

Wielka droga Michała Waszyńskiego, czyli polski film bezpieczeństwa

Karol Józwiak

numer ORCID: 0000-0003-1832-1593
Uniwersytet Łódzki

Streszczenie

Artykuł podejmuje problem produkcji, dystrybucji i recepcji filmu *Wielka droga* Michała Waszyńskiego, a także aktywności Sekcji Filmowej działającej w ramach 2. Korpusu Polskich Sił Zbrojnych. Opierając się na kontekstowej analizie materiałów źródłowych, zebranych w toku badań archiwalnych, poddano rekonstrukcji tło polityczne, dyplomatyczne i społeczne odbioru filmu w realiach powojennych Włoch. Wnioski z tych badań rzucają nowe światło na takie zagadnienia, jak tryby produkcji filmowej w warunkach działań wojennych i nieustalonego statusu geopolitycznego Polski, uwikłania filmu w dyplomację wojenną i powojenną, kształtowanie narracji dotyczącej II wojny światowej, a także tworzenie się polityki filmowej we Włoszech późnych lat czterdziestych XX wieku. Te wszystkie problemy doprowadziły do wyłączenia filmu z oficjalnej dystrybucji, a w konsekwencji do pomijania go w opracowaniach historii kina. Artykuł jest efektem wielu kwerend w archiwach: Archivio Centrale dello Stato w Rzymie, Archivio Revisione Cinematografica della Direzione Generale del Cinema, znajdujące się we Włoskim Ministerstwie Kultury i Turystyki (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo) w Rzymie, Archivio Cesare Zavattini w Biblioteca Panizzi w Reggio Emilia, archiwa 2. Korpusu PSZ i Samodzielnej Brygady Strzelców Karpaccich (SBSK) w Instytucie Polskim i Muzeum gen. Sikorskiego w Londynie, Archiwum Instytutu Literackiego Kultura w Le Mesnil-le-Roi. W tym miejscu pragnę wyrazić wdzięczność dla pracowników tych instytucji za udzielenie mi życzliwego wsparcia podczas realizacji badań. Artykuł powstał w ramach projektu „Filosofizm we włoskiej postfaszystowskiej kulturze filmowej”, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer UMO-2019/32/C/HS2/00536.

Przedwojenna twórczość filmowa Michała Waszyńskiego jest względnie rozpoznana i ugruntowana w historii filmu polskiego, aczkolwiek wciąż niewystarczająco¹. Ostatnie badania zagranicznych losów Waszyńskiego ujawniły błyskotliwą karierę tego reżysera w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jako producenta i współtwórcy wielkich superprodukcji hollywoodzkich realizowanych we Włoszech i w Hiszpanii, takich jak *Rzymskie wakacje* (Wyler, 1953), *Cyd* (Mann, 1961) czy *Upadek cesarstwa rzymskiego* (Mann, 1964)². Tymczasem dość mglisty i niezbyt rozpoznany pozostaje okres aktywności Waszyńskiego przypadający na lata II wojny światowej i czas tużpowojenny. A jest to okres wyjątkowo ciekawy i symptomatyczny. Wtedy w szeregach 2. Korpusu Polskich Sił Zbrojnych kierował on Sekcją Filmową Oddziału Propagandy i Kultury³, nadzorował realizację kronik wojennych i sam zrealizował kilka filmów dokumentalnych i krótkometrażowych oraz wyreżyserował trzy pełnometrażowe filmy fabularne: *Wielka droga* (Waszyński, 1946), *Lo sconosciuto di San Marino* (*Nieznajomy z San Marino*⁴) (Waszyński, 1947a) i *Fiamme sul mare* (*Płomienie na morzu*⁵) (Waszyński, 1947b). Zarówno treść, sposób produkcji, jak i późniejsze losy tych filmów ujawniają wiele problemów i zagadnień związanych z narracją o II wojnie światowej, napięciami dotyczącymi ładu powojennego i stopniowego umacniania się konfliktu zimnowojennego. Ze względów społecznych, geopolitycznych, dyplomatycznych, działalność filmowa Waszyńskiego z lat czterdziestych skazana była na skrajne ograniczenie recepcji w Polsce Ludowej. Jego filmy, tworzone najpierw w realiach wojny, a następnie w nieprzychylnych warunkach

-
- 1 Poza ogólnymi opracowaniami historii filmu polskiego, w których postać i dorobek Waszyńskiego jest nie do pominięcia, można wymienić kilka publikacji podejmujących wybrane zagadnienia z jego przedwojennej twórczości, m.in. książkę Agnieszki Żuk (2015), koncentrującą się na filmie *Dybuk* (Waszyński, 1937), oraz artykuł Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej (2015). Biorąc pod uwagę różnorodność i wielość kontekstów twórczości Waszyńskiego, dziwi, że dotąd nie powstała pełna monografia tego reżysera.
 - 2 Opracowanie tego epizodu życia Waszyńskiego zostało dokonane przede wszystkim w pracach popularnonaukowych, głównie w książce Samuela Blumenfelda (2008) oraz w filmie dokumentalnym *Książę i dybuk* (Niewiera, Rosołowski, 2018).
 - 3 Tak tytułowany jest w liście kierownika oddziału rtm. Józefa Czapskiego z czerwca 1944 roku, msp. w zbiorach Instytutu Polskiego Muzeum Sikorskiego w Londynie, zob. PISM, A.XI.9/5, Teczka nr 10, Oddział Kultury i Prasy. Wraz z końcem 1945 roku Sekcja Filmowa została przeniesiona do Oddziału Dobrobytu Żołnierza. Warta podkreślenia jest służba wojskowa Waszyńskiego, która trwała aż do 23 maja 1947 roku (data zwolnienia ze służby na podstawie skanu jego książeczki wojskowej, przechowywanej w zbiorach PISM, A.XII.27/67, Teczka osobowa kpr. Michała Waszyńskiego).
 - 4 Jest to film produkcji włoskiej, który nie wszedł nigdy do dystrybucji w Polsce, brak zatem oficjalnego tytułu polskiego. Niemniej jednak w dokumentacji związanej ze współfinansowaniem produkcji tego filmu przez 2. Korpus funkcjonowała polska wersja tytułu, którą podaję, zob. PISM, A.XI.7.
 - 5 Tłumaczenie własne. O ile nie zaznaczę inaczej, przekład z innych języków podaję wedle własnego tłumaczenia.

