, czującego się niepewnie po niespodziewanym, wojennym przeniesieniu z Warszawy do odległego, kresowego garnizonu. Przeniesienie ze szwoleżerów do strzelców konnych bohater musiał odczuć jako degradację z racji opisanej wcześniej hierarchii kawaleryjskich pułków.

To dlatego porucznika Makowieckiego rotmistrz Gosiewski wita słowami kapitana Wyganowskiego z „*Popiołów*”: „Witamy szwoleżera z wciętą talią!”, nawiązując do znanej elegancji gwardyjskiego pułku lekkokonnych cesarza kontynuowanej przez elitarną jednostkę pełniącą w Belwederze funkcje reprezentacyjne i przekonaną o swej towarzyskiej wyższości.



Andrzej Żółkiewski (ppłk Stefan Platonoff)

Ppor. Makowiecki do elitarniej jednostki dostał się, czego nigdy nie ukrywał, dzięki swemu stryjowi, służącemu w szwoleżerach Marszałka już wcześniej. W postać zastępcy dowódcy pułku, ppłka Stefana Platonoffa, który w kampanii

wrześniowej odznaczył się o wiele bardziej niż dowodzący pułkiem płk Jan Małysiak,

wcielił się Andrzej Żółkiewski, dla którego był to sto pięćdziesiąty film w życiu. Dodatkową kwalifikacją były jego role w „Hubalu” (1973), „Ogniem i mieczem” (1999), „Polonia Restituta” (1980), „Redutach września”(1986) i „Wiedźminie” (2001). Przede wszystkim jednak Andrzej Żółkiewski jest jeździeckim trenerem polskiej olimpijskiej kadry pięcioboistów. A jako kawalerzysta ochotnik, noszący barwy 2 Pułku Szwoleżerów Rokitniańskich, podszedł do zadania honorowo i poprosił o umowę aktorską opiewającą na jedną złotówkę.



Mateusz Dewera (rtm. Wiktor Gosiewski)

Postać rotmistrza Wiktora Gosiewskiego, wzoru elegancji i kawaleryjskich cnót, oficera lubianego przez przełożonych i podwładnych, odtwarza Mateusz Dewera, aktor trzymający się w siodle bez strachu i oporów.

Wykreował on starszego stopniem kolegę i mentora głównego bohatera – ppor. Zbigniewa Makowieckiego. To o Gosiewskim w swoich wspomnieniach płk Makowiecki wyraża się zawsze z najwyższym uznaniem i sympatią. I taką właśnie postać stworzył Dewera – idealnego dowódcy i przyjaciela, z dystansem do siebie i do sympatycznej niezdarności swego podopiecznego.



Aleksander Wróbel (wachm. Stanisław Tarnowski)

Aleksander Wróbel, aktor oswojony z mundurem, chociaż głównie lotniczym od czasu roli w fabularnym filmie „Dywizjon 303” (2018) reż. Denis Delić – jako wachmistrz Stanisław Tarnowski dosiada konia

w kilku scenach. Wprawne oko dostrzeże jednak z łatwością, że aktor sztukę jeździecką

praktykował na wzorcach amerykańskiego stylu westernowego, zdecydowanie obcego tradycji polskiej kawalerii.

Szczęśliwie, okres zdjęciowy obfitował w okazje, by aktorzy musieli spędzić trochę czasu z dosiadanymi na planie końmi, co niewątpliwie przełożyło się na autentyzm scen granych w siodle. Nawet, stosunkowo najślabszy pod względem umiejętności Filip Bochenek (filmowy ppor. Makowiecki) grał wystarczająco swobodnie i bez widocznego napięcia spowodowanego sytuacją przebywania na koniu, a więc na wysokości co najmniej dwóch metrów nad ziemią. Z racji logistyki produkcji, aktorzy, będąc skoszarowani z całą ekipą, stali się w sposób naturalny częścią ochotniczego oddziału kawalerii, praktycznie nie rozstając się z mundurami, w których występowali na planie. Pozwoliło to także na zadzierzgnięcie między nimi więzów koleżeństwa podobnych do tych, jakie musiały istnieć pomiędzy ich filmowymi pierwowzorami. Zapewne nie bez znaczenia była dzieląca ich różnica wieku, odzwierciedlająca filmowe stopnie i służbowe zależności odtwarzanych postaci.

Już pierwsza, w pełni wykreowana scena filmu, kiedy ppor. Makowiecki przedstawia się dowódcy, z którym przyjdzie mu spędzić całą kampanię, określa ich późniejsze relacje. Młodszy stażem i stopniem oficer (Makowiecki) chce zabłysnąć przed przełożonym słuszną poniekąd uwagą o konieczności zaangażowania oficera do kierowania parowozem prowadzącym pułkowy transport. Podobnie dzieje się w poprzedzającym ją, opartym na trzech ujęciach epizodzie, w którym wachmistrz



Tarnowski zapędza do pracy unikającego wysiłku kaprała Bierwiazonka (Jędrzej Bigosiński). Scena ta wprowadza przy okazji dwie poboczne postaci scenariusza oraz ich relacje.

Jędrzej Bigosiński (kpr. Bronisław Bierwiazonka)

Sposób realizacji tej sceny wymagał długich przygotowań z racji użytego sprzętu

i synchronizacji filmowanych obiektów. Aktorzy poruszają się tu głównie wzdłuż linii wyznaczonej przez tor kolejowy, na którym stoi pociąg, do którego przez całą scenę ładowane są konie. Ukazuje to kamera zawieszona na 5-metrowym ramieniu wznosząc się, by ujawnić plan ogólny. Równocześnie kamera na wózku towarzyszy ruchowi bohatera (ppor. Makowiecki) idącego wzdłuż pociągu.

W tym samym czasie ten sam kierunek ruchu utrzymuje inny bohater, wachm. Tarnowski zmierzający, jak ppor. Makowiecki w stronę parowozu. Dynamikę sceny podkreśla dodatkowo montaż ujawniający naprzemiennie obydwu bohaterów pozostających w ruchu. Jej kulminacją jest spotkanie przy parowozie trzech pierwszoplanowych postaci. Stanowi ona zawiązanie fabuły, determinując kolejne momenty posuwające akcję. Taką właśnie funkcję pełni następujący wówczas dialog między porucznikiem i rotmistrzem. Obecny przy tym wachm. Tarnowski przysłuchuje mu się jedynie, nieznacznym grymasem komentując delikatną ironię rotmistrza Gosiewskiego wobec podporucznika. Buduje go raptem 11 krótkich ujęć, odzwierciedlających dynamikę wymiany zdań między oficerami.



Zwieńczeniem sceny jest pojawienie się pocztu z pułkowym sztandarem wprowadzanym do pociągu. Komenda "Bacność! Sztandar!", po której następuje salut, kończy natychmiast rozmowę bohaterów. Przede wszystkim

jednak jest ona początkowym zwornikiem fabularnej klamry filmu. Wprowadza bowiem motyw pułkowego znaku, który będzie towarzyszył Pułkowi aż do końca. Patos sceny podkreśla tu wprowadzenie głównego, „heroicznego” tematu muzycznego i zwolnienie ruchu żołnierzy niosących sztandar. Klamrę zamknie jego ukrycie - symboliczne zakopanie, jakie miało faktycznie miejsce po rozbiciu oddziału wraz z odzyskaniem go, które w filmie ukaże jedna z finałowych, dokumentalnych scen.

Bohater filmu, ppor. Makowiecki sytuuje się dokładnie w środku wojskowej hierarchii, jaka nakreślona jest w filmie. Jako posiadacz najniższego oficerskiego stopnia pozostaje

zarówno w kręgu kadry dowódczej, jak i szeregowych strzelców, którymi z racji funkcji dowódcy plutonu dowodzi. W kilku scenach musi więc wysłuchać rozkazu i wykonać go bezwarunkowo, choć tli się w nim inteligencka skłonność do kontestacji poleceń.

Przy innych okazjach to on rozkazuje, choć w jego ustach rozkaz ma charakter uprzejmej prośby. Filip Bochenek, odtwórca roli ppor. Zbigniewa Makowieckiego, niuans ten ogrywa znakomicie.



Kiedy pułk we wsi Radziwiłówka dojeżdża do bramy tryumfalnej postawionej, jak się natychmiast okaże, nie na powitanie polskiego wojska, ale spodziewanej tu armii sowieckiej, otrzymuje jednowyrazowy

rozkaz - „Spalić!” Zszokowany rzuca spojrzenie w kierunku swego bezpośredniego dowódcy, rtm. Gosiewskiego, szukając w jego oczach potwierdzenia, nie będąc pewny, czy spalić należy bramę, czy wrogo nastawioną wieś. Podobnie dzieje się w scenie, w której po zakończonej akcji porucznik przynosi na plebanię, w której odpoczywa dowództwo pułku, nieśmiertelniki poległych. Powoli kładzie je na stole, dyktując płk. Platonoffowi ich nazwiska, by w geście wyrzutu zawiesić głos przy kapralu Bierwiazonku, wcześniej posądzonym przez pułkownika o tchórzostwo, a teraz bohatersko poległym w walce w obronie Hajnówki.

Ppor. Makowiecki, prócz scen będących całkowicie odwzorowaniem jego opowieści, pojawia się w filmie także w scenach wymyślonych na potrzeby scenariusza, choć ewidentnie opowieścią inspirowanych. W jednym z londyńskich nagrań pułkownik Makowiecki wspomina o jednym ze swych pierwszych bojów, w miejscowości Dzwonek, kiedy to jego pluton uderzył na zlokalizowany przez patrol wachmistrza Stanisława Tarnowskiego niemiecki oddział. Opowiada wówczas o prośbie szefa szwadronu, który aż palił się, by wziąć udział w walce, choć w tym momencie jego służbowe obowiązki tego nie wymagały.



Wachmistrz musi poprosić przełożonego o danie mu takiej szansy. Makowiecki nie potrafi mu odmówić. Zezwala na dołączenie do oddziału szturmowego nie wiedząc wówczas, że weźmie na siebie odpowiedzialność za śmierć

podwładnego. Scena ta jest w filmie bardzo znamienita. Od aktorów wymagała skupienia i zrozumienia sytuacji. Pechowo, aktor grający ppor. Makowieckiego pojawił się rano na planie zdrowotnie niedysponowany. Wobec alternatywy zerwania zdjęć i straty całego dnia zdecydowałem o niewielkiej modyfikacji scenariusza. Aktor został posadzony pod drzewem, ponieważ i tak nie bardzo trzymał się na nogach. Doskonale za to zagrał śmiertelnie zmęczonego dowódcę, który bez specjalnych oporów wyraża zgodę na usilną prośbę podwładnego, by ten mógł wziąć udział w planowanym wypadzie.

Scena rozmowy ogrywana jest tu na bliskich planach – zbliżeniach twarzy rozmawiających bohaterów. Jedynie drugi plan dostatecznie ujawnia i ukazuje obraz odpoczywającego przygodnie plutonu. Narracja wraca wówczas do londyńskiej opowieści płk. Makowieckiego wprowadzającej wraz z dynamiczną, bitewną muzyką, ujęcia idącego do ataku oddziału.

W scenie kluczowe jest zderzenie klejonych na ostro ujęć zrelaksowanych, posilających się beztrząsco Niemców i spieszonych strzelców konnych zakładających na lufy mauserów bagnety.

Jej rytm podkreśla muzyka o ostrym, synkopowanym rytmie. Wyjątkowo londyńska narracja pułkownika nie spowalnia akcji. Jego wtrącenia dynamizują akcję strzelców aż do ujęć ukazujących śmierć wachmistrza Tarnowskiego, który w *slow motion* opada na kolana, a następnie przed siebie, jak Willem Dafoe w znanym z plakatów ujęciu z „Plutonu” (1986) Olivera Stone'a. Scenę puentuje zbliżenie twarzy pułkownika Makowieckiego kończącego wypowiedź chwilą zadumy.

Postać Makowieckiego starałem się budować tak, aby była tą, poprzez którą widz postrzega filmową rzeczywistość; aby stała się dla widza instrumentem identyfikacji. Kamera przyjmuje więc punkt widzenia głównego bohatera. To on jest obserwatorem dramatycznych momentów, takich jak śmierć Tarnowskiego w ataku na bagnety czy wcześniej pierwszej ofiary – strzelca Oliwy poległego w ostrzelanym pociągu w Czerwonym Borze. To Makowiecki wreszcie towarzyszy śmierci kpr. Bierwiaczonka, udokumentowanej w wypowiedzi prawdziwego świadka, weterana st. wachm. Makarewicza. To, w końcu, w interakcji z postacią Makowieckiego widz postrzega kolejnych bohaterów opowieści i buduje sobie ich obraz.



Więź Makowiecki – Gosiewski jest w filmie najsilniej zaznaczoną relacją łączącą bohaterów. Począwszy od pierwszej sceny ładowania transportu pułku, kiedy bohaterowie się poznają, w większość kolejnych niesie interakcje

tych postaci. W scenie nocnego wypadu na Kalenkowice, rotmistrzowi Gosiewskiemu por. Makowiecki melduje o rezultacie patrolu i od niego odbiera rozkaz do ataku na zajęętą przez Niemców wieś. Jest to kolejna scena, w której funkcję „narratora wszechwiedzącego” bierze na siebie opowiadający w swoim londyńskim mieszkaniu pułkownik Makowiecki. Dopowiada i komentuje toczącą się akcję, w której jego filmowy *porte-parole*, ppor. Makowiecki – Filip Bochenek odgrywa główną rolę.

Podobną strukturę ma scena obrony Hajnówki. Tym razem jednak funkcję narratora wszechwiedzącego obejmuje wachmistrz Cezary Makarewicz w wypowiedzi nagranej przy okazji apelu poległych w Hajnówce, jaki miał miejsce w 1985 roku. To jego opowieść buduje dynamikę sceny ukazującej ważny epizod bojowego szlaku konnych strzelców, a jej bohaterem jest kpr. Bierwiaczonek (Jędrzej Bigosiński). To jego działanie buduje całą scenę uzupełnianą emocjonalnym komentarzem świadka walki sprzed

kilkudziesięciu lat. Wyjątkowo, w tej scenie ppor. Makowiecki – uczestnik i obserwator wydarzeń pojawia się dopiero w finale, nieuchronnie jak Fortynbras w „*Hamlecie*”, by pozwolić widzowi zobaczyć i przeżyć wraz z nim śmierć kaprała.

Makowiecki - aktor, jako *porte parole* Makowieckiego - Narratora w większości scen jest w nich bardziej świadkiem niż uczestnikiem, jest zaakcentowaniem narracji Makowieckiego – Narratora, potwierdzeniem jego obecności w opowieści.