społeczno-politycznych w powojennych Włoszech, właściwie pozostały poza ramami, w obrębie których konstruowana była historia kina. Nie miały prawa zaistnieć w sowietyzowanej Polsce, która z narracji o II wojnie światowej eliminowała wszelkie elementy nieprzychylnie Związkowi Sowieckiemu, a taki charakter miała właśnie *Wielka droga*. Kontekstowa i źródłowa analiza dystrybucji filmu we Włoszech ukazuje, że tam również tego typu film nie miał prawa swobodnie zaistnieć.

Analiza treści filmu *Wielka droga*, jej dystrybucji i recepcji ujawnia mechanizmy kulturalno-polityczne, które są interesujące z kilku powodów. Przede wszystkim ukazuje tryb produkcji polskiego kina poza terenem Rzeczypospolitej, najpierw w realiach wojny, później zaś nie-suwerennego statusu geopolitycznego Polski i jej prawowitego rządu. Losy tego filmu są dowodem na to, jak bardzo ważne w procesie dystrybucji stają się zasoby, którymi dysponuje aparat państwowy, i jak niekorzystna jest sytuacja bezpieczeństwa produkcji realizowanych w obcym kraju. Ważnym kontekstem był tu konflikt dyplomatyczny między polskim środowiskiem emigracyjnym, rządem i organami państwa włoskiego a zależną od Moskwy dyplomacją Polski lubelskiej⁶.

Casus tego filmu stanowi przykład istotnej luki w badaniach nad historią kina polskiego⁷. Równocześnie studia nad nim uzupełniają badania nad kinem włoskim, które bądź całkowicie go pomijają, bądź podają cząstkowe lub błędne informacje na jego temat⁸. Ponadto dla włoskich badań filmoznawczych *Wielka droga* może stać się szczególnie ciekawym przyczynkiem do przewartościowania dominujących kategorii opisu włoskiej polityki kulturalnej późnych lat czterdziestych.

-
- 6 W artykule posługuję się pojęciem Polski lubelskiej, zaczerpniętym ze studiów politologicznych i historii dyplomacji, związanym z okresem legitymizowania *de facto* zwierzchności Moskwy nad władzami Polski w okresie 1944–1947, a więc od wkroczenia Armii Czerwonej na tereny aktualnej Polski i ogłoszenia Manifestu PKWN, do sfalszowanych wyborów i przypięczętowania przejęcia władzy przez komunistów (Materski, 2007).
 - 7 Jedyne poważne badania tematu produkcji filmów w kontekście II wojny światowej w sposób marginalny zostały podjęte w nieocenionych pracach Stanisława Ozimka i Władysława Jewsiewickiego sprzed pięciu dekad (Jewsiewicki, 1972; Ozimek, 1974). Realizowane one jednak były w realiach PRL, stąd pomijać musiały wiele istotnych problemów natury politycznej i historycznej. Rozczarowujące pod tym względem są współczesne opracowania historyczne, które nic nie dodają do badań źródłowych i ograniczają się do zreferowania wspomnianych prac filmoznawczych (m.in. Pastuszka, 2009). Warto odnotować, że w zagranicznych badaniach tematy produkcji filmowej w realiach wojny oraz współpracy między wojskiem a przemysłem filmowym podczas II wojny światowej przyniosły bardzo ciekawe efekty w postaci prac m.in. Alice Lovejoy (2019).
 - 8 W monumentalnej *Storia del cinema italiano* można znaleźć enigmatyczne i krótkie wzmianki o filmach Waszyńskiego (Cosulich, 2003). Inne opracowania poświęcone historii włoskiej kinematografii pomijają te produkcje. Wyjątek stanowi *Dizionario del cinema italiano*, który podaje najważniejsze, choć niestety częściowo błędne informacje o produkcji i dystrybucji filmów Waszyńskiego (Chiti, Poppi, 1998).

Podsumowując, przypadek *Wielkiej drogi* ujawnia szerszy problem społeczny, staje się świadectwem hegemonii i tego, co eliminowane i wypierane ze sfery publicznej. Innymi słowy, posługując się pojęciem Marca Ferro, staje się „prawdziwą kontranalizą społeczeństwa” (Ferro, 2008) u progu zimnej wojny. Przedstawiając szczegółową analizę kontekstów produkcyjnych i dystrybucyjnych *Wielkiej drogi*, w istocie będą dążyć do ujęcia szerszego problemu społecznego, związanego z wyznaczaniem granicy tego, co akceptowalne w dyskursie publicznym (Biltereyst, Vande Winkel, 2013, s. 3), oraz ujawnienia konfliktu narracyjnego dotyczącego roli Związku Sowieckiego i Polskich Sił Zbrojnych podczas II wojny światowej.

Problem Polski w filmie

W artykule z 12 maja 1944 roku (dzień rozpoczęcia szturmów wojska 2. Korpusu na pozycje niemieckie w klasztorze na Monte Cassino) Zygmunt Lityński, polski dziennikarz i dyplomata, tłumaczył Brytyjczykom na łamach „The Spectator” specyficzne położenie polskich żołnierzy. Z zaskakującą pewnością stwierdził, że „każdy z tych żołnierzy ma do opowiedzenia historię, która wykracza poza wszelkie wyobrażenie Hollywoodu” (Lityński, 1944, s. 6). Chodziło mu nie tylko o fascynujące losy i przygody, które były udziałem armii pod dowództwem gen. Władysława Andersa, powstałej od zera w warunkach polowych, przemierzającej trasę od Syberii, przez Azję Środkową, Bliski Wschód, północną Afrykę do Włoch, na front działań wojennych. Lityński akcentował przede wszystkim tragiczne położenie żołnierzy, ich dramatyczny los i niezbyt optymistyczne perspektywy:

Żadna hipokryzja ani realizm polityczny nie może przesłonić faktu, że siedemnastego dnia walki na śmierć i życie przeciwko Nazistowskiemu Niemcom Polska dostała nóż w plecy od Sowieckiej Rosji, która zaanektowała połowę jej terytorium, a następnie w ramach usuwania wszelkich śladów polskości tych ziem deportowała około dwóch milionów Polaków na Syberię do robót przymusowych i śmierci. Nic nie może przesłonić faktu, że polskie dywizje dziś walczące we Włoszech nad Sangro – przeciwko temu samemu wrogowi co sowieckie dywizje nad Seretem – są zrekrutowane nie z żadnych polskich emigrantów w Rosji, gdyż takowych nie ma, lecz właśnie z tych Polaków, którzy byli wywiezieni przez Rosjan do Iwdelu, Archangielska, Peczory, Wierchojańska, Kazachstanu czy granic Mongolii (Lityński, 1944, s. 6).

Lityński, podobnie jak wielu innych pisarzy, dyplomatów, twórców, dążył do popularyzacji narracji o II wojnie światowej, która pozostawała zmarginalizowana w kulturze popularnej Zachodu, tak w tamtym czasie, jak i przez kolejne lata. Chodziło o uwrażliwienie opinii publicznej na negatywną rolę Związku Sowieckiego, szczególnie w odniesieniu do wojennych losów Polski. Bowiem „jeśli chcemy zwyciężyć, nie wystarczy stawić czoła niemieckim czołgom. Przede wszystkim należy stawić czoła prawdzie” (Lityński, 1944, s. 6) – pisał, sugerując, że polska racja stanu została poświęcona dla dobrych stosunków z ZSRS.

Ostatecznie to właśnie ta problematyczna relacja ze Związkiem Sowieckim była bez wątpienia „poza wszelkim wyobrażeniem Hollywoodu”. Gdy Lityński pisał ten artykuł, wśród największych hitów hollywoodzkich były takie filmy propagandowe jak *Mission to Moscow* (Curtiz, 1943), *The North Star* (Milestone, 1943) czy *Song of Russia* (Ratoff, Benedek, 1944), będące panegirykami na cześć bohaterstwa i poświęcenia Związku Sowieckiego i Józefa Stalina (jak w wypadku pierwszego filmu) w walce o słuszną sprawę. Temat obecności ideologii komunistycznej, czy wręcz realizowania politycznej agendy sowieckiej w Hollywood, jakkolwiek nie jest powszechnie znany, poddawany był od lat rzetelnej analizie naukowej (m.in. Small, 1974; Radosh, Radosh, 2005). Szczególnie badania Mieczysława Biskupskiego ujawniły, jak ta agenda polityczna Hollywoodu wpłynęła na systemowe kreowanie negatywnego wizerunku Polski w kontekście II wojny światowej. Szeroka analiza produkcji filmowej z lat 1939–1945 skłoniła amerykańskiego badacza do postawienia mocnej tezy o wojnie, jaką prowadził Hollywood przeciw Polsce w trakcie II wojny światowej (Biskupski, 2011)⁹. Jako ofiara sowieckiej agresji Polska stała się jednocześnie ofiarą alianckiej hegemonii narracyjnej. Zaskakująco uboga obecność wątku polskiego w filmach o działaniach wojennych w najlepszym wypadku sprowadzała się do slapstickowej komedii, jak w słynnym filmie Lubitscha *To Be or Not to Be* (1942), czy do groteski, jak w filmie *In Our Time* (Sherman, 1944).

Trudno powiedzieć, w jakim stopniu polskie kręgi opiniotwórcze miały świadomość tej skąpej obecności wątku polskiego w najważniejszym i najbardziej wpływowym medium epoki. Niemniej jednak w prasie wyczekiwano polskich produkcji ukazujących polskie spojrzenie na działania w II wojnie światowej¹⁰. Odpowiedzią na te oczekiwania miała być

9 W kontekście *stricte* dyplomatycznym kwestię trudnych relacji dyplomatycznych między Polską a Stanami Zjednoczonymi podejmuje praca Richarda C. Lukasa (1982).

10 W prasie polonijnej wydawanej we Włoszech i w Wielkiej Brytanii pojawiały się liczne artykuły, w których stawiano potrzebę wyprodukowania własnej filmowej narracji o II wojnie światowej, zob. m.in. artykuły Franciszka Babireckiego z „Dziennika Polskiego” (Babirecki, 1943a; 1943b), a także notki z „Orła Białego” (Nasza kronika, 1942).

produkcja filmu fabularnego *Wielka droga*. Co ciekawe, biorąc pod uwagę losy i specyficzne położenie 2. Korpusu, film ten właściwie można odczytać jako ilustrację dla przywołanego tekstu Lityńskiego.

Wielka droga

Film jest osnuty wokół historii żołnierza piechoty 2. Korpusu, Adama Krajewskiego (postać tę gra Albin Ossowski), w którego losach syntetyzują się najbardziej symptomatyczne doświadczenia żołnierzy pod dowództwem gen. Władysława Andersa w trakcie II wojny światowej¹¹. Film otwierają efektowne kadry ukazujące nocne natarcie na klasztor Monte Cassino, w których zdjęcia dokumentalne z bitwy w dynamicznym i sprawnym montażu połączono ze scenami studyjnymi. W zgiełku bitwy pada raniony główny bohater. Przetransportowany do szpitala polowego poddany jest operacji oczu, a następnie przeniesiony na rekonwalescencję do szpitala stacjonarnego. Zdezorientowany przez utratę wzroku, bierze za zajmującą się nim pielęgniarkę Jadwigę (w tej roli Jadwiga Andrzejewska) za swoją narzeczoną. Ta, starając się ulżyć cierpieniom pacjenta, nie wyprowadza go z błędu i za radą lekarza (Józef Winawer występujący we Włoszech pod pseudonimem „Giuseppe Varni”) konsekwentnie brnie w mistyfikację, która ma być pomocna w rekonwalescencji. Pielęgniarka sięga po dziennik żołnierza, na podstawie którego odtwarza jego wcześniejsze losy, przedstawione w formie metadiegetycznej retrospektywy.