Grudziądzki „Pistolet”, rotmistrz Wiktor Gosiewski, zagrany brawurowo przez Mateusza Dewerę, pojawia się najczęściej w scenach, w których towarzyszy głównej postaci. Kilkakrotnie jednak to on staje się postacią główną, ewidentnie „kradnąc

show” młodemu podporucznikowi. Jego pozycję zresztą potwierdza na każdym kroku sam główny bohater Narrator - przedkładając wielokrotnie czyny swego przyjaciela i mentora nad swoje. Gosiewski jako dowódca jest zdecydowany i profesjonalny.



W interakcji z młodszym kolegą, w sytuacjach nie wymagających tonu wojskowej komendy, bywa wobec niego życzliwy i empatyczny. Kiedy obaj, po rozbiciu oddziału i stracie koni wędrują we dwóch przez las, w beznadziejnej

sytuacji Gosiewski, jakimś żartem próbuje podnieść podporucznika na duchu. Mateusz Dewera przy realizacji każdej z tych scen wysuwał swoje sugestie i pomysły na puenty dialogów, co grana przez niego postać ubarwiło i ociepliło.

Postać podpułkownika Platonoffa jawi się zupełnie inaczej niż postaci młodszych oficerów – Gosiewskiego i Makowieckiego. Dowódca w kreacji Andrzeja Żółkiewskiego emanuje opanowaniem. Kiedy jednak sytuacja tego wymaga, potrafi być bezwzględny wobec przejawów tchórzostwa. Tak jest w scenie pierwszej walki pod miejscowością Czerwin.

Ppłk Platonoff musi przywołać do porządku panikujących strzelców bliskich opuszczenia stanowisk w bronionych okopach. Odtwarzający jego postać Andrzej Żółkiewski oddaje ten moment walki z ogromną dynamiką.

Epizod ten rozписаłem w scenopisie na ujęcia posiłkując się opisem zawartym w spisanych wspomnieniach świadków. Jedynie na początku sceny walki w Czerwinie pojawia się ppor. Makowiecki usiłując pod silnym ostrzałem złożyć meldunek. Platonoff odpycha go natychmiast wiedząc, że od jego reakcji na niesubordynację młodych poborowych zależy w tym momencie los pułku stawiającego opór siłom Guderiana. Żółkiewski nie ogranicza się tu do krzyku na podwładnych, ale szarpie ich i wymachuje służbowym VIS-em według recepty generała Pattona.

W większości scen imponuje spokojem graniczącym z jowialnością. Wydając Gosiewskiemu rozkaz w rozpoczynającej się właśnie bitwie w Woli Gułowskiej, nie zżyma się na ironiczny komentarz zdenerwowanego rotmistrza, ale rzeczowo tłumaczy, dlaczego miałby on ze swym szwadronem „bronić trupów na cmentarzu”.



W scenie na plebanii, kiedy siedzący przy radiu oficerowie dowiadują się o wejściu do Polski Rosjan, jakie miało miejsce 17 września, pozwala sobie wobec żołnierzy na zachowanie odbiegające nieco od regulaminu, choć

w tragicznej sytuacji oddziału w pełni uzasadnione. O fakcie wkroczenia sowietów zawiadamia ich w trybie nieledwie emocjonalnej i osobistej enuncjacji. w słowach „Chłopcy, sowieci weszli. Nie mamy już domu!” przebija nuta rezygnacji, ale i determinacji do kontynuowania wrześniowego exodusu.

Rozdział 7. „CHŁOPCY MALOWANI”, czyli POŻYTEK ZE STORYBOARDU

Rysowanie w dzieciństwie koni, żołnierzy i bitew, przeważnie napoleońskich, stało się u mnie zarzewiem pierwszego rodzinnego konfliktu. Podejmując taką tematykę twórczości plastycznej nie spełniłem bowiem rodzicielskich oczekiwań. Jako przyszły architekt powinienem był rysować rzuty brył geometrycznych, a nie oderwane szrapnelami kończyny. Paradoksalnie, dziecięca niesubordynacja przyniosła efekt kilkadziesiąt lat później, kiedy oddając scenariusz „*Ostatniego boju*” należało podeprzeć go narysowanym sprawnie „storyboardem”. Takie bowiem były wymogi konkursu i tak należało potem wspomóc wyobraźnię plastyczną komponujących kadry operatorów i montażystów.

„Storyboard”, zwany już po polsku „scenorysem” to przygotowany przed okresem zdjęciowym produkcji filmowej swego rodzaju komiks, mający posłużyć do unaocznienia całej ekipie zdjęciowej, jakie są intencje reżysera wobec każdego planowanego ujęcia. Dla ułatwienia, dołącza się do niego zwykle swoiste didaskalia zawierające dodatkowe informacje czy instrukcje dotyczące kadru, jaki na podstawie rysunku ma powstać.

Sporządzanie „storyboardu”, czyli scenopisu obrazkowego, nie jest wynalazkiem nowym. W znanej do dziś formie opracowany został w hollywoodzkim studiu Walta Disneya w 1930 roku, a w praktyce zastosowano go po raz pierwszy trzy lata później do realizacji kreskówki „*Trzy małe świnki*” (1933). U podstaw pomysłu leżała chęć ułatwienia ekipie zrozumienia chronologii i fabuły.

W formie storyboardu jako pierwszy z filmów fabularnych rozrysowany został epicki obraz „*Przeminęło z wiatrem*” (1939) reż. George Cukor, Sam Wood. Dokonał tego wówczas William Cameron Menzies, reżyser i scenarzysta zauroczony dziełami niemieckiego ekspresjonizmu. Począwszy od końca lat trzydziestych wykonywanie

storyboardu stało się nieodzownym elementem filmowej pre-produkcji.

Zachowały się szkice Sergieja Eisensteina do „*Aleksandra Newskiego*” (1938), których wizualizacja na planie – zważywszy zgodność rysunków z kompozycją filmowych kadrów - w pełni potwierdza przydatność tego narzędzia oraz celowość ich wykonania .

Storyboard jest swego rodzaju komiksem będącym w procesie pre-produkcji filmowej etapem kolejnym po napisaniu scenariusza i opisowego scenopisu. Ma być wizualizacją zdarzeń, jakie następnie unaoczniają filmowe kadry. Powinien więc powstawać we współpracy całej ekipy realizacyjnej.

Według definicji scenorys wykonywany jest zawsze przez zawodowego rysownika, określanego jako „storyboardzista”. W przypadku „*Ostatniego boju*”, z racji szczupłości budżetu, scenorys musiałem wykonać sam. Miał on zresztą powstać o wiele wcześniej, stając się, jak u braci Cohen pokazujących szczegółowy storyboard w negocjacjach z inwestorami przyszłego filmu, instrumentem przekonywania producentów i sponsorów do zaangażowania środków w produkcję.

Dla mnie, reżysera o niewielkim doświadczeniu w realizacji dużych scen, w których operuje się setką statystów, kilkudziesięcioma, nie zawsze posłusznymi końmi oraz pół plutonem czołgów, wyczelowane w ciszy gabinetu rysunki miały stanowić wielką pomoc. Miały pomóc uzmysłowić ekipie wizualny zamysł reżysera bez straty czasu na tłumaczenie na planie w obliczu czekającej na ujęcie obsady.

Storyboard „*Ostatniego boju*” powstawał, jako się rzekło, na wiele wcześniejszym etapie. Szkice zacząłem robić już w trakcie dokumentacji miejsc, w których mieliśmy zaplanować zdjęcia. Dwie ze scen, które weszły do filmu, narysowałem na miejscu, w Woli Gułowskiej, gdzie potem zrealizowano najwięcej scen, zanim jeszcze powstał szczegółowy, rozpisany na ujęcia scenopis.

Tak więc, w przypadku „*Ostatniego boju*” scenorys jest autorską wizją filmu stworzoną na użytek public relations bardziej niż pomocy w poprzedzających wyjazd na plan operatywkach z ekipą zdjęciową i aktorami. Na szczęście, większość scen narysowanych trafiła potem do filmu w formie niewiele odbiegającej od swej plastycznej, artystycznej wizualizacji.

W realizacji, najbardziej zbliżona do scenorysowego komiksu jest scena rozrysowana ściśle według opowiadania Zbigniewa Makowieckiego, będąca epizodem walki w miejscowości Kalenkowicze. Była to jedna z większych potyczek 3 Pułku

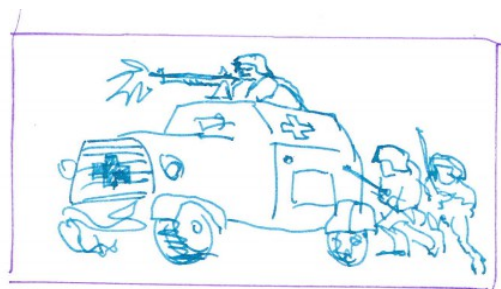
Strzelców Konnych, która miała miejsce w nocy z 21 na 22 września. Znajdujący się wówczas w okrażeniu pułk musiał bojem otworzyć sobie drogę wyjścia atakując wieś, w której kwaterował niespodziewający się obecności Polaków oddział Wehrmachtu.

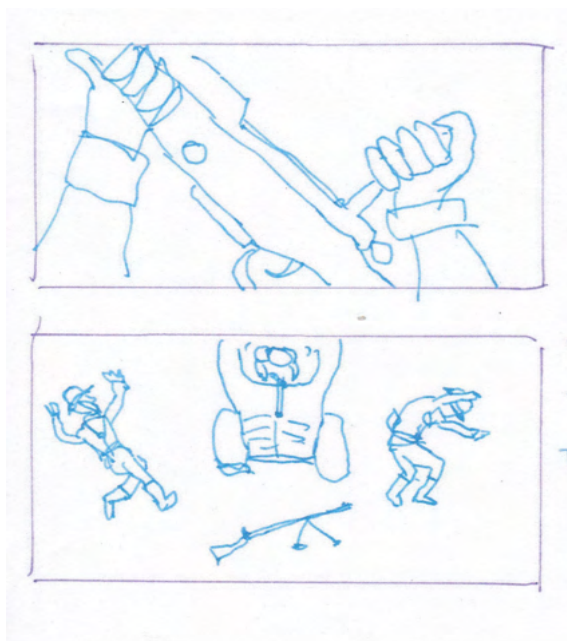
Po przebyciu długiej grobli, strzelcy konni wpadli do wsi wypierając zaskoczonych Niemców i zadając im znaczne straty.

Rozrysowany epizod dotyczy sytuacji, w której do wsi opanowanej przez polskich kawalerzystów wjeżdża – zupełnie bezkarnie – niemiecki samochód pancerny, aby zapewne rozejrzeć się w sytuacji. Do zatrzymania go i zniszczenia strzelcy mają karabin przeciwpancerny UR-2, którym chce się posłużyć ppor. Makowiecki wraz z jednym z podkomendnych. Broń jednak zacina się w decydującym momencie, a porucznik i strzelec ledwie unikają śmierci pod kołami wozu.

Moment jest dokładnie opisywany przez bohatera, jego narysowanie nie nastroczało żadnych kłopotów. Podobnie rozpisanie ujęć jest w tej scenie dość oczywiste. Dlatego więc pokrywają się one w znacznym stopniu z rysunkami.

Scena potyczki z pancerką – storyboard i kadry z filmu „Ostatni bój”.





Nieco inaczej wygląda sytuacja w przypadku sceny ukazującej przeprawę pułku przez rzekę. Tym razem nie dysponowałem zarejestrowaną relacją bohatera, co w każdym innym przypadku bardzo ułatwiało zadanie. Praktycznie każda opowieść Zbigniewa Makowieckiego miała wagę dokładnej instrukcji dla scenarzysty i operatora.

Fakt przeprawy przez rzekę Tyśmienicę został jedynie wspomniany przez wypowiadających się w filmie weteranów. W związku z tym, należało ją narysować z wyobraźni, posiłkując się jedynie archiwalnymi zdjęciami ukazującymi wielkie jednostki kawalerii w marszu i pokonywaniu przeszkód wodnych. W efekcie, kiedy oddział stanął nad rzeką, należało zweryfikować realną sytuację z wyidealizowanymi obrazkami ze storyboardu. Rzeka wyglądała podobnie, należało tylko rozstawić kamery w punktach gwarantujących najlepsze ujęcia tak, aby choć trochę przypominały niedoścignione zdjęcia

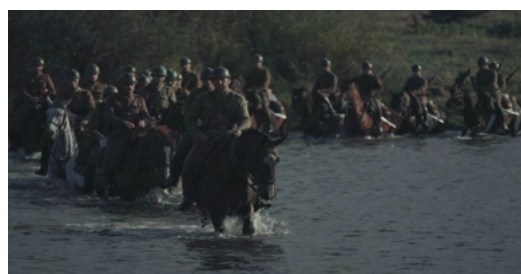
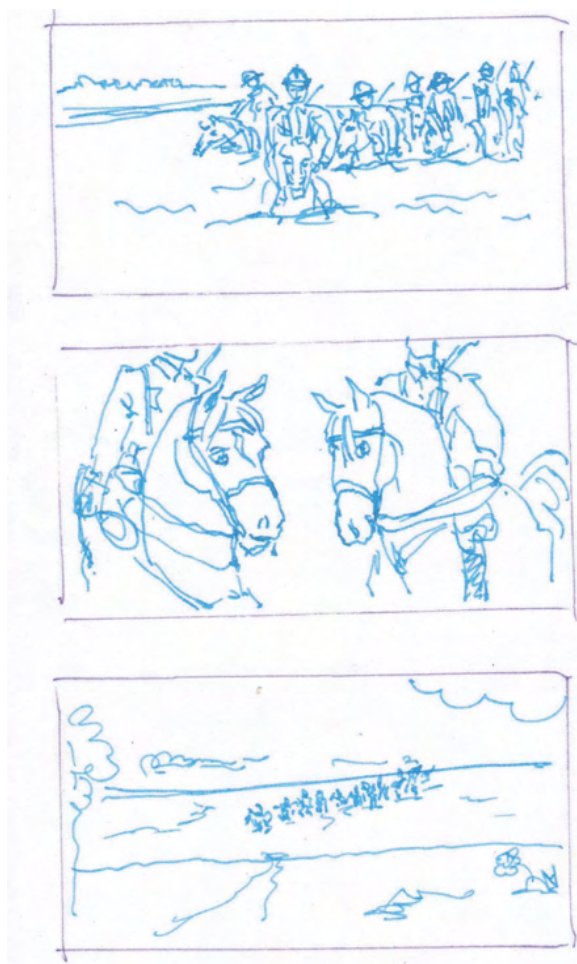


autorstwa chorążego
Narcyza Witeczaka-
Witaczyńskiego, najlepszego
fotografa międzywojennej
kawalerii.
Dwaj ochotnicy, zachęceni
perspektywą wystąpienia
w epizodzie sforsowali bród

wskazany przez miejscową ludność, a następnie zajęli stanowiska uważnych szperaczy ubezpieczających przeprawę. Po stwierdzeniu, że bród jest w miarę bezpieczny i dostatecznie płytki, by dało się go pokonać w siodłach, można było zacząć przekonywać konie do wejścia do wody. Zwykle operacja taka zabiera trochę czasu. Tym razem tylko jeden strzelec konny musiał wyżyć mundur i wylewać wodę z oficerek.

W realizacji sceny – prócz dość oczywistych planów ogólnych – udało się wykonać ujęcia detali (grzęznące końskie kopyta) z poziomu tafli wody. Dzięki wypożyczonej szczęśliwie łódce.

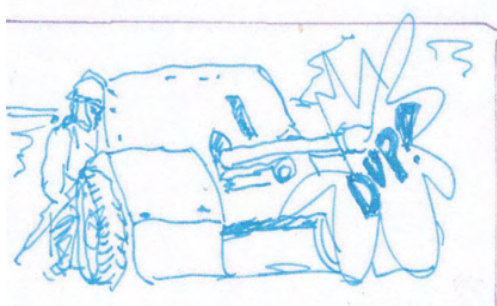
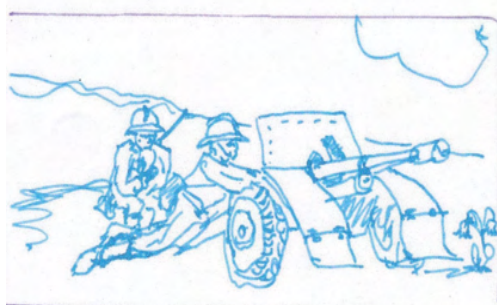
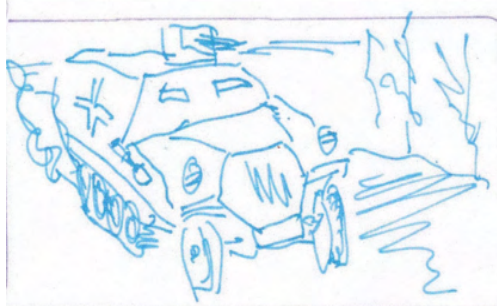
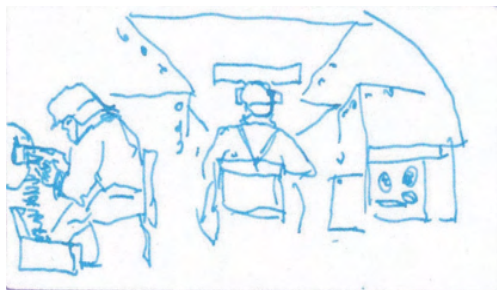
Przeprawa przez rzekę – storyboard i kadry z filmu „Ostatni bój”



Czasem zdarza się jednak, że storyboard staje się jedynie zbiorem pobożnych życzeń, tak bardzo bowiem rzeczywistość zastana na planie może różnić się od zamysłu i planów reżysera. Ubolewam, że także w „Ostatnim boju” zaistniała podobna sytuacja.

Zaplanowana scena walki obsługi Boforsa, czyli polskiego działka przeciwpancernego z nadjeżdżającym pojazdem pancernym nieprzyjaciela wykazała poważną różnicę wobec oczekiwań. Sytuacja była jeszcze do przyjęcia przy kręceniu ujęć pokazujących obsadę działka namierzającą cel i oddającą strzał. Jednak w montażu całej sceny, przy włączaniu do niej ujęć zbliżającej się pancerki, koncepcja musiała ulec znaczącej modyfikacji. Rozrysowana w storyboardzie scena zapowiadała się doskonale. Niestety, ujęcia nadjeżdżającego pojazdu pancernego, a szczególnie pirotechniczny efekt jego trafienia przez polskiego Boforsa okazały się tak niesatysfakcjonujące, że w obliczu odmowy właściciela wynajętej pancerki na propozycję jej efektownej destrukcji - postanowiłem z nich zrezygnować, pozostawiając tym samym więcej wyobraźni widza.

Walka działonu z pancerką – storyboard i kadry z filmu „Ostatni bój”.



Walka działonu z pancerką, finał – storyboard.



PLAN OOSTENY
TRAFLONY NIEMIECKI
SAMOCHOD PANCERNY



PLAN AMERYKANSKI
STRZELCY OGLĄDAJĄ
WATERLOO
DOKUMENTY

Rozdział 8. „CZY KONIE MNIE SŁYSZĄ?”, czyli ZWIERZĘTA NA PLANIE.

„Bo w sercu ułana,
gdy położyć je na dłoń,
na pierwszym miejscu panna,
przed panną tylko koń!”

Przypisywany ikonicznemu kawalerzyście, generałowi Wieniawie-Długoszewskiemu, czterowiersz określa bezbłędnie kawaleryjską hierarchię wartości. Koń bowiem stanowi idealne dopełnienie motywu ułana i dziewczyny, bez którego nasza narodowa mitologia byłaby o wiele uboższa...

Co prawda „koń, jaki jest - każdy widzi” i łatwo po prostu na niego patrzeć. Sprawa komplikuje się jednak, kiedy trzeba konia dobrze sfilmować. Po pierwsze - jest duży. Po drugie – rusza się zawsze wtedy, kiedy chcemy żeby stał, a po trzecie i najważniejsze - za nic ma nasze próby wydobywania z niego cech, jakich się w nim, nauczeni przykładami z literatury i poezji, chcemy doszukać.

Kino w swej historii wielokrotnie używało zwierzęcych bohaterów – zwykle sympatycznych i pomocnych ludziom – psów, jak Rin-tin-tin, Bella, czy rodzimy Szarik i Cywil. Bywały też zwierzęta niosące zagrożenie, jak choćby ptaki u Hitchcocka czy rekin u Spielberga. Największą bez wątpienia popularność w filmowej menażerii zdobywały jednak filmowe konie towarzyszące filmowym bohaterom i amantom.

Tornado – koń Zorro z serialu z lat 60-tych, Jolly Jumper Lucky Luke'a, mówiący koń Ed na długo zawładnęły naszą wyobraźnią każąc każdemu koniowi, jaki pojawiał się w naszym życiu, przypisywać ludzkie cechy. „Uczłowieczanie” konia, zwierzęcia

udomowionego jakieś 8 tysięcy lat temu , to jedna z naszych ludzkich słabości.

Dlatego zapewne tak łatwo i naturalnie przyszło Stevenowi Spielbergowi odnieść sukces filmem „Czas Wojny” (*War Horse*, 2011), przejmującym studium poniewierki i cierpienia koni angażowanych przez ludzi w ich krwawe konflikty.

Pomimo swej niezaprzeczalnej urody koń jest zwierzęciem nieco mniej - czy może lepiej - inaczej inteligentnym niż pies czy świnia. Chcąc więc wyegzekwować zeń jakąkolwiek pracę na planie istnieje tylko jeden sposób. Należy wykorzystać któryś z instynktów, jakimi zwierzę się kieruje.

Wśród nich, jednym z najważniejszych jest instynkt zaspokajania głodu. U głównego końskiego aktora „*Ostatniego boju*” - Pikusia występuje on w odmianie, jakiej nie waham się nazwać instynktem łakomstwa. Na planie nastęczało to niejakich trudności, bowiem koń, który miał zagrać zmaltretowanego długimi marszami i walką wierzchowca, na widok zbliżającego się doń aktora z zadaniem okazania zwierzęciu gestu współczucia, podnosił dziarsko przednią nogę, wiedząc doskonale, że to niezawodny sposób na otrzymanie marchewki.

Najważniejszy jednak i najbardziej stosowny jako narzędzie do uzyskania określonego zachowania jest u koni instynkt stadny. Dlatego zapewne nieco łatwiej można było – historycznie rzecz biorąc - pójść „w bohaterę” służąc w kawalerii niż w piechocie. Idący do ataku na bagnety piechur mógł ostatecznie zalec w ziemi i nie kontynuować udziału w natarciu, do którego nie miał przekonania. Kawalerzysta, nawet w chwili refleksji nad celowością rozwijającej się malowniczo szarży, nie miał najmniejszych szans, by ją w jakikolwiek sposób kontestować; musiał po prostu wziąć w niej udział. Nie byłby bowiem w stanie przeciwstawić się woli własnego wierzchowca, który – cokolwiek się działo – i tak podążał za cwałującym szwadronem, czyli po prostu swoim stadem.

Prawidłowość tę uwzględnili już w XVII wieku autorzy regulaminów kawalerii nakazujących jeźdźcowi, którego koń skacze przez płot, by „chwycić za grzywę, zamknąć oczy i krzyknąć <<Hej!>>”. w identycznej sytuacji znalazłem się w czasie rekonstrukcji szarży pod Somosierrą w 2008 roku, kiedy w czasie odbywanego w cwale ataku zostałem przez zerwanie jednej wodzy pozbawiony jakiejkolwiek możliwości

powodowania dosiadanym andaluzyjskim ogierem. Szarżę ukończył sam koń niosąc mnie na grzbiecie jak zbędny i bezwolny balast.

Sceny realizowane z końmi należą do najbardziej niebezpiecznych. Nie na darmo nie przystępuje się wtedy do zdjęć bez obecności dyżurującej cały dzień karetki pogotowia. Sceny te wymagają od całej ekipy ogromnego doświadczenia, skupienia i cierpliwości. Wykluczone jest oddanie czegokolwiek improwizacji czy szczęśliwemu trafowi. Bardzo wiele zależy wówczas od poziomu wyszkolenia koni i jeźdźców oraz ich wzajemnego zaufania i właściwych relacji.

Ekipa realizująca „*Ostatni bój*” dysponowała na planie zwartym oddziałem konnym złożonym z kawalerzystów rekrutujących się z różnych stowarzyszeń ochotniczych, reprezentujących różne pułki. Grupę największą i najbardziej zdyscyplinowaną stanowili członkowie Stowarzyszenia w barwach 3 Pułku Strzelców Konnych z Toporzyska. Każde moje reżyserskie polecenie przekazywane było strzelcom przez ich dowódcę i traktowane jak rozkaz, który należało wykonać jak najlepiej. Dobrze przygotowany i „zjeżdżony” oddział po każdym dublu przegrupowywał się i zatrzymywał w ustalonym wcześniej miejscu i we właściwym szyku. Wymagało to wcześniejszego przygotowania koni, dla których bezpośrednia bliskość innego zwierzęcia, bez określenia stadnej hierarchii, jest czymś wysoce niepożądanym. Wyegzekwowanie zwartego szyku oddziału było więc możliwe po wielu godzinach wcześniejszych prób.

Dodatkową trudność w realizacji scen z końmi stanowi fakt, że pomimo pewnych braków w inteligencji, bardzo prędko uczą się one tego, co jest dla nich dobre, a co złe. a „wojna” toczona na planie filmowym, w której konie nie do końca „ostrzelane” i przystosowane do scen batalistycznych muszą wziąć udział, dla nich dzieje się naprawdę i stanowi źródło ogromnego dyskomfortu i stresu.

Potwierdza się to najprędzej w scenie domniemanej „szarży na czołgi”, jaka miała miejsce w „*Ostatnim boju*”. Realizowanie sceny z użyciem czołgów, które pojawiają się na drodze szarżującej kawalerii, ostatecznie neguje zasadność złośliwego mitu o szarżach ułanów na niemieckie czołgi we wrześniu 1939 roku. Zaręczam, że nawet najbardziej zmotywowany

patriotycznie kawalerzysta nie dokona takiej sztuki, ponieważ nie pozwoli mu na to jego koń. Zwierzę bowiem na widok dużego obiektu zięjącego ogniem z działa i karabinu maszynowego oraz emitującego w dodatku hałas silnika i gąsienic a także dym z rury wydechowej, zacznie natychmiast w sposób nieskrępowany i naturalny poruszać się w kierunku przeciwnym do woli jeźdźcy.

O tej prawdzie mogła przekonać się moja ekipa filmująca scenę, w której do wsi zajętej przez Niemców wchodzi nocą szwadron kawalerii. Scena miała stanowić odtworzenie jednego z najważniejszych epizodów w historii 3 Pułku Strzelców Konnych podążających na południe, ku granicy węgierskiej już po kapitulacji Samodzielnej Grupy Operacyjnej „Polesie” gen. Kleeberga pod Kockiem. Nocą z 5 na 6 października strzelcy konni mieli przejść przez wieś Kalinowy Dół. Czekala tam na nich zasadzka, w której Pułk praktycznie przestał istnieć jako zwarta jednostka bojowa.



Realizacja tej sceny, którą oceniam jako najtrudniejszą w całym filmie, wymagała szczegółowego omówienia i zachowania wszelkich możliwych środków ostrożności. Na planie miało być kilkanaście koni prowadzonych „w rękę”

przez strzelców obciążonych dodatkowo sprzętem. Mieli oni wejść do wsi, w której za moment rozpęta się piekło wybuchów granatów oraz kanonady broni maszynowej i ręcznej.

Zaczajeni w opłotkach i na strychach chałup Niemcy otwierają ogień, co nieuchronnie spowoduje paniczną ucieczkę prowadzonych przez wieś koni. Rzecz w tym, że nie bardzo mogą się one cofnąć, ponieważ strzały padają z kierunku ich wejścia. Konie zbijają się więc w rozszalałe stado galopujące po wiejskim majdanie.



Aby zminimalizować ryzyko wypadku, prowadzący konie w rękę strzelcy mieli natychmiast po pierwszych strzałach zostawić konie i odskoczyć jak najdalej od nich, aby nie dostać się pod kopyta. Najrozsądniejszym kierunkiem ucieczki był więc ten, z którego strzelano.

Zgodnie z przewidywaniami, scenę tę można było nagrać jedynie podczas pierwszego dubla. Wprowadzane w opłotki wierzchowce szły ufnie i spokojnie do momentu, gdy odezwały się karabiny maszynowe i zaczęły eksplodować granaty. Ich reakcje, rejestrowane jak najpilniej przez trzy kamery, dostarczyły jedyne materiału ilustrującego scenę wejścia strzelców konnych w zasadzkę w Kalinowym Dole. W takiej sytuacji każdy kolejny dubel był już gorszy. Za drugim razem konie wchodziły do wsi, a więc na plan, ostrożne i czujne, parszając i chrapiąc ze strachu. Przy dublu kolejnym, właściwie odmówiły współpracy. Wprowadzane na wiejską drogę ciągnącą się wśród wiejskich chałup boczyły się i opierały tak widocznie, że ta ich manifestacja najmniej uważnemu widzowi ujawniłaby prawdę o zaczajonych hitlerowcach, którzy już za parę sekund dadzą o sobie znać uruchamiając śmiertelne urządzenia, choćby tylko ograniczone do roli straszaków. Kolejne duble dostarczyły za to ujęć granych w bardzo ciasnych planach, nieledwie detali, ukazujących potem w montażu zbliżenia spanikowanych zwierząt.