Pierwsze zapiski sięgają lata 1939 roku. Adam, student Politechniki Lwowskiej, spotyka się z artystką sceniczną Ireną (Irena Bogdańska¹²), która z sukcesem debiutuje we lwowskiej operze. Jednakże idylliczny czas przerywa wiadomość o wybuchu wojny. Dokumentalne rejestracje kampanii wrześniowej włączone są w film. „17 września, nowy cios w plecy – czerwona powódź od wschodu, ale nie możemy ulec, musimy walczyć konspiracyjnie” – czyta pamiętnik pielęgniarka, wprowadzając wątek antysowieckiego zaangażowania głównych bohaterów. Pogodny i szczęśliwy Lwów stał się z dnia na dzień ponurym miastem, terroryzowanym przez NKWD i czerwonarmistów. Narzeczeni wpadają w ręce NKWD i zostają wywiezieni do łagrów. Wzniosłe i pogodne pieśni sowieckie sarkastycznie są kontrastowane z obrazami przymusowych robót, do których zapędza się więźniów. Nędzny i tragiczny los sybiraków znajduje swoją sublimację w podniosłych uczuciach patriotycznych i religijnych

11 Ograniczam się do syntetycznego i zwięzłego opisu fabuły, odsyłając do pełniejszej, choć również nie całkowitej, analizy tekstologicznej filmu, którą przedstawiła w swoim artykule Anna Miller-Klejsa (2014).

12 Późniejsza żona Władysława Andersa, przyjmie jego nazwisko, znana jako Irena Anders.

(epizod Bożego Narodzenia czytelnie nawiązuje na różnych poziomach do romantycznych asocjacji i obrazowań). Do więźniów dociera nowina o formowaniu się Armii Polskiej na Wschodzie i po tej scenie jest wprowadzona dokumentalna sekwencja z podpisania paktu Sikorski-Majski, przy której obecni byli również Stalin i Anders. W Buzułuku, punkcie zbornym formowanej Armii Polskiej na Wschodzie, po długiej rozłące odnajdują się młodzi narzeczeni. W szeregach armii uczestniczą w przemarszu przez Azję Środkową, Bliski Wschód, Afrykę, aż do Włoch, pod Monte Cassino. Zdjęcia dokumentalne konsekwentnie przeplatają się z fabularną historią głównych bohaterów. Tuż przed bitwą dziennik się urywa, zamykając retrospektywę i przywracając główny nurt fabuły.

Pielęgniarka, w miarę czytania dziennika oraz rekonwalescencji Adama, żywi do niego coraz żywsze uczucie. Z niepokojem oczekuje momentu, w którym odzyska on wzrok i odkryje, że kobieta podająca się za jego piękną narzeczoną to przeciętnej urody pielęgniarka. Przerywa to nagły przyjazd narzeczonej. Niepostrzeżenie zastępuje ona pielęgniarkę u boku nieświadomego niczego Adama i towarzyszy mu w zdjęciu bandażu z oczu. W tym momencie wybrzmiewa subtelnie zaakcentowany dramat miłosny Jadwigi, która jest anonimowym bohaterem, poświęcającym swoje emocje i uczucia w służbie innym. Tym samym film tworzy paralełę między poświęceniem pielęgniarki a poświęceniem żołnierza we wspólnej służbie wyższemu celowi.

Następnie fabuła ukazuje dalsze działania 2. Korpusu, wyzwalającego kolejne prowincje i miasta północnych Włoch. Ponownie zdjęcia dokumentalne wplecione są w akcję – pojawiają się słynne kadry z parady 2. Korpusu po ulicach wyzwolonej Bolonii i fotografie tłumów Włochów fetujących zwycięską armię. Po ustaniu wojny narzeczeni pobierają się w ruinach kościoła, co jest czytelnym nawiązaniem do neorealisticznej estetyki. Ostatnia, zamykająca film scena odbywa się w mieszkaniu nowożeńców w Bolonii. Adam pracuje nad deską kreślarską, a Irena, porządkując mieszkanie, zadaje pytanie o wiszący na ścianie karabin i hełm wojskowy: „komu to teraz potrzebne?”. Adam, czule obejmując żonę, refleksyjnym głosem odpowiada: „Widzisz, przeszliśmy wielką drogę, ale nie doszliśmy jeszcze do wolnej Polski, a żeby dojść, i to może nam jeszcze być potrzebne”. Jest to echo słów, które padają we wcześniejszym momencie filmu z ust samego gen. Andersa: „Przed nami droga wielka a ciężka do Polski. [...] Chociaż nie wszyscy, ale dojdziemy!”. Wzniosłość tej ostatniej sceny, podkreślona dramatycznym muzycznym crescendo, akcentuje geopolityczny wydźwięk całego filmu. „Wielka droga”, o której opowiada film, to droga żołnierzy polskich wiodąca od zdrady sowieckiej, przesładowań, przymusowych wywózek i upokorzenia, trudów wojny, przez całkowite i pełne poświęcenie zaangażowanie się w zwycięskie działania wojenne z Niemcami, aż ku jeszcze nieosiągniętemu celowi – wyzwoleniu Polski spod władzy sowieckiej.

Film Waszyńskiego opowiadał historię, ale jednocześnie projektował jej sens na przyszłe działania. Tym samym można go traktować jako filmowy ekwiwalent książki Andersa *Bez ostatniego rozdziału* (Anders, 2018), pisanej równoległe do filmu. Jest ona tyleż historycznym opisem aktywności 2. Korpusu, ileż w istocie śmiałym gestem o znaczeniu politycznym, kwestionującym porządek pojałtański. Już sam tytuł sugeruje konieczne dopełnienie przedstawionej historii, zakłada działania, które są naturalną konsekwencją opisanych losów i wydarzeń. Taki wydzźwięk miał również rozkaz Andersa z 29 maja 1946 roku, gdy przez decyzje Brytyjczyków był on zmuszony do przeniesienia 2. Korpusu do Wielkiej Brytanii i jego stopniowej demobilizacji:

Pójdziemy z ziemi włoskiej poprzez ziemię brytyjską, a jutro nie wiadomo, poprzez jaki szlak, do Polski takiej, o jaką walczyliśmy, do Polski prawdziwej, której żadne serce polskie nie wyobraża sobie bez Lwowa i Wilna. Z drogi tej, która jest naszą drogą historyczną, nie zejdziemy (Anders, 2018, s. 435).

Ostatni rozdział, do którego czyni aluzję w tytule swojej książki Anders, tak samo jak ostateczny cel *Wielkiej drogi*, to nic innego jak podstawowy cel Polskich Sił Zbrojnych – suwerenna, wyzwolona spod okupacji niemieckiej i sowieckiej Rzeczpospolita.

To tyleż ambitne, ileż podstawowe zamierzenie propagandowe czołówki filmowej 2. Korpusu było przewidywane na szeroką skalę¹³. Pierwotnie film nie miał być skierowany wyłącznie do polskojęzycznej publiczności, a różne wersje językowe miały pomóc walce o sprawę polską na arenie międzynarodowej. Dokumenty dotyczące filmu zachowane we włoskich instytucjach świadczą o planach dystrybucyjnych kreślonych z dużym rozmachem. Aktualnie znane są dwie wersje językowe – oprócz polskiej wersji jest wersja włoska¹⁴. Ponadto z dokumentacji dotyczącej filmu wynika, że była również zrealizowana wersja angielska, która jednak pozostaje nieznaną. Wyjąwszy wersję włoską, która miała bardzo ograniczoną i wątpliwej skuteczności dystrybucję, żadna z nich nie weszła w oficjalny obieg kinowy¹⁵. Losy wersji włoskiej pokazują, że przebicie się

13 Warto umieścić tę produkcję w szerszym kontekście strategii dystrybucyjnej i propagandowej 2. Korpusu realizowanej za pomocą czołówki filmowej. Przykładem może być kręcony w 1944 roku film dokumentalny *Monte Cassino* (Waszyński, 1944), który był przygotowany w kilku wersjach językowych: angielskiej, francuskiej, włoskiej i arabskiej.

14 Kilka lat temu odkryta w zbiorach Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci w Mediolanie. W tym miejscu pragnę złożyć podziękowania dr Simonie Casonato z tegoż muzeum za pomoc przy badaniach.

15 Pierwszy oficjalny pokaz kinowy polskiej wersji filmu *Wielka droga* odbył się dopiero w 2013 roku, wcześniej jednak film wyświetlono w telewizji w 1990 roku (Miller-Klejsa, 2014, s. 17).

z filmem o takiej treści i takim wydźwięku politycznym pod koniec lat czterdziestych było niemożliwe, nawet w realiach zachodniego państwa, deklaratywnie wrogo nastawionego do sowieckiego reżimu.

Produkcja filmu

Istniejące opracowania filmu *Wielka droga* często powołują się na informacje o nieznannej proveniencji, stąd warto usystematyzować aktualny stan wiedzy, opierając się na archiwalnych materiałach źródłowych. Dokumentacja dotycząca produkcji i losów filmu jest szczątkowa i rozproszona w różnych archiwach. W archiwum 2. Korpusu, znajdującym się w zbiorach Instytutu Polskiego i Muzeum gen. Sikorskiego w Londynie, nie ma ani oddzielnejteczki poświęconej produkcji filmu ani szczegółowej kroniki aktywności Sekcji Filmowej. W różnych teczkach znajdują się pojedyncze informacje o finansowaniu filmu i komunikacji z Waszyńskim jako kierownikiem sekcji. Można wywnioskować, że w produkcję i dystrybucję tego filmu oraz filmu *Lo sconosciuto di San Marino* do końca 1946 roku 2. Korpus zaangażował środki w wysokości 23 mln lirów¹⁶. Pośrednio wywnioskować można również, że produkcja filmów pełnometrażowych weszła w obszar działań Korpusu nie wcześniej niż 18 października 1945 roku (wraz z przeniesieniem Sekcji Filmowej z Oddziału Kultury i Prasy do Oddziału Dobrobytu Żołnierza) lub z początkiem 1946 roku¹⁷. Potwierdzają to relacje aktorów grających w filmie – Albina Ossowskiego i Ireny Anders – którzy wspominają, że zdjęcia odbywały się w okresie letnim 1946 roku, gdy regularna produkcja filmowa była zawieszona (Dłużewska, 2012).

Niemniej jednak w dokumentach pojawiają się informacje, które wskazywałyby na wcześniejszą pracę nad filmem. W odpisie listu z 16 marca 1945 roku kierownik Oddziału Kultury i Prasy zwraca się po włosku do studia Cinecittà w sprawie wypożyczenia kamery Arriflex na okres siedmiu dni. W oświadczeniu z 16 maja 1945 roku kierownik ten potwierdza, że Laboratorium Tecnostampa V. Genesi „zajmuje się wywoływaniem i kopiowaniem taśm filmowych dla 2. Korpusu”¹⁸. Z kolei w liście

16 20 mln produkcja, 3 mln dystrybucja – biorąc pod uwagę, że w tym czasie wersja włoska *Wielkiej drogi* jeszcze nie powstała, a *Lo sconosciuto di San Marino* został ukończony dopiero z końcem 1947 roku, należy tę kwotę traktować jako koszt przede wszystkim związany z polską wersją filmu. Suma 20 mln lirów była niebagatelna, dla porównania *Rzym, miasto otwarte* Roberto Rosselliniego (1945) kosztował trochę ponad połowę tej kwoty – 11 mln lirów.