W czasie realizacji w Kalinowym Dole stratowany został, na szczęście nieszkodliwie, tylko jeden kawalerzysta...



Równie trudną w realizacji okazała się scena finałowa filmu, oparta także na opowieści pułkownika Makowieckiego, a więc posiadająca znamiona pełnego autentyzmu, choć tak piękna, że prawie nierzeczywista. Mowa tu o wydarzeniu, jakie miało miejsce 5 października we wsi Lipiny. Tam właśnie miały zebrać się i uporządkować oddziały kawalerii wchodzące w skład SGO „Polesie”, aby dokonać aktu kapitulacji. Kiedy oddziały stały już przygotowane do smutnej

ceremonii, okazało się, że na wyznaczone miejsce zbiórki wciąż nie stawił się 3 Pułk Strzelców Konnych. Dopiero, kiedy przy użyciu kawaleryjskich sygnałów na trąbkę formowano do wyruszenia oddziały, na lizjerze lasu pojawiła się jakaś kawaleria i nabierając pędu zmierzała na zbiórkę. Wkrótce okazało się, że do szeregu meldują się konie 3 PSK, które ocalawszy z rzezi w Kalinowym Dole, zebrały się gdzieś w lesie, a następnie odnalazły swoje stado i przygalopowały doń samodzielnie, bez pomocy ludzi.

Realizacja takiej sceny było wyzwaniem nie lada. Należało zmusić konie do wykonania zadania aktorskiego. Zwierzęta miały przed kamerami przebyć kilkusetmetrowy odcinek w określonym szyku i kierunku, a następnie zatrzymać się we właściwym miejscu. Osiągnięcie tego efektu okazało się możliwe wyłącznie poprzez uruchomienie najsilniejszego instynktu, jakim kierują się konie - instynktu stadnego. Podobne zadanie musiałem wykonać w poprzednim swoim filmie „*Wieniawa*” (2018).

Tu jednak należało poprowadzić kamerą cwał jednego tylko konia między dwoma punktami rozdzielonymi szerokim polem, nad którym wznosiło się zachodzące słońce. Nagranie sceny okazało się możliwe do wykonania i stosunkowo proste w sytuacji, kiedy

przyjechawszy na szeroką, zamykającą horyzont łąkę w dwa konie, rozdzieliło się je, trzymając jednego, podczas gdy drugi oddalał się na przeciwległy koniec. Wystarczyło więc wówczas - trzymanego, niespokojnego konia uwolnić, aby pokonał najkrótszą drogą przestrzeń dzielącą go od towarzysza. A temu towarzyszyły włączone kamery.

Podobny manewr należało więc wykonać w finałowej scenie „*Ostatniego boju*”. Sprawę komplikowała jedynie ilość koni, które miały pokonać otwartą przestrzeń w określonym kierunku i tempie. W tym celu należało rozdzielić oddział kawalerii, jakim dysponowałem na planie, a więc – stado, które – rozdzielone - w efekcie dążyło do tego, by się jak najprędzej połączyć. Strzelcy konni musieli wówczas wykonać najtrudniejszą część zadania – utrzymać swoje konie, kiedy połowa stada oddalała się od nich, a następnie w określonym momencie pozwolić im gonić stado, co powinny sfilmować rozstawione na trasie kamery i dron. Inna grupa strzelców musiała wówczas dobiegające konie uspokoić i wyłapać, zanim mogły zrobić sobie coś złego w niekontrolowanym dobiegu do stada w sytuacji zagrożenia zaplątania się w niesione na sobie rzędy, a więc ogłowania i kulbaki.

Motyw konia w polskiej kinematografii XX wieku pojawia się równie często, jak w literaturze tego okresu. Tytułowa „*Lotna*” z opowiadania Wojciecha Żukrowskiego, autentycznego kawalerzysty września, jest nie tylko przepiękną siwą klaczą - obiektem pożądania rywalizujących o nią oficerów pułku miotającego się we wrześniowej zawierusze. Jest w ich mniemaniu mitycznym „białym koniem”, na którym powinien nadjechać wybawca. W efekcie jednak staje się dla nich, jak apokaliptyczne rumaki, zwiastunem śmierci i końca ich świata.

Także konie w „*Ostatnim boju*” to nie tylko fotogeniczny wyznacznik historycznej formacji wojskowej, choć w wielu scenach sami bohaterowie porządkują ich znaczenie i udział w ich losie. Jednym z ważniejszych epizodów z udziałem koni jest scena, w której ppor. Makowiecki wraz z rotmistrzem Gosiewskim, już po klęsce w Kalinowym Dole, tułając się po lasach, napotykają niedobitki pułku – kilku strzelców prowadzących dwa ostatnie ocalałe z pogromu pułkowe wierzchowce.



Moment, w którym rtm. Gosiewski musi podjąć decyzję o pozbyciu się ich, jako elementu niepotrzebnego ryzyka w przedzieraniu się na Węgry, jest symbolicznym rozstaniem się z mitem. Pożegnanie koni – niegdyś dumy pułku – dla oficera

noszącego najbardziej charakterystyczny dla tej formacji stopień rotmistrza, jest końcem epoki. Odtwarzający rotmistrza Mateusz Dewera celebrytuje ten moment po mistrzowsku. Oddaje koledze hełm i manierkę z wodą, podchodzi do niespokojnego, ale ufego wierzchowca, aby ostatni raz poczuć dotyk aksamitnej skóry na jego szyi i chrapach... Scena, której walor podkreśla wolne tempo, użycie bliskich planów i muzyka, pozwala jednoznacznie określić swoją wymowę – odejścia kawalerii w przeszłość, na karty historii.

Konie porzucające swoich jeźdźców w czasie tragicznej zasadzki w Kalinowym Dole stały się więc symbolem – zwierzęta odmówiły dalszego udziału w wojnie, która przerosła ich pojmowanie rzeczywistości. Zabrakło dla nich miejsca w świecie, w którym prawo przetrwania żywej istoty determinuje ołów wypływający z luf maszynowej broni. Kiedy po nocnej hekatombie wracają na wezwanie kawaleryjskiej trąbki, jest to kolejny symbol – dotrzymania paktu zawartego między końmi i ludźmi 10 tysięcy lat temu w chwili ich udomowienia; jest świadectwem lojalności i przyjaźni, jaką obdarzyły nas te wspaniałe zwierzęta.

Rozdział 9. „MYŚLENIE W GALOPIE”, czyli ANATOMIA SZARŻY

Odsądzana wielokrotnie od czci i wiary scena szarży na czołgi z „*Lotnej*” Andrzeja Wajdy wlecze się za historią polskiej filmowej batalistyki, jak markietanki za wojskiem. Jest niewątpliwie sceną filmowo udaną, plastyczną i żywą, choć, niestety, pełną oczywistych historycznych nonsensów.

Jakikolwiek bowiem był zamysł reżysera, odczytywana jest powszechnie jako świadome nawiązanie do szkodliwego goebbelsowskiego stereotypu mającego zaświadczyć o polskiej głupocie. Jawi się nieodmiennie jako pokłosie niemieckiej propagandy, W czasach powojennych powielanej w komunistycznej retoryce nastawionej na to, by za wszelką cenę skompromitować pamięć „pańskiego wojska” i obarczyć je przyczynami wrześnieiowej klęski.

Warto wspomnieć, że sprawę dodatkowo nagłośnili wówczas włoscy korespondenci wojenni, którzy opisali domniemane polskie szarże, obejrzone przez nich na ekranie w dość niezdarnym propagandowym niemieckim filmie, w którym na czołgi szarżują udający Polaków żołnierze Wehrmachtu spadając z koni, jak gruszki. Włosi, życzliwi w zasadzie Polakom, kwalifikowali sceny te jako przejaw romantycznej „ostatniej ofiary polskiej kawalerii”. Zresztą, jedna z ostatnich zwycięskich kawaleryjskich szarż na świecie, wykonana z powodzeniem siłami całego pułku, miała miejsce w 1942 roku pod Czebotariem w ZSRR, a przeprowadził ją Reggimento Savoia Cavalleria, ciężki pułk włoskich dragonów. Szarżę tę *nota bene* unieśmiertelnili Włosi za sprawą pełnometrażowego fabularnego filmu „*Carica Eroica*” (*Bohaterska szarża*, 1952) w reżyserii Francesco de Robertisa.

Ostatnią szarżę zawdzięczamy jednak polskim ułanom Warszawskiej Brygady Kawalerii, jaka miała miejsce 1 marca 1945 roku pod Borujskiem w czasie walk o zdobycie Wału Pomorskiego.

We wrześniu 1939 roku, zgodnie z obowiązującym regulaminem, kawaleria miała już walczyć tylko na piechotę. Kawaleryjski koń miał być jedynie środkiem lokomocji żołnierza, który po „spieszeniu” miał zdjąć z ramienia broń i ruszyć do walki pieszej. Kawaleria poruszała się wówczas trójkami. Środkowy jeździec w każdej trójce był „koniowodnym” - tym, który w warunkach bojowych miał chwycić wierzchowce swoich bocznych idących do walki i odskoczyć galopem w bezpieczne miejsce, by tam czekać na rozstrzygnięcie i powrót kolegów. Dokładny opis tej procedury daje w „*Ostatnim boju*” płk. Makowiecki powołując się na grudziądzkie szkolenie.



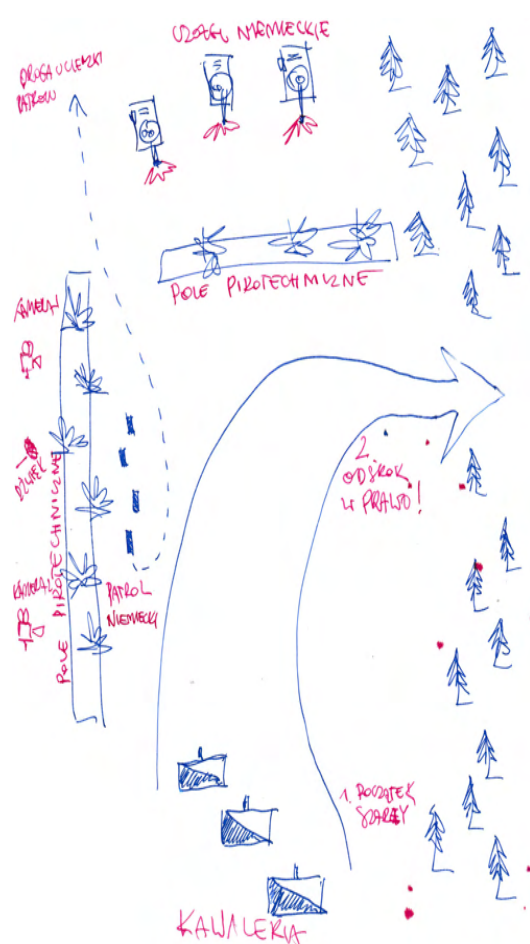
Odtworzenie „spieszania” oddziału w filmowej inscenizacji nie nastręczało trudności w sytuacji, gdy dysponowałem na planie wyszkolonymi kawalerzystami, dla których wykonanie każdej komendy dokonywało się bez specjalnych perturbacji.



Należało tylko „skonfigurować” oddział tak, aby idące w trójkach konie były zżyte ze sobą na tyle mocno, by, - choć pozbawione impulsu ze strony jeźdźców, którzy je właśnie zostawili, - chciały podążyć za pozostałymi, wciąż dosiadanymi i powodowanymi przez strzelców „koniowodnych”.

Pewnej trudności nastroczało także sfilmowanie całej sytuacji, wymagało bowiem zastosowania kamer umieszczonych na dwóch różnych poziomach – wyżej – dla ukazania jeźdźców przekazujących konie „koniowodnym” oraz ich odskok galopem i - niżej – dla ukazania żołnierzy biegnących do walki i składających się do oddania strzału.

Jasne jest więc, że kawaleria na czołgi nie szarżowała. Nie szarżowała też na pojazdy opancerzone ani karabiny maszynowe. Niestety, szkodliwy stereotyp zagnieździł się w naszej historycznej świadomości na tyle mocno, by niejednokrotnie służyć w dyskusjach prowadzonych na temat przyczyn wrześniowej katastrofy.



Plan sytuacyjny sceny szarży

Ponieważ napotkanie takiej sytuacji było we wrześniu również udziałem 3 Pułku Strzelców Konnych, w filmie należało scenę taką przywołać bezwzględnie, aby choć w ten sposób przyczynić się do odkłamania szkodliwego stereotypu.

Oprócz sceny „spieszania”, będącej odwzorowaniem dokładnego jej opisu danego przez pułkownika Makowieckiego, istnieje w „Ostatnim boju” inscenizacja „przygodnej” szarży, jakie zdarzały się naprawdę we wrześniowej kampanii. Pierwsza z nich miała miejsce już 1 września 1939 roku, kiedy to dwa szwadrony 18 Pułku Ułanów Pomorskich natknęły się w czasie patrolu na odpoczywający na leśnej polanie batalion niemieckiej piechoty. Zaskoczenie z obydwu stron było ogromne. Nie mogąc się wycofać, ułani dobyli szabel i ruszyli na Niemców zadając im ciężkie straty. Niestety, odezwały się wówczas karabiny maszynowe zamaskowanych w zaroślach wozów pancernych, które z kolei zaczęły dziesiątkować Polaków. Szczęśliwie, wykorzystując chyżość koni udało się im wówczas odskoczyć za pobliski kolejowy nasyp.

Na nagranie należało poświęcić cały dzień zdjęciowy, starannie przygotowując uprzednio miejsce szarży, aby uniknąć wypadku z wywrotką konia lub jego trwałym uszkodzeniem, o co nietrudno przy galopie w terenie podmokłym czy pełnym kretowisk.

Znaleziona do tego celu w miarę równa łąka musiała spełnić jeszcze kolejne warunki

- graniczyć z rzadkim lasem, w którym powinni znaleźć schronienie strzelcy oraz z drogą, po której miał się poruszać niemiecki patrol natykający się niefortunnie na polską kawalerię.