17 PISM, A.XI.7, Sprawozdania Referatu Dobrobytu Żołnierza za okres 1946 roku.

18 PISM, A.XI.9/7, A. Bądryński, Pismo z dnia 16 maja 1945 roku.

Warto podkreślić, że wspomniana firma to ówczesne główne laboratorium filmowe realizujące zlecenia dla najważniejszych pełnometrażowych filmów włoskich. Genesi, co warte zauważenia, był również producentem filmu *Lo sconosciuto*

do Brytyjskiego Ministerstwa Informacji z 21 września 1944 roku wspomniano o Waszyńskim, który rozpoczyna pracę nad „pełnometrażowym filmem, dotyczącym ostatniej alianckiej kampanii we Włoszech”, i proszono o udostępnienie materiałów filmowych wykonanych przez brytyjskie i amerykańskie czołówki filmowe¹⁹. W liście kierownika Oddziału Kultury i Prasy z 20 listopada 1945 roku do kierownika Sekcji Filmu (Waszyński nie jest adresowany po nazwisku) pada pytanie o postępowanie w sprawie „kontraktu z firmą Titanus”²⁰ oraz określa się „sprawę filmu o dziejach 2. Korpusu jako niezmiernie pilną i ważną”²¹. Ponadto pośród różnych sugestii co do treści filmu pada wskazówka: „nie zapomnieć o włączeniu historii Brygady Karpackiej sprzed jej wejścia w skład APW”. Ten trop natomiast łączy sprawę z wcześniejszym, nieukończonym i w tajemniczych okolicznościach porzuconym filmem *Kierunek Wolna i Niepodległa Polska*. Pierwotnie, od 1940 do końca 1942 roku, Samodzielna Brygada Strzelców Karpackich przed połączeniem z Armią Polską na Wschodzie pod dowództwem Andersa realizowała film średnietrażowy, reżyserowany przez Józefa Leytesa²². Stopniowo jednak jego koncepcja rozrosła się w 1943 roku do projektu pełnometrażowego, którego koszty wyniosły 1 190 759 funtów. W *pro memoria* z 12 września 1943 roku (a więc już po włączeniu Brygady pod dowództwo Andersa) zanotowano:

zrobiono wiele, by zamiar odtworzenia dziejów SBSK [...] zgilotynować. Wobec rozgłosu, jaki ta sprawa nabrała, wmięszaniu się w nią min. Kota, min. Stańczyka itd. – trudno dziś pogrzebać całą imprezę. Usunięto reż. Leytesa [...] i przekazano kontynuowanie zdjęć reż. Waszyńskiemu (o co zresztą ten ostatni różnymi sposobami od dawna zabiegał)²³.

di *San Marino*, patrz podanie G. Genesi z 7 lutego 1958 roku, w: DGC, 3601, Teczka filmu *Lo sconosciuto di San Marino*.

- 19 PISM, A.XI.9/6, List Wiśniowskiego Kazimierza do Jerry’ego Taylora Film Distribution British Ministry of Information, 21 września 1944 roku, mps.
- 20 Bardzo ważna wytwórnia włoska, aktywna w okresie faszystowskim, podczas okupacji alianckiej zawiesiła działalność producencką aż do 1948 roku. Co jednak istotne, we wczesnych latach czterdziestych wyprodukowała kilka filmów rosyjskich reżyserów z tzw. białej emigracji, którzy nie ukrywali krytycznej postawy wobec reżimu sowieckiego. Być może z tego klucza wzięto pod uwagę właśnie tę wytwórnię w planach realizacji pełnometrażowej fabuły finansowanej przez 2. Korpus. Odniesienia do realizacji filmu w studiach Titanus znajdują się w niektórych dokumentach składowanych w ACS,
- 21 PISM, A.XI.9/7, List Antoniego Bądzińskiego do Kierownika Referatu Filmowego (Michała Waszyńskiego), 20 listopada 1945 roku.
- 22 Losy produkcji tego filmu referuję na podstawie dokumentacji z teczki Samodzielnej Brygady Karpackiej oraz teczki II Korpusu (akta różne), przechowywanych w archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum gen. Sikorskiego, zob. PISM, A.XI.38/10, Józef [sic!] Leytes, list do Wydziału Informacji i Oświaty Dowództwa AP na Wschodzie z dnia 14 kwietnia 1943 roku, oraz *Pro memoria* z dnia 12 września 1943 roku, mps.
- 23 Tamże. O konflikcie między Waszyńskim a Leytesem słyszałem z relacji ustnej Andrzeja Krakowskiego, którego ojciec, Józef Krakowski, przyjaźnił się z oboma

Kierunek Wolna i Niepodległa Polska ostatecznie nie powstał. Być może należałoby ten porzucony projekt traktować jako początek realizacji *Wielkiej drogi*? Tę hipotezę warto jednak opatrzyć wieloma znakami zapytania, spośród których wyłania się przede wszystkim enigmatyczna rola ówczesnego ministra informacji prof. Stanisława Kota, późniejszego ambasadora rządu lubelskiego w Rzymie, który po wojnie rozprawiał się z wpływami kręgu Andersa we Włoszech, a jego otwarta wrogość wobec samego Andersa nie była tajemnicą (Materski, 2007, s. 279). Film jako pole starcia dyplomacji antagonistycznych sił (rząd lubelski z jednej i 2. Korpusu z drugiej) to dotąd niezbyt dobrze zbadane zagadnienie na styku historii dyplomacji, geopolityki i stosunków międzynarodowych oraz historii filmu w perspektywie transnarodowej. Z takiej perspektywy też należy analizować włoskie losy filmu Waszyńskiego.