Konieczne było też przygotowanie pól pirotechnicznych: pierwszego - oddzielającego szarżujących jeźdźców od nadjeżdżających z przeciwka niemieckich pojazdów pancernych (2 transportery i czołg) oraz drugiego – przygotowanego wzdłuż drogi filmowanej szarży i przy tym oddzielającego jej uczestników od rozstawionych kamer. Według planu, oddział ścigający niemiecki patrol miał wjechać wprost pod lufy niemieckiej jednostki pancernej i wówczas natychmiast odskoczyć w prawo unikając bezpośredniego kontaktu z pojazdami oraz, co równie istotne, najechania na pole pirotechniczne znajdujące się na kierunku szarży.

Cwałujący z dobytymi szablami oddział miał poruszać się w ściśle oznaczonym „korytarzu”. Wymagało to wykonania próbnych przejazdów kilku jeźdźców dla sprawdzenia podłoża oraz określenia miejsca „odskoku w prawo”, który był warunkiem bezpiecznego zakończenia ujęcia i całej sceny. Zważywszy również potrzebę użycia pokażnej ilości środków pirotechnicznych, należało zadbać o bezpieczeństwo ludzi, zwierząt i sprzętu. Za wszelką cenę chcieliśmy uniknąć sytuacji z planu nagrywanej rok wcześniej sceny szarży pod Rokitną do filmu „*Legiony*” (2019), w której reżyser, Dariusz Gajewski w ciągu jednego dnia zdjęciowego stracił trzy kamery rozdeptane przez konie. Scenę dokończył przy pomocy pozostałego jeszcze sprzętu.

Na planie „*Ostatniego boju*” dysponowaliśmy dwiema kamerami (aparaty bezlusterkowe Sony Alfa 7 III oraz Panasonic Lumix gh5), które zdecydowałem się rozmieścić przy polnej drodze, wzdłuż korytarza planowanej szarży i pola pirotechnicznego, na którym ładunki miały być odpalane w miarę zbliżania się cwałującego oddziału. Z racji szczupłości środków na pirotechnikę mogliśmy sobie pozwolić jedynie na jeden dubel. Byłem więc w klasycznej sytuacji reżysera z filmu „*Przyjęcie*” (*Party*, 1968) w reżyserii Blake'a Edwardsa, na którego planie stary fort można

było wysadzić tylko raz. Nagranie sceny „od kopa” miało też sens z racji odpowiedzialności za konie, którym stres dzikiego galopowania przez wybuchy należało maksymalnie ograniczyć.



Należało więc wykorzystać wszelkie dostępne środki techniczne, by zarejestrować ujęcie szarży jak najwszechstronniej. Wzorcem niedościgłym była scena szarży z przywoływanego tu nieraz filmu „*Waterloo*”, w której reżyser do sfilmowania pamiętnej szarży 15 tysięcy kirasjerów marszałka Ney’a na angielskie czworoboki piechoty użył śmigłowców. Niestety, w naszym nagraniu próba zastąpienia ich dronem okazała się dość niefortunna. Lecący nisko aparat wywoływał dodatkowy niepokój wśród koni, przeniesiony na wyższy pułap niezmiennie rejestrował ambulans, wozy strażackie i policyjne oraz tłum gapiów pochodzących z okolicznych wsi. W dodatku, filmowane z góry pędzące konie budziły skojarzenia ze szczurami biegnącymi w labiryncie.

Za to doskonale sprawdził się proponowany często przez pirotechników dym. O wiele



tańszy od ładunków imitujących wybuchy, o wiele prostszy do uzyskania na planie, otwierający za to cały wachlarz możliwości estetycznych.

Parafrazując więc znane powiedzenie Alfreda Hitchcocka można śmiało

stwierdzić, że nie tak nie ożywia filmu wojennego, jak porządny dym. O powszechności zastosowania tego filmowego środka wyrazu niech świadczy fakt, że stosowne „maski” prezentujące dym na setki sposobów są na wyposażeniu każdego profesjonalnego montażowego programu. Głównie jednak tego niezbędnego przy realizacji wszelkich scen batalistycznych środka dostarczają pirotechnicy. Nie inaczej było w *„Ostatnim boju”*, gdzie w każdej scenie wymagającej strzelania czy szarżowania, dym pojawiał się w stosownych ilościach za sprawą chińskich świec dymnych, przez szefa i członków ekipy pirotechnicznej „Demonów ognia” Pawła Gajewskiego nazywanych familiarnie „skurwielami”.



Dym nadaje szczególnej plastyczności obrazowi filmowemu, pozwala ukryć to, czego nie chcemy pokazać, wzmacnia dramatyzm sceny, a kiedy doświetlony jest „od tyłu” wywołuje dodatkowo poświatę tworzącą doskonałe tło dla ogromnych cieni wzmagających ekspresję każdego ujęcia.



Tak właśnie zaplanowana i zrealizowana została scena nocnej galopady szwadronu, która miała ukazać strzelców jako oddział duchów gnających ku zagładzie. W użyciu były wówczas dwie 4-kilowatowe lampy wyładowcze zasilane ze strażackiego wozu, oświetlające ogromne ilości dymu uzyskiwanego ze wspomnianych powyżej chińskich świec. Przed każdym dublem ofiarnie biegał z nimi drugi reżyser poświęcając zapewne swój wysiłek Markowi Koterskiemu (vide „*Nic śmiesznego*”, 1995). Ostateczny efekt poświęty wzmogła jeszcze mgła, jako że ujęcia powstawały późną wrześnieową nocą. To właśnie tym chińskim wynalazkom zawdzięczam także bezdyskusyjnie urodę i plastykę sceny dynamicznego przejazdu szwadronów przez ostrzeliwane pole oraz każdej praktycznie batalistycznej sceny filmu.

Rozdział 10. „POWIODĄ Z OKOPÓW NA BAGNETY”, czyli BARWY WALKI

Nie istnieje kanon filmowania scen batalistycznych. Wraz ze zmianami estetyki filmowej, ewolucji ulega wyraźnie paradygmat montażu i kolorystyki, której dzisiejsze kamery dają praktycznie nieograniczone możliwości. Wystarczy tylko na początku podjąć decyzję, ku jakiej estetyce się skłaniamy i pod tym kątem dobrać sprzęt. Może nami powodować obowiązujący właśnie trend, intuicja, własne estetyczne upodobania bądź wzorowanie się na mistrzach...

Zatrudnienie rekonstruktorów do filmu batalistycznego to bowiem nie jedyny milowy krok w rozwoju i ewolucji tego gatunku, jaki wykonał Steven Spielberg w „Szeregowcu Ryanie” (1998). Amerykański geniusz kina zainicjował tu również charakterystyczną kolorystykę, jaka dzięki zdjęciom Janusza Kamińskiego zaczęła odtąd obowiązywać w każdej bez mała tego typu produkcji. Kolorystykę – dodajmy - pozwalającą widzowi zorientować się po pierwszym ujęciu, z jakim gatunkiem będzie miał do czynienia. Spielberg w „Szeregowcu Ryanie” wypromował kolorystykę, którą w pełni posłużył się także w swoim kolejnym filmie wojennym „Czas wojny” (*War Horse*, 2011).

Jej angielska nazwa - „bleach bypass” zatraciła już swój techniczny wymiar związany z obróbką taśmy, co zainicjował operator japońskiego reżysera Kona Ichikawy, Kazuo Miyagawa pracując przy filmie „*Her Brother*” (1960). W pełnym wyrazie technika wróciła w filmie „1984” w reżyserii Michaela Radforda za sprawą zdjęć Rogera Deakinsa opisujących ponurą rzeczywistość orwellowskiego świata. Dziś „bleach bypass” to „grading” kolorystyczny, który charakteryzuje się stosowaniem ujęć przerysowanych i mocno kontrastowych przy de-saturacji barw. Pozwala to uzyskać efekt głębokich, prawie czarnych cieni, przy mocno eksponowanych jasnych i białych częściach kadru. Balans bieli bywa przekłamany, co buduje specyficzną atmosferę kolorystyczną dzieła.

Estetyka ta od „*Szeregowca Ryana*” stała się obowiązująca dla filmowej batalistyki. Korzystają z niej najwybitniejsze filmy tego gatunku ostatniego dwudziestolecia.

Tak filmowany jest przez Sławomira Idziaka „*Helikopter w ogniu*” (2001) Ridley'a Scotta o kolorystyce utrzymanej w zieleni i żółci, „*Jarhead*” (2005) Sama Mendesa ze zdjęciami Rogera Deakinsa z dominującą bielą oddającą nasłonecznienie pustyni. Podobnie filmowane są przez Toma Sterna „*Listy z Iwo Jima*” (2006) czy „*Snajper*” (2016) w reżyserii Clint'a Eastwooda, w których dominuje obraz szary i wyblakły. Apogeum tej estetyki dostrzec można w „*Dunkierce*” (2017) w reżyserii Christophera Nolana, do której zdjęcia robił Hoyte van Hoytema. Jeśli więc jesteśmy zwolennikami kolorystyki, jaką zastosował z powodzeniem Steven Spielberg w batalistycznych scenach „*Szeregowca Ryana*”, a która tak dobrze sprawdza się do dziś w wielu arcydziełach gatunku, to bez wahania należy jej użyć.

Próbie posłużenia się patentem Spielberga w „*Ostatnim boju*” widać wyraźnie już w pierwszej batalistycznej scenie walki okopowej 3 PSK realizowanej w Piwnicznej. Scena ta rozpoczynała w filmie etap zdjęć batalistycznych, będących serią udokumentowanych historycznie epizodów wrześniowej kampanii. Taką właśnie jest scena przedstawiająca zmagania pułku z nacierającymi oddziałami generała Heinza Guderiana, a której odtworzenie na planie fatalnie wpłynęło na miejscową populację owiec.

Troska o występujące w filmie konie nie była bowiem, jak się niebawem okazało jedyną trudnością w realizacji. W czasie zdjęć do sceny odpierania przez strzelców niemieckiego ataku filmowanej w Parku Węgielnik w Piwnicznej doszło do pożarowania godnego wypadku. Niepoinformowany o zdjęciach z dużą ilością środków pirotechnicznych hodowca owiec narażony został na straty, kiedy wystraszone odgłosami bitwy zwierzęta ruszyły ławą szukając bezpieczniejszego pastwiska, potem zaś, zapewne, „źle się doiły”.

Rozpisanie sceny na ujęcia determinowało miejsce, do którego uzyskałem dostęp dzięki życzliwości lokalnego samorządu. Odtworzone okopy w miejscowym parku dawały szansę na wykonanie zdjęć w terminie, bez konieczności zatrudniania koparki i ekipy stolarzy. Scena miała zaprezentować epizod będący w istocie bojowym chrztem konnych strzelców, a jej momentem krytycznym było ukazanie interwencji dowódcy na objawy paniki u młodych, nieostrzelanych poborowych.



W „*Ostatnim boju*” mamy do czynienia z koloryzacją w stronę koloru zieleni i delikatną desaturacją barw, co sprawia, że w dwóch pierwszych ujęciach postaci niemieckich żołnierzy pojawiają się z gęstych zarośli jakby odklejając od tła.

Trzecie, z żabiej perspektywy ukazuje odpalenie niemieckiego granatnika posyłającego pierwszy pocisk na polski okop. Wybuch wzmacnia dynamiczną muzykę, która pojawia się i narasta parę sekund wcześniej wnosząc się ponad bukoliczne odgłosy leśnej przyrody. Od momentu wybuchu znaczącego początek okopowego pandemonium utrzymuje ona tempo całej sceny. Muzyka trwa, kiedy poprzez ruch kamery sunącej wzdłuż okopu ukazuje się jego zadymione wnętrze pełne żołnierzy opartych o przedpiersie i prowadzących ogień oraz ogarniętych paniką, skulonych na jego dnie.

Konsekwentnie prezentuje ona wówczas punkt widzenia żołnierza miotającego się po zadymionym okopie. Widzi twarz porucznika Makowieckiego usiłującego przedostać się w kierunku dowódcy. Kamera odwraca wówczas swój kierunek ruchu, aby towarzyszyć przeciskającemu się przez okop porucznikowi, który w przykłęku usiłuje salutować, by złożyć meldunek przełożonemu. Zbliżenia prowadzących ogień strzelców kontrpunktują ujęcia strzelającej w stronę okopu niemieckiej piechoty. Filmowany z dna okopu dowódca z pistoletem w ręku musi przywołać do porządku znieruchomiałych ze zgrozy na dnie okopu żołnierzy oraz kaprała, który porzucił swój karabin maszynowy. Krzyk i gestykulacja pułkownika przynoszą efekty. Młodzi chłopcy wracają do strzelania,

kapral Bierwiaczonek chwyta za spust ckm-u i z determinacją wypuszcza kolejne serie. W ostatnim ujęciu dowódca, opanowawszy panikę, dysząc ciężko obserwuje przedpole przez lornetkę. W tym momencie obraz widziany przez szklą lornetki pułkownika stanowią już ujęcia archiwalne przedstawiające walczących Niemców. Jeszcze raz wykreowana w inscenizacjach rzeczywistość styka się z dokumentalnym, archiwalnym zapisem.

Najbardziej wymagającą pod względem warsztatowym ze scen batalistycznych była w filmie opisywana przez pułkownika Makowieckiego scena natarcia



na Kalenkowicze, dopowiadana inscenizacją zrealizowaną na terenie skansenu w Zubrzycy Górnej. Zakładała ona bowiem pokazanie nie tylko atakujących strzelców konnych, ale także zaskoczonych Niemców, najpierw odpowiadających chaotycznym ogniem,

a następnie pierzchających spod polskich kul. Opowieść pułkownika ujawnia moment przygotowań i okoliczności poprzedzające atak. Rozpoczyna ją meldunek Makowieckiego i rozkaz Gosiewskiego, po którym wybucha muzyka oznaczająca rozpoczęcie natarcia spieszonych strzelców. Wpadają oni do zajętej przez odpoczywających Niemców wsi, by wyprzeć ich z niej w walce wręcz. Scena, zapowiedziana przez pułkownika Makowieckiego nabiera tempa wraz z narastającą muzyką. Kamera (na steadycamie) jest, podobnie jak atakujący strzelcy, w nieustannym ruchu pokazując ich w siedmiu następujących po sobie ujęciach z boku, *en face* i z tyłu - poprzez detale biegnących nóg.

Druga pod względem trudności w realizacji (wyjawszy sceny z końmi) to scena obrony Hajnówki, której momentem finałowym jest śmierć jednego z bohaterów – kaprała Bolesława Bierwiaczonka. Kapral, w filmie wykreowany przez Jędrzeja Bigosińskiego, daje się poznać w dwóch wcześniejszych epizodach jako postać ewoluująca od beztróskiego i lękliwego do bohaterskiego obrońcy, który dziś ma w mieście tablicę upamiętniającą swoją śmierć.