La grande strada

Gotowy film Waszyńskiego został przejęty przez włoską wytwórnię Sirena Film²⁴ pod koniec 1946 roku i przerobiony na użytek włoskiej dystrybucji kinowej. Wbrew pozorom nie chodziło wyłącznie o dubbing, ale o wiele bardzo istotnych korekt w fabule, które zmieniły wydźwięk polityczny i historyczny filmu. Ponadto, aby film mógł wejść do dystrybucji kinowej bez ogromnych obciążeń finansowych nakładanych na zagraniczne produkcje (na co mogły sobie pozwolić przede wszystkim wielkobudżetowe filmy hollywoodzkie), musiał przejść przez skomplikowaną procedurę uzyskania certyfikatu produkcji włoskiej. Producent musiał wykazać, że jest to realizacja krajowa, a nie zagraniczna, wedle dość niejasnych i uznaniowych kryteriów. Procedura ta w wypadku filmu *La grande strada* okazała się bardzo skuteczną formą instytucjonalnej cenzury i nacisku ze strony włoskich polityków (w ocenę filmu był zaangażowany m.in. sam Giulio Andreotti, pełniący wtedy funkcję podsekretarza stanu odpowiedzialnego za kino). Porównanie obu wersji filmu ujawnia zatem z dużym prawdopodobieństwem obszary, które wchodziły w zakres politycznego zainteresowania włoskich decydentów.

Zaczynając od bardzo ogólnego wydźwięku filmu, należy zauważyć, że przez modyfikację fabuły i przesunięcia akcentów stworzono

reżyserami. Powód konfliktu pozostawał dla Andrzeja Krakowskiego nieznanym, być może chodziło właśnie o sprawę realizacji tego filmu. Zapis rozmowy w archiwum autora.

²⁴ Niewielka wytwórnia włoska (lub, na co wskazywałby symbol Syreny, zakamufLOWANA polska wytwórnia zarejestrowana we Włoszech jako rodzima), niestety nie udało mi się znaleźć bliższych informacji na temat jej działalności. Należy wspomnieć, że w 1947 wyprodukuje ona kolejny film Waszyńskiego *Fiamme sul mare*.

z eposu o wojennych losach polskiej armii melodramatyczną historię miłosną między głównymi bohaterami. Ówczesne opisy traktują relację uczuciową między Adamem, pielęgniarzką i narzeczoną jako główną treść filmu, a losy polskiej armii są tylko tłem²⁵, co zresztą znajduje potwierdzenie w zachowanej wersji. Tym samym została odwrócona konstrukcja pierwowzoru, w którym losy głównych bohaterów były jedynie pretekstem do epickiej opowieści o tragizmie i bohaterskiej waleczności narodu polskiego. Ta fundamentalna zmiana jest efektem wielu drobnych – choć istotnych – modyfikacji w fabule.

Przede wszystkim cały aspekt geopolitycznej wymowy filmu został zatarty. Wersja polska jest skonstruowana wokół regularnie powracającego i subtelnie akcentowanego lejtymotywu Lwowa. Punktem wyjścia całej akcji oraz celem drogi głównych bohaterów jest kresowe miasto, którego filmowy portret pojawia się w kilku ikonicznych obrazach, m.in. gmachu opery, rynku i pomnika Mickiewicza. Tęsknota do tego miasta jest kilkukrotnie wyrażana w dialogach („nasz polski Lwów”) oraz wewnątrzdiegetycznej piosence *Tylko we Lwowie!*²⁶, powracającej w najważniejszych momentach filmu. Nazwa „Lwów” pojawia się również kilkukrotnie w kadrach (plakaty, nazwy jednostek).

Biorąc pod uwagę, że status Kresów, szczególnie Wilna i Lwowa, był bardzo gorącym politycznie tematem, nie powinno dziwić, iż z wersji włoskiej wyeliminowano tę kontrowersję. Lwów został zastąpiony Lublinem. Zabieg ów nie tylko neutralizował wydźwięk geopolityczny filmu, ale wręcz pośrednio mógł zostać odebrany jako wyraz legitymizacji tzw. rządu lubelskiego i Manifestu PKWN. Pozwolił również uniknąć wszelkich nawiązań do sowieckiej agresji z 17 września, o której w wersji włoskiej nie ma ani słowa. Główni bohaterowie są przedstawieni jako członkowie ruchu oporu w niemieckiej strefie okupacyjnej. Na potrzeby włoskie musiała zatem zostać dokręcona nowa scena aresztowania: enkawudzistów zastąpili gestapowcy mówiący po niemiecku, a postaci zostały wysłane do obozu koncentracyjnego. W niewyjaśnionych diegezą okolicznościach dwójka bohaterów odnajduje się w Rosji, gdzie w obliczu przyjacielskiego gestu Stalina tworzy się Armia Polska na Wschodzie. Oczywiście usunięto takie stwierdzenia, jak obecne w polskiej wersji: „rząd sowiecki niedwuznacznie wymawiał nam gościnę, odmawiał nam dalszego zaopatrzenia

²⁵ Opis filmu w dokumentach cenzury, zob. DGC, 2694, Teczka filmu *La grande strada*, Protokół z posiedzenia komisji cenzury z dnia 7 sierpnia 1947 roku.