W filmie, o epizodzie obrony miasta oraz walki i śmierci Bierwiazonka, opowiada najbliższy świadek wydarzeń, żołnierz 3 Pułku Strzelców Konnych, st. wachm. Makarewicz. To on na chwilę przejmuje od pułkownika Makowieckiego rolę głównego narratora. To jego wypowiedzi

kierowane do kamery stają się osią sceny, w której celowniczy ckm-u bez wahania prowadząc ogień pomimo niemieckiej przewagi, zostaje śmiertelnie ranny.

Epizod obserwujemy jednak w dalszym ciągu oczami ppor. Makowieckiego. Nie porzuca on także tutaj swojej roli „właściciela spojrzenia”. W finale jest tym, który odciąga w tył umierającego Bierwiazonka, stwierdzając jego śmierć.



Scena wymagała koordynacji wielu czynników. Sekwencja ujęć, do których zaangażowano niemieckie czołgi, motocykl i oddział piechoty, wymagała osobnych przygotowań. Plan, z racji kierunku światła oraz trudnego otoczenia złożonego ze współczesnych zabudowań, musiał zostać zbudowany w takim

miejscu, aby w tle ujawnić zabudowania starego kościoła oraz brzeg rzeki porośniętym uschniętymi drzewami, nadającymi scenie atmosfery. Niestety, podłoże, na którym należało rozstawić elementy scenografii oraz wojenny sprzęt, pokryte było nowoczesną kostką brukową, którą należało zamaskować. Rozwiązania w postaci wywrotki jesiennych liści dostarczyli okoliczni działkowicze, co w połączeniu ze snującym się w charakterze zasłony dymnej chińskim wynalazkiem, dawało nieodparte wrażenie wiosennych porządków w ogródku.

Towarzyszący w filmowym rajdzie broni pancerniej na Hajnówkę oddział Wehrmachtu nie rekrutował się tym razem z rekonstruktorów ale wypożyczonych z pobliskiego garnizonu zawodowych żołnierzy. Obnażyło to mękę pracy z niezainteresowanymi statystami. Kiedy już dopięci na ostatni guzik i poinstruowani dokładnie co i jak mają robić, by wyglądać

wystarczająco bojowo, przystąpili do pierwszego ujęcia, wezwano ich do koszar. „*Befehl ist Befehl!*” (niem. „Rozkaz to rozkaz!”).

Scena została nakręcona jedynie dzięki decyzji o przebraniu strzelców konnych i filmowaniu ich ponownie tym razem w niemieckich mundurach.



W obydwu opisywanych scenach największą rolę do spełnienia miała „organiczna” praca kamery o szybszej migawce. Dodało to dynamiki ruchowi wewnątrz-kadrowemu pozwalając też widzowi obserwować detale każdego wybuchu i nieledwie ziarnka piasku

uniesionego w powietrze. Najczęściej była ona prowadzona z ręki i obecna na polu walki razem z żołnierzami, co pozwalało jej działanie stylizować na dokument wojenny. Ujęcia miały naśladować te, wykonywane przez korespondentów wojennych używających kamer „na sprężynie”. Wzmogło to znacząco ich dynamikę dokładając przerysowań i wyrazu agresji.

Fabularną cezurą jest w „*Ostatnim boju*” scena, w której pułk przekracza rzekę. To potem właśnie będzie już zmierzać ku miejscu, gdzie ma się rozegrać ostateczna bitwa, Armageddon resztek polskiej armii.



Filmowani w drodze kawalerzyści mijają przydrożny krzyż z przedwojenną żelazną figurką Chrystusa noszącą przestrzeliny po karabinowych kulach. Jest ona autentycznym reliktem czasu wrześniowej kampanii. Kamera najpierw ujawnia nadjeżdżającą w stępie kawalerię,

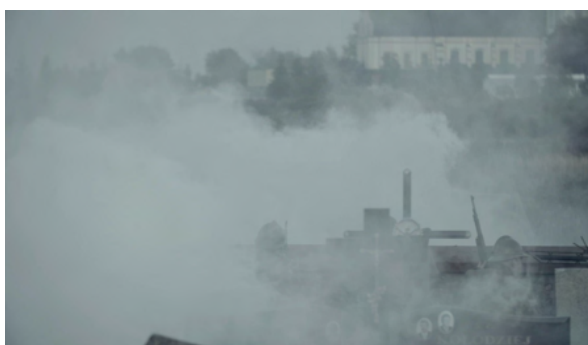
a następnie panoramuje przejeżdżający szwadron, aby na koniec zatrzymać się i ukazać w pierwszym planie ostrości sprofanowany wizerunek Zbawiciela. Obrazowe skojarzenie jest wówczas bardzo czytelne – wrześniowa poniewierka żołnierzy jest ich drogą krzyżową, szlakiem ku zagładzie.

Kawaleria zbliża się bowiem do Woli Gułowskiej, siedziby sławnego sanktuarium; miejsca, gdzie nastąpi rozwiązanie, ostatni bój. Zapowiada ją gest strzelca wykonującego

znak krzyża na widok wież katedry, w cieniu których przyjdzie im stoczyć największą, najbardziej chwalebną bitwę.

Od tego momentu ich zmagania opisane w kolejnych pięciu scenach nabierają nieledwie mistycznego charakteru.

Nie na darmo ostatnia walka ma miejsce na wiejskim cmentarzu. Jej symbolika jest całkowicie jasna – kawalerzyści, przedstawiciele schodzącej ze sceny formacji, żołnierze zdradzonej przez sojuszników i wziętej w dwa ognie armii bronią cmentarza, pojmowanego przecież nie tylko jako miejsce pochówku, ale miejsce pamięci o przeszłości, bez której – według znanej sentencji pierwszego Marszałka - nie ma narodu. Cmentarz w Woli Gułowskiej jest więc ostatnią redutą, jest symbolem walki tych, którzy zostali już skazani na przegraną, na śmierć.



Jakkolwiek jednak patetyczny miał być wydźwięk sceny cmentarnej walki, jej realizacja nastroczała trudności zgoła trywialnych. Miejscowy - historyczny - cmentarz zmienił się bardzo od czasów, kiedy bronił go oddział wrześnie kawalerii odpierając wściekłe ataki

zmotoryzowanego Wehrmachtu. Przede wszystkim pojawiły się wszędzie ohydne nagrobki lastrikowe oraz podobne, z nierozpoznanego tworzywa, o dalekowschodniej zapewne proveniencji. Na szczęście, na chińską tandetę znalazło się chińskie lekarstwo – wspomniane już wielokrotnie, ulubione przez „Demony ognia” świece. Ich dym snuł się



długo i nisko nad ziemią litościwie zasłaniając lastrikowe cokoły, a metalowym starym krzyżom wznoszącym się wyżej nadawał szlachetnej powagi.

Scenerię tę filmowaliśmy przy użyciu wózka Panther Evo z kamerą Sony SX-9

i obiektywem zmiennoogniskowym od 70 do 200mm Canon, co pozwoliło na wydobyć w kadrze trzech odrębnych planów ostrości.

Kamera poruszając się równolegle do cmentarnego muru panoramowała jego obrońców, w drugim planie rejestrując nacierających Niemców, w trzecim zaś ujawniając bryłę klasztoru.

Wkrótce okazało się, że wózek nie był jedynym obiektem poruszającym się tego dnia po planie. Towarzyszył mu bowiem ciągnik miejscowego rolnika przemierzający plan pomiędzy bronionym cmentarnym murem, a stanowiskami Wehrmachtu, tam i z powrotem, z irytującą regularnością. Plan bowiem rozstawiony był między domem rolnika, a jego polem, które ten zapragnął obsiać właśnie teraz. Kończąc kolejną bruzdę rolnik nawracał więc do domu po następny worek z siewnym ziarnem. Wymuszone przerwy dawały co prawda okazję do twórczej refleksji, ale przede wszystkim rozwiewały cenny dym, który należało rozsnuwać od nowa.



Jedną z bardziej zadymionych w „*Ostatnim boju*” jest scena, w której rotmistrz Gosiewski musi zlikwidować gniazdo niemieckiego ckm-u umieszczone na jednej z wież kościoła w Woli Gułowskiej. Epizod ten opisuje dokładnie jeden z weteranów 3 Pułku Strzelców Konnych. Pojedynek dwóch karabinów maszynowych miał wówczas miejsce naprawdę. W realizowanej scenie, po wydaniu rozkazu celownicemu polskiego ciężkiego karabinu, zniecierpliwiony brakiem rezultatu, Gosiewski przejmuje broń i rozprawia się z Niemcem, dzięki czemu może ruszyć polskie kontrnatarcie. Podczas gdy sfilmowanie strzelającego z kościoła Niemca nie nastręczało trudności, wyjąwszy koszmarną wspinaczkę na wieżę ze sprzętem strzeleckim i filmowym, realizacja ujęć zaangażowanego w strzelecki pojedynek polskiego km-u obarczona była

kłopotami. Polskie stanowisko ckm-u wykopane było w podkrakowskim lesie. Użycie dymu, dopełniającego bitewny nastrój sceny, co uprzytomniłem sobie tuż przed odpaleniem świec, wiązało się z wysłaniem w atmosferę gęstej czarnej chmury unoszącej się nad sierpniowym lasem. Wystarczy, by pobudzić wyobraźnię najbardziej roztargnionego strażaka, który natychmiast w rejon zadymienia wysłał co najmniej trzy jednostki.

Zdjęcia zostały podjęte natychmiast po przekonaniu dyżurnego strażaka, że nie jesteśmy grupą terrorystyczną tylko ekipą filmową i niecelowe jest wysyłanie sikawek na widok snującego się w okolicach Rzęski dymu. Scena została zmontowana z ujęć uzyskanych w trzech różnych miejscach – w Woli Gułowskiej, a więc w lokalizacji historycznej, we wspomnianym lesie w Rzęsce oraz w Sochaczewie, w czasie rekonstrukcji bitwy nad Bzurą, dzięki czemu w niskobudżetowym filmie mogły pojawić się ujęcia licznie nacierającej polskiej piechoty. Także i te ujęcia filmowane tą samą kamerą przez tego samego operatora utrzymane są w kolorystyce batalistycznych produkcji ostatniego ćwierćwiecza. Podobnie ukazane są wszelkie ożywione mapy informujące o kierunkach przemieszczania się oddziału strzelców. Swą formą nawiązują wyraźnie do map sztabowych, jakich używano na wojnie. Estetykę tę zapowiada już zresztą czołówka filmu składająca się z ujęć weteranów pojawiających się na przemian z historycznymi, spatynowanymi i zaanimowanymi fotografiami, które pokrywa rodzaj zanieczyszczonego filmu, czyniąc je jeszcze bardziej autentycznymi.

Rozdział 11. „RATOWAĆ SZTANDAR!”, czyli POŻEGNANIE Z BRONIĄ

W pierwszej scenie filmu, zawiązującej fabularne wątki „*Ostatniego boju*”, we wstępnym dialogu prezentują się główni bohaterowie. w jej finale pojawia się także pułkowy sztandar wnoszony do pociągu, którym pułk wyruszy w swoją ostatnią podróż. Oficerowie natychmiast przerywają pogawędkę i salutują pułkowy znak stając na baczność. Tu otwiera się fabularna kłamra filmu, który opowiada o zmierzchu kawalerii. w filmie z łatwością odszukać możemy sceny sygnalizujące nieuchronny schyłek tej formacji.

II wojna światowa była niewątpliwie ostatnią wojną naszego świata, w której jakkolwiek rolę odegrała kawaleria. Wrześniowa epopeja konnych strzelców, przerywana potyczkami i bitwami, trwa aż do ostatecznej klęski i unicestwienia pułku. Anachronizm kawalerii w okrutnej wojnie prowadzonej według doktryny Blitzkriegu ujawnia się w filmie bez przerwy. Kawalerzyści zagubieni w wojnie pozbawionej wszelkiego romantyzmu i rycerskości, jaką znaleźć można było jeszcze w poprzednich polsko-sowieckich zmaganiach z 1920 roku, walczą tak, jak ich uczono w najlepszej kawaleryjskiej szkole ówczesnej Europy. Nie są jednak w stanie dotrzymać pola pancernym zagonom ani przetrwać sowieckiego ciosu w plecy.



W tej wojnie kawaleria nie powinna już walczyć konno. Najwierniejsi towarzysze ułanów - konie – mają być usuwane z pola bitwy, kiedy ich jeźdźcy idą do boju. Kawaleria sodchodzi już więc na karty historii. Ma walczyć bez koni, jak zwykła piechota. Dobitnie ukazuje to moment w którym, by spieszeni wyruszyć do bitwy, muszą strzelcy konni zdjąć z butów ostrogi. Oczywiście, jest to wymóg bezpieczeństwa, żołnierze nie chcą pozbawić się elementu zaskoczenia. Scena ma jednak wymiar symboliczny. Wszak ostrogi to nieodłączny i nobilitujący atrybut konnego wojownika. Nie na darmo ostatnim rozkazem wydanym ułanom ostatniego likwidowanego pułku Warszawskiej Brygady Kawalerii w 1947 roku po pożegnalnej libacji było zdjęcie ostrogi z jednego buta i rzucenie jej za siebie.

Taki też wydźwięk ma też scena, w której dwaj główni bohaterowie filmu - rtm. Gosiewski i ppor. Makowiecki straciwszy konie w nocnej zasadzce wędrują na piechotę.



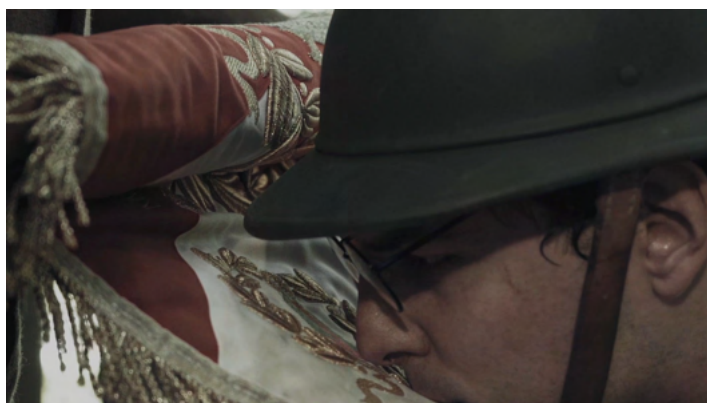
a gdy odnajdują niedobitki swojego pułku z dwoma końmi, mogą już tylko melancholijnie pożegnać niepotrzebne wierzchowce. Tak wygląda pożegnanie z kawalerią. Przypieczętowuje je scena, w której muszą oni ukryć swój sztandar, chroniąc go przed

hańbą zagarnięcia przez wroga. Oddają go więc ziemi w scenie symbolicznego pogrzebu.

Na szczęście tylko po to, by wydobyć go i odzyskać po latach w lepszych, powojennych czasach.

W rzeczywistości historia ukrycia, poszukiwań i odzyskania sztandaru jest bardzo długa, więc na użytek scenariusza zdecydowałem, by skrócić ją do sceny najbardziej symbolicznej. Zgadzać się może tylko liczba zaangażowanych w proces ukrywania sztandaru żołnierzy. Pułk już wówczas nie istniał. Jedynie rozproszone piesze grupki usiłowały przebijać się na Węgry lub chociaż uniknąć niewoli – niemieckiej czy sowieckiej.

W filmie scena ta jest dokładnym odwzorowaniem sytuacji, jaka wówczas musiała mieć miejsce wkrótce po kapitulacji, a więc po 6 października 1939 roku. Zasadniczą trudność przed jej napisaniem i realizacją, budziła obawa, że nie ustrzeże się ona banału. Dopiero przepytani na tę okoliczność konsultanci potwierdzili, że musiała ona wyglądać właśnie tak. Patetycznie i wzniośle. W scenie zakopywania sztandaru widzimy głównych bohaterów – rotmistrza Gosiewskiego i porucznika Makowieckiego otoczonych grupą strzelców konnych wpatrzonych w kopaną przez dwóch żołnierzy „mogiłę” dla pułkowego znaku.



Oficerowie filmowani są od dołu, z punktu widzenia kopających skrytkę, aby następnie przejść na zbliżenia twarzy oficerów i detale – dłonie dzierżące drzewce i twarze żołnierzy przyklękających kolejno, aby ucałować płat

sztandaru przed jego symbolicznym pochówkiem. Oto dokonuje się los pułku i całej formacji. Jesteśmy świadkami końca epoki.

Ważną rolę odgrywa tu muzyka, która zdecydowanie dopełnia ją emocjonalnie. Kompozycja molowych smyczków w połączeniu z żałobną trąbką, jak z ułańskiego capstrzyku czyni scenę jeszcze bardziej przejmującą. Do większości scen

muzyka komponowana była dopiero po ich zmontowaniu, a więc z zachowaniem łamanej wielokrotnie zasady mówiącej o tym, by nie montować filmu „pod muzykę”.

Kompozytor muzyki do „*Ostatniego boju*”, Igor Awdiejew dostawał zmontowane wstępnie sceny, co pozwoliło mu na wyrobienie sobie poglądu na jej całościowy kształt. Uderzył go od razu dysonans bukolicznych krajobrazów, jakimi wędrują strzelcy i okrucieństw wojny, na jakie się wciąż natykają. Obserwacja ta – jak stwierdził – mimo że poboczna dla głównej opowieści, stała się dla niego pierwszą wskazówką co do ogólnego nastroju filmu. Intuicja twórcza podpowiadała Igorowi, że muzyka akompaniująca tym plenerowym ujęciom powinna wyjaskrawić napięcie wytwarzające się pomiędzy scenerią a akcją, sugerując obcość otoczenia wobec przeżyć żołnierzy.

Zaproponował mi więc, aby punktem wyjścia były dźwięki rozmyte i oszczędne. Środki takie jak *drone*, modulowane ambieny, narastające hałasy i plamy brzmieniowe oraz delikatnie zaznaczone rytmy miały spełniać to zadanie. Tego typu oprawa dała się dobrze schować w diegetycznych dźwiękach natury i współgrając z nimi mogła czynić subtelne aluzje do emocji, które chcieliśmy wywołać w danej sytuacji.

Decyzja o zastosowaniu minimalnych środków była dodatkowo uzasadniona z punktu widzenia charakteru filmu. „*Ostatni bój*” jest produkcją bogatą treściowo, zawierającą komponenty fabularne, dokumentalne, a jeszcze do tego zmieniającą narratorów. Nienarzucająca się, a zaledwie towarzysząca muzyka pomaga podtrzymać tempo, ale pozostawia niezbędne miejsce dla głosu narratora i nie dezorientuje odbiorcy.

Powyższe założenia stanowiły zaledwie bazę będącą punktem wyjścia dla utworów pełniejszych, z wyraźną melodią i rytmem. Instrumentarium oparło się w tym przypadku na brzmieniach klasycznych – melodie prowadzone są tu zazwyczaj przez sekcje smyczkowe lub fortepian, w akompaniamencie bębnów, sekcji dętych, chórów czy organów. Pojawiają się niekiedy zagrywki na trąbce solo czy charakterystyczne werble, kojarzące się z militarnym klimatem.

Muzykę do scen fabularnych kompozytor tworzył już zazwyczaj do gotowego montażu, dostosowując jej bieg do wydarzeń na ekranie. Tak Awdiejew postąpił w moim poprzednim filmie „*Wieniawa*”, gdzie liryczny temat towarzyszący wierszowi bohatera wygłaszanemu

przez niego spoza kadru rozwija się z marsza 1 Pułku Szwoleżerów, pułku, z którym żegna się właśnie jego dawny dowódca. Scena zapowiada tu koniec świata, którego częścią czuje się gen. Długoszowski. Marsz pułkowy przyjmuje formę pełnego zadumy lirycznego tematu opisującego zmierzch jego epoki.

Tworzenie muzyki do scen wstępnie zmontowanych było szczególnie ważne w epizodach walk, kiedy akcja jest najbardziej dynamiczna – kompozytor stosował tu typowe w takich kontekstach zabiegi, aby wyróżnić punkty istotne, jak przykładowo groźny zgrzyt metalu, gdy na ekranie pojawia się przeciwnik czy głucho hałas, gdy postać zostaje ogłuszona. W niektórych przypadkach montażysta prosił go o gotowe utwory



jeszcze przed ostatecznym przygotowaniem materiału wizualnego, pozwalając muzyce prowadzić te fragmenty i porządkować montaż – tak było w przypadku scen przeprawy przez rzekę i kapitulacji zamykającej film.

Były to utwory spokojniejsze, płynące, o jednostajnej rytmice. Efektem są nastrojowe obrazy o wyróżnionej estetyce, w których przestrzeń uzyskuje nie tylko oprawa muzyczna, ale również jedne z najbardziej efektownych ujęć w „*Ostatnim boju*”.

Na osobną wzmiankę zasługuje scena kapitulacji. Zaczyna się ona sygnałem na trąbce –



ważnego efektu dźwiękowego, który nie mógł zostać pominięty przy planowaniu muzyki, był bowiem dominantą całej sceny. Konstrukcję tego utworu rozpoczyna kompozytor naokoło tego granego przez trębacza sygnału, zaczynając od trwającego

akordu, który stanowi dla niego kontekst. W ten sposób została wymuszona też początkowa tonacja utworu, który trzeba było w pewnym momencie zawrócić do tonacji

głównej.

Założeniem było bowiem ostatnie powtórzenie tematu przewodniego, który dotychczas w filmie pojawiał się w aranżacji podniosłej, triumfalnej. W tym przypadku należało zrezygnować z bogactwa oprawy orkiestrowej i zastosować minimalistyczny, delikatny fortepian – w ten sposób ta sama melodia wybrzmiała w wydaniu lirycznym, nieco cklowym, bardziej stosownym do nastroju przegranych walk. Ponadto, po raz pierwszy tematowi głównemu towarzyszyło tu jego rozwinięcie, wcześniej umyślnie pomijane, a teraz stanowiące wyczekiwaną odpowiedź. Gdy melodia wybrzmiewa do końca, temat 3 Pułku Strzelców Konnych zostaje domknięty wraz z jego wojenną historią.

Jednak historia zatoczyła koło. Okazało się, że zakopanie sztandaru nie domyka jeszcze fabularnej klamry. W filmie scenę zakopania i odzyskania sztandaru relacjonuje wówczas naoczny świadek, kapral Wilhelm Bilewicz. W finale widzimy go jako jednego z uczestników uroczystego pogrzebu gen. Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego, jaki miał miejsce na Cmentarzu Rakowickim w 1990 roku.

Nastąpił wówczas moment, w którym uczestnicy uroczystości mogli się wypowiedzieć. Przed kamerą ekipy realizującej mój film „*Powrót Wieniawy*” stanął pułkownik Zbigniew Makowiecki, aby opowiedzieć o swojej miłości do kawalerii i o spotkaniach z Pierwszym Ułanem Rzeczypospolitej. W tym samym czasie, w rozgadanym tłumie niedawnych żałobników trzech weterani w dopiętych regulaminowo garnizonowych mundurach 3 PSK zwijali i zabezpieczali swój pułkowy sztandar. Znak pułku odzyskany po trzydziestu latach. Z dumą prezentowali jego nienaruszony po spoczywaniu w ziemi płat mieniący się szkarłatem i złotem frędzli, wioząc go w konnym poczcie za trumną generała. Dziś pułkowy znak spoczywa w Muzeum Wojska Polskiego w Białymstoku.

Współcześni kawalerzyści, którzy odziedziczyli tradycje 3 Pułku Strzelców Konnych używają w trakcie oficjalnych uroczystości repliki sztandaru, który wręczył im w 2012 roku ostatni żołnierz pułku, pułkownik Zbigniew Makowiecki, bohater i narrator mojego filmu. Dopiero ten moment ukazany w finale można uznać za domknięcie fabularnej klamry „*Ostatniego boju*”.

PODSUMOWANIE

Film „*Ostatni bój*” prezentując historię jednego z najlepszych pułków polskiej kawalerii, stara się skorzystać ze wszystkich istniejących źródeł mówiących o jego losach w kampanii wrześniowej. Posługuje się świadectwami naocznych świadków – uczestników każdej walki, przemarszu i zagłady tej jednostki. Przytacza opinie historyków, angażuje wszelkie dostępne archiwalia, wreszcie – stara się wydobyć z toczącej się przez godzinę opowieści prawdę o jej bohaterach – zwykłych żołnierzach, którzy swój obowiązek spełnili tak, jak od nich tego oczekiwano.

Film powstał przy pełnej świadomości obecności artystycznego dziedzictwa i kontekstu wynikającego z poprzedzających go dzieł. Dlatego zapewne trudno mi było, jako autorowi scenariusza i reżyserowi uwolnić się od skojarzeń z klasycznymi scenami z filmów Wajdy, Morgensterna, Poręby czy Wojciechowskiego. Stąd obecność scen egzystujących na prawach cytatu, choć zawsze z intencją wybicia się na oryginalność i wierność autentycznej relacji, bez jakiej nie ma filmu dokumentalnego. Inscenizacje, którymi film się posługuje, są dwojakiego rodzaju – są możliwie wiernym zapisem relacji pozostawionych przez świadków wydarzeń, albo są efektem *licentia poetica* scenariusza. Zawsze jednak z zachowaniem wszelkich cech prawdopodobieństwa.

Nie do przecenienia w filmie jest rola jego prawdziwych bohaterów – żołnierzy września, kawalerzystów reprezentujących różne pułki szwoleżerów, ułanów i strzelców konnych oraz różne stopnie wojskowe. W filmie wypowiadają się bowiem nie tylko oficerowie, ale także podoficerowie i prości żołnierze.

Film zawdzięcza najwięcej swej postaci centralnej – podporucznikowi Zbigniewowi Makowieckiemu. Nie ma w nim, co prawda, wiele z grudziądzkich „pistoletów”, dla których literackim pierwowzorem musiał być Andrzej Kmicic lub przynajmniej Jan Skrzetuski. Bohater uosabia raczej młodego mieszkańca ówczesnej, podnoszącej się z pierwszowojennych paroksyzmów Europy, obywatela odradzającego się po latach niewoli państwa. Młody podporucznik jest przedstawicielem społeczeństwa rodzącego się po latach niewoli kraju, czerpie siłę z własnego wykształcenia, w nim upatrując swój wkład w budowanie nowoczesnej Polski, swojego miejsca na świecie. To wiatr historii sprawia, że zamiast budować, musi walczyć, tak jak każe mu rodzinna tradycja i obywatelska powinność. A to czyni jego autentyzm tak wspaniałym.

„*Ostatni bój*” to nie tylko film o długim bojowym kawaleryjskim szlaku i bitwie kończącej epopeję 3 Pułku Strzelców Konnych i wszystkich kleeberczyków. To także obraz zmierzchu całej polskiej kawalerii, najbardziej polskiej broni, której zawdzięczamy wiele historycznych zwycięstw. To film, w którym realizm wspomnień jego bohaterów uzupełniają inscenizacje wojennych epizodów zrealizowanych tak, jak je opisali naoczni świadkowie i takich, jak je – jako autor scenariusza i reżyser – wymyśliłem. Po to, aby wygłaszana przez starych ułanów prawda została jak najwierniej powtórzona w inscenizacjach przez ich współczesnych spadkobierców i naśladowców.

„*Ostatni bój*” posiada jeszcze jedną klamrę. Jest nią historia głównego bohatera, któremu poświęciłem film. Pułkownik Zbigniew Makowiecki powraca na ekranie, bo tuż po zakończeniu zdjęć - zmarł. Film stał się więc także ostatnim bojem tego wspaniałego człowieka i oficera. Ostatni kawalerzysta, jakby na łożu śmierci, opowiedział o przegranej, która okazała się zwycięstwem. Opowiedział swą historię, by złożyć hołd poległym towarzyszom broni i odszedł. Do legendy.

BIBLIOGRAFIA

1. Braverman Barry, *Sztuka filmowania*, przeł. Piotr Cieślak, Helion, Gliwice 2010.
2. Godzic Wiesław, *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Universitas, Kraków 2004.
3. Godzic Wiesław, *Docudrama, czyli świadkowanie między trudnymi i łatwymi przyjemnościami*, „Kultura Popularna” 2015, nr 2 .
4. Gołąb Jakub, *Partnerstwo doskonałe. Koński punkt widzenia.*, Rancho Stokrotka, Jarków 2017.
5. Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.
6. Kukawski Lesław, *Wielka Księga Kawalerii Polskiej 1918-1939, t.33*, Edipresse Polska S.A. Warszawa 2013.
7. Lubelski Tadeusz, Stroiński Maciej (red), *Kino polskie jako kino narodowe*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2009.
8. Paget, Derek, *No Other Way to Tell It: Dramadoc/docudrama on television*, Manchester: Manchester University Press. 2011.
9. Piekalkiewicz Janusz, *Wojna kawalerii*, AWM, Warszawa 1995.
10. Stachówna Grażyna, *Ułan i dziewczyna (i koń)*, w: Lubelski Tadeusz, Stroiński Maciej (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2009.
11. Wendt Marlitt, *Inteligencja koni*, przeł. Magdalena Grała-Kowalska Akademia Jeździecka, Warszawa 2015.
12. Wilczkowski Andrzej, *Anatomia boju*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992.
13. Wittlin Tadeusz, *Szabla i koń. Gawęda o Wieniawie*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1996.

APPENDIX – TWÓRCY FILMU “OSTATNI BÓJ”

scenariusz, reżyseria, dialogi – Grzegorz Gajewski

zdjęcia - Bartosz Młynarski, Jan Gajewski, Maks Pawlikowski, Waldemar Michalski, Leszek Giziński

operatorzy drona - Waldemar Michalski, Piotr Gałuszka

nagranie wywiadów - Marek Borzęcki, Leszek Giziński, Piotr Zborowski

montaż - Mateusz Bobek

opracowanie graficzne - Amadeusz Wróbel

muzyka - Igor Awdiejew

dźwięk - Adam Gajewski, Adam Szklarek, Michał Zaniewski, Grzegorz Zwierz

światło - Aleksander Sakhno - Cinelight

udźwiękowienie - Marcin Ochel

asystent operatora - Bogdan Racia, Grzegorz Milej, Karol Stopiński

kierownik planu - Mateusz Bobek

charakteryzacja - Anna Szybalska

asystent charakteryzacji - Paulina Michałek

scenografia i kostiumy - Ludmiła Mikłaszewicz

pirotechnika - Paweł Gajewski, Marcin Kulczyk (Demony Ognia)

korekcja barwna - Konrad Jabłoński

kierownictwo produkcji - Mateusz Bobek

konsultacja historyczna - Paweł Rozdżestwieński, płk. dr hab. Juliusz Tym, rtm. Robert Woronowicz

w filmie wystąpili:

płk Zbigniew Makowiecki

podporucznik 3 Pułku Strzelców Konnych

płk Marian Michniewicz

porucznik 5 Pułku Ułanów Zaslawskich

plk Antoni Ławrynowicz

kapral podchorąży 3 Pułku Strzelców Konnych

rtm. Wilhelm Bilewicz

kapral 3 Pułku Strzelców Konnych

rtm. Bernard Wasilewski

kapral 10 Pułku Ułanów Litewskich

st. wachm. Cezary Makarewicz

starszy wachmistrz 3 Pułku Strzelców Konnych

OBSADA AKTORSKA: **por. Zbigniew Makowiecki** - Filip Bochenek; **rtm. Wiktor Gosiewski** – Mateusz Dewera; **pplk. Stefan Platonoff** - Andrzej Żółkiewski; **wachm. Stanisław Tarnowski** - Aleksander Wróbel; **kpr. Bronisław Bierwiazzonek** - Jędrzej Bigosiński; **Dziewczyna** - Paulina Sobiś; **Książd** - Piotr Serafin; **Rotmistrz** - Dariusz Waligórski; **gen. Zygmunt Podhorski** -Tomasz Piechowicz; **gen. Franciszek Kleeberg** – Mirosław First; **Trębacz** - Paweł Zawisza; **Dziewczyna w kapeluszu** – Maria Januszyk; **głos spikera radiowego** - Piotr Piecha

Kawalerzyści Ochotnicy Szwadronu Toporzysko w barwach Pułku 3 Strzelców Konnych

Dariusz Waligórski, Mirosław First, Paweł Urban, Piotr Urban, Bartłomiej Czech – Kosiński, Wacław Borkowski, Marek Sroczyński, Tomasz Piechowicz, Mirosław Bajak, Zbigniew Seibt, Jakub Wdowiak, Andrzej Ryś, Andrzej Kowalczyk, Janusz Sieprawski, Krzysztof Siedlec, Michał Karpierz, Marek Reda, Filip Ślęczek, Karol Ślęczek, Artur Grzyb, Jakub Wójtowicz, Dawid Zych, Aleksander Ryczko, Jan Ryczko, Bartłomiej Bachul, Mateusz Kolaniak, Michał Dudek, Rafał Kozak, Bartłomiej Job, Przemysław Suwaj, Tomasz Klimala, Krzysztof Marszałek, Tomasz Hanusiak, Jakub Zięba, Michał Sobczak.

Stowarzyszenie Kawalerii Ochotniczej im. 23 Pułku Ułanów

Arkadiusz Łankowski, Jakub Jeznach, Szymon Wojtoń, Kamil Bednarek, Jacek Szczepanik, Robert Lamperski.

Oddział Kawalerii Ochotniczej w barwach 8 PU

Igor Czerwień, Wiesław Czerwień, Jarosław Cyrankiewicz, Aleks Grygorjew, Kacper Libuszowski, Łukasz Łukasik, Jacek Stawoski, Jakub Stelmach, Karol Szumilas, Paweł Zawisza, Franciszek Żmudzki.

Szwadron Honorowy 3 Pułku Szwoleżerów Mazowieckich

Marcin Hubert, Piotr Mizerski, Piotr Półka, Marek Wojtczak, Maciej Dobrowolski

Oddział w barwach 5 Dywizjonu Artylerii Konnej

Mateusz Paliński, Kacper Gluza, Michał Bochenek, Piotr Brachowski, Andrzej Bochenek, Kacper Szkutnik, Dawid Zym, Dariusz Paliński, Grzegorz Niedbała, Filip Dawiec, Patryk Mroczek, Franciszek Siatka.

oraz statysci

Janina Borkowska, Justyna Bury, Stanisław Sobieszek, Szymon Sprycha, Maciej Wierzbicki, Jakub Firek, Seweryn Sroka, Janusz Waligórski, Joanna Bińczyk, Krystyna Knapik, Polina Kholod, Kamila Markiewicz, Aleksandra Gudajczyk, Joanna Budzowska, Ilona Węglarz, Anastazja Kutrzeba, Magdalena Gut, Dominika Sienkiewicz, Natalia Michalewicz, Veronika Dubinina, Wiktoria Majewska, Piotr Sroczyński, Mateusz Tępka, Szczepan Pawełczyk, Andrzej Śmierciak, Janusz Jurowicz, Artur Wojtyra, Dariusz Ociepka, Kamil Herdzik, Dawid Wołowicz, Przemysław Dekutowski, Arkadiusz Klimczak, Piotr Cwynar, Paweł Mikocki, Adam Borek, Piotr Rumiak, Paweł Rumiak, Tomasz Mikocki, Sławomir Zawada, Arek Obtulowicz, Marcin Jendrzewski, Bogdan Maczuga, Karol Woldan - GRH Narew.

Archiwalia: Narodowe Archiwum Cyfrowe, Muzeum im. ks. dra Władysława Łęgi

w Grudziądzu

Telewizja Polska S.A., Leszek Nagórny, Wojciech Gągała, Krzysztof Mijakowski, Paweł Rozdżestwieński

Wykorzystano fragmenty filmów:

„*Ostatnia bitwa*” reż. Krzysztof Kownas, rok prod. 2004

„*Nieobecny. Poległ na polu chwały*.” reż. Tamara Sołoniewicz, rok prod. 1985

produkcja - Telewizja Polska S.A., Stowarzyszenie Kawaleria

I emisja telewizyjna – 9 października 2019, TVP 1

STRESZCZENIE

Praca niniejsza jest analizą procesu realizacji godzinnego filmu o tematyce historycznej, pod tytułem „*Ostatni bój*” w reżyserii Grzegorza Gajewskiego, którego forma, zwana dziś „docudramą” lub „fabularyzowanym dokumentem”, wydaje się dla tej tematyki nadzwyczaj stosowną.

We wstępie przybliżona została definicja i historia gatunku, jakim jest zdobywająca coraz szerszą akceptację telewizyjnej widowni docudrama.

Pierwszy rozdział pracy poświęcony jest określeniu granicy realizmu i fikcji, jaka pojawia się nieuchronnie w sytuacji dopowiadania faktów poprzez mniej lub bardziej rozbudowaną kreację.

Dotyka więc zjawiska obecnego w analizowanym dziele, aby określić jego znaczenie i charakter.

Rozdział drugi ukazuje postać głównego bohatera filmu, porucznika 3 Pułku Strzelców Konnych, Zbigniewa Makowieckiego, którego wspomnienia nakreślają wyraziście linię fabularną scenariusza. Film opowiada o wojennych losach tego oddziału, a tematem trzeciego rozdziału dysertacji jest określenie roli, jaką w budowaniu polskiego narodowego mitu odegrała kawaleria. Przybliży także jego obecność w polskiej kinematografii okresu międzywojennego.

Uzupełnieniem tezy o istnieniu mitu jest rozdział czwarty ukazujący przywołanie bliskiego mu motywu „ułana i dziewczyny”, jaki odnajdujemy w jednej z ważniejszych scen analizowanego filmu. Szczegółowej analizie warsztatowej jest tu poddana scena spotkania bohatera – oficera kawalerii z dziewczyną, jakie miało miejsce w końcowym akordzie wrześnieiwej kampanii.

Rozdział piąty pracy to omówienie metody twórczej użytej w filmie, polegającej na wykorzystaniu w licznych inscenizacjach grup rekonstrukcji historycznych

zamiast zwykłych statystów oraz ukazanie niewątpliwe korzyści płynące z takiej praktyki. W szóstym rozdziale dysertacji jest mowa o kryteriach doboru zawodowych aktorów oraz pracy z nimi na planie i poza nim.

Rozdział siódmy przynosi analizę wykorzystania przy realizacji zdjęć storyboardu sporządzonego przeze mnie na etapie pisania scenopisu. Jego przydatność potwierdziło porównanie rysunków ujęć z wykopiowanymi kadrami opisywanych scen.

O swoistościach pracy na planie z aktorami czworonożnymi mówi rozdział ósmy. Poruszam w nim kwestię wykorzystania instynktów koni do uzyskania pożądanego zachowań, od czego zależał końcowy efekt ujęć, nad którymi właśnie pracowaliśmy. Zagadnienie to łączy się z tematem kolejnego, dziewiątego rozdziału mówiącego o historycznych aspektach taktyki polskiej kawalerii jako formacji, której zawdzięczamy wiele wspaniałych zwycięstw, a która bezpowrotnie odeszła na karty historii.

W rozdziale dziesiątym mówię o technicznych uwarunkowaniach wykonywanych zdjęć. Rozdział zawiera informacje o użytym sprzęcie filmowym oraz jego roli w poszczególnych scenach. Jest tu też mowa o koloryzacji oraz komplikacjach montażu, który zakładał harmonijne łączenie i przenikanie się trzech warstw znaczeniowych. W rozdziale jest również mowa o roli skomponowanej na użytek filmu oryginalnej muzyki, w której motywy liryczne i batalistyczne miały łączyć się z motywami występującymi w diegezie.

W podsumowaniu pracy pojawiają się treści dotyczące problematyki odbioru filmu oraz jego wartości jako pełnoprawnego źródła historycznego.

SUMMARY

This work is an analysis of the process of making an hour-long historical film entitled "*The Last Fight*" directed by Grzegorz Gajewski, the form of which, today known as "docudrama" or "fictionalized document", seems to be extremely appropriate for this subject.

In the introduction, the definition and history of the genre, which is the docudrama that is gaining more and more acceptance by the television audience, has been presented.

The first chapter of the work is devoted to defining the border between realism and fiction, which inevitably appears in the situation of supplementing facts through a more or less complex creation.

Therefore, he will touch upon the phenomenon present in the analyzed work to define its meaning and character.

The second chapter presents the main character of the film, Zbigniew Makowiecki, a lieutenant of the 3rd Regiment of Mounted Rifles, whose memories clearly outline the plot of the script. The film tells about the war fate of this unit, and the topic of the third chapter of the dissertation is to define the role played by the cavalry in building the "Polish national myth". It will also bring closer its presence in Polish cinematography of the interwar period.

The thesis about the existence of a myth is supplemented by the fourth chapter showing the evocation of the equally popular motif of "the uhlan and the girl", which can be found in one of the most important scenes of the analyzed film. a detailed workshop analysis covers the scene of the hero's meeting - a cavalry officer with a girl, which took place in the final chord of the September campaign.

The fifth chapter of the work discusses the creative method used in the film, consisting in the use of reenactors in staging instead of ordinary extras, and showing the undoubted benefits of such practice.

The sixth chapter of the dissertation deals with the criteria for selecting professional actors and working with them on and off the set.

Chapter seven presents an analysis of the use of a storyboard made by me at the stage of writing the script in the production of photos. Its usefulness was confirmed by comparing the drawings of the shots with the copied frames of the described scenes.

Chapter eight describes the specificity of working on the set with "four-legged actors". It deals with the issue of using the horse's instincts to achieve the desired behaviors, which depended on the final effect of the shots we were just working on.

This issue is related to the topic of the next, ninth chapter, which deals with the historical aspects of the tactics of the Polish cavalry as a formation to which we owe many great victories and which was irretrievably lost in history.

In chapter ten I write about the technical conditions of the shots taken. This chapter provides information about the film equipment used and its role in each scene. There are also some remarks on colorization and the complications of editing, which assumed a harmonious combination and interpenetration of three layers of meaning. This chapter also discusses the role of original music composed for the purposes of the film, in which lyrical and battle themes were to be combined with motifs appearing in the *diegesis*.

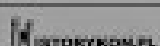
The summary of the work includes comments on the issue of how the film is perceived and its value as a full-fledged historical source.

OBEJRZYJ PREMIERĘ
I SPOTKAJ TWÓRCÓW FILMU

FILM GRZEGORZA GAJEWSKIEGO
OSTATNI BÓJ
33 DNI WALKI

5 PAŹDZIERNIKA | GODZ. 19.00
WOLA GUŁOWSKA
BŁONIA PRZYKLASZTORNE
WSTĘP WOLNY

Zapraszają: Wójt Gminy Adamów Karol Ponikowski | Stowarzyszenie Kawaleria

PRODUCENT	PRODUCJA	PARTNER	PATRONAT MEDIALNY	PARTNER STRATEGICZNY
			 HISTORIA 24  HISTORYKOM.PL	   Lubelskie 
PARTNERZY				
               				



WYRÓŻNIENIE

8. ZAMOJSKIEGO FESTIWALU FILMOWEGO

„Spotkania z historią”

dla filmu dokumentalnego

OSTATNI BÓJ

reż. Grzegorz Gajewski

Jury:

Paweł Woldan

Stanisław Królak

Leszek Wiśniewski

Zamość, 22 sierpnia 2020