²⁶ Warto zauważyć, że przedwojenna twórczość Waszyńskiego częstokroć koncentrowała się na Lwowie, szczególnie przez wykreowany w jego filmach duet lwowskich batiarów Szczepka i Tońka. To z filmu Waszyńskiego pochodzi słynna piosenka *Tylko we Lwowie*. Ponadto ostatni, nieukończony przed wojną i zaginiony film Waszyńskiego – *Serce batia* – jak sam tytuł wskazuje, miał za swój punkt odniesienia Lwów właśnie. Poza samą motywacją tematyczną Waszyńskiego Lwów był miastem, z którym utożsamiała się znaczna część inteligencji z. Korpusu.

naszej armii. Bez żalu opuściliśmy ten kraj” oraz wszelkie pozostałe ironiczne bądź krytyczne wątki. Mało kontrowersyjny motyw drogi przez Środkową Azję i Bliski Wschód pozostał w miarę nienaruszony, w dalszej części jednak również poczyniono znaczne zmiany. Z filmu usunięto sekwencje wyzwalania północnych Włoch, scen włoskich tłumów entuzjastycznie witających 2. Korpus w Bolonii, jak również piękny motyw ślubu wśród ruin włoskiego miasta. Sam film kończy się sceną opuszczenia szpitala przez dwójkę narzeczonych oraz obrazem obserwującej ich zrozpaczonej i nieszczęśliwej pielęgniarki. Konsekwentnie nie było miejsca na najbardziej kontrowersyjny dialog filmu, który zamykał oryginalną wersję, dotyczący walki zbrojnej o wolną Polskę. Pośród istotnych detali warto jeszcze zauważyć, że wersja włoska niemal całkowicie wyeliminowała z filmu postać Andersa. O ile pierwotnie pojawiał się on kilkakrotnie z partią mówioną, o tyle po zmianach jego obecność jest sprowadzona zaledwie do kilku nieznaczących, niemych partii dokumentalnych.

Tak skonstruowany oraz politycznie utemperowany film mimo wszystko wciąż był trudny do zaakceptowania dla włoskich czynników politycznych. W materiałach składowanych w Archivio Revisione Cinematografica della Direzione Generale del Cinema znajdują się dokumenty tak już z etapu cenzury prewencyjnej²⁷, jak i z późniejszego oglądu wersji ostatecznej. Scenariusz i listę dialogową złożono 6 sierpnia 1947 roku, a zawarty tam opis filmu potwierdza, że już na tym etapie struktura fabularna była zmodyfikowana wedle klucza melodramatycznego. Najprawdopodobniej na tym etapie postawiono wymóg, aby całkowicie wyeliminować wątki o wydźwięku krytycznym wobec Związku Sowieckiego. Odnotowano ponadto istnienie angielskiej wersji filmu, na której wywiezienie za granicę wyrażono zgodę, jednocześnie odsyłano produkcję do procedury uznania jej za włoską. Co ciekawe, w tej dokumentacji widnieje tylko nazwisko Waszyńskiego jako reżysera filmu.

Już 7 lutego 1948 roku gotową taśmę z filmem złożono do cenzury definitywnej. Z dokumentacji znikło jednak nazwisko Waszyńskiego, zastąpione przez nazwisko początkującego włoskiego reżysera Vittoria Cottafaviego, a pierwszoplanowi polscy aktorzy zostali pominięci na rzecz drugoplanowych granych przez Włochów. Pozostali członkowie zespołu również zostali zastąpieni Włochami. Ostatecznie z dokumentów złożonych do cenzury zniknęły wszystkie polskobrzmiące nazwiska. Wyjaśnienie tego zabiegu jest możliwe po przeanalizowaniu materiałów źródłowych z Archivio Centrale dello Stato, w których znajdują się ślady długiej gry między producentem a urzędnikami o uznanie tego filmu za produkcję włoską. Konsekwentnie odmawiali tego najpierw Vincenzo

²⁷ Z założenia jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć składano scenariusz i listę dialogową do cenzury, aby zapobiec zbędnym kosztom na etapie zdjęć i dodatkowym procedurom na etapie przeglądu filmu (Gaudenzi, 2014).

Calvino, a następnie Giulio Andreotti. Co ciekawe, w debatę tę włączył się też inny pierwszoplanowy polityk włoskiej chadecji, Alberto Canaletti-Gaudenti²⁸. W dwóch osobistych listach z 18 września i 14 listopada 1947 roku adresowanych do Vincenza Calvino, ówczesnego dyrektora cenzury, lobbując za tym filmem, sugerował, że został on zrealizowany przez jego syna Filippa²⁹. W drugim liście, wiedząc, że właśnie sprawa się rozstrzyga, powierzył „dalszy los filmu Pana osobistemu zaangażowaniu”³⁰. Nawet ta protekcja nie pomogła. Pod ostateczną decyzją o nieprzyznaniu certyfikatu rodzimej produkcji podpisał się Andreotti. W piśmie z 10 marca 1948 roku, w chłodnym, biurokratycznym tonie, powołując się na paragrafy prawa, Andreotti odmówił uznania filmu za włoski. Wprowadził przy tym karkołomny podział na włoską realizację (*origine italiana*), której nie negował, gdyż nie mógł zakwestionować faktu realizacji znacznej części produkcji i całej postprodukcji we Włoszech, i na narodowość włoską (*nazionalita italiana*), której uznania, bez podania uzasadnienia, odmówił, przez co skazał film na niszową dystrybucję³¹.

Sprawa uznania filmu za włoski ciągnęła się aż do lat pięćdziesiątych, gdy polityka wobec komunizmu i reżimu sowieckiego coraz silniej była określana dynamiką zimnej wojny. Niestety, nawet ten czynnik nie pomógł zbyt wiele produkcji³². W memorandum z 12 listopada 1950 roku dostrzeżono antykomunistyczny charakter filmu, który mimo swojej aktualności jest „traktowany w sposób całkowicie niezrozumiały”: „a powinien właśnie dzisiaj mieć wsparcie. Film ukazuje część polskiej odysei w kontekście bolszewickiej inwazji, co czyni go szczególnie aktualnym”. Tymczasem, zauważa autor memorandum:

film znajduje się w sytuacji szczególnej [...]. Mimo że zrealizowany we Włoszech, odmawia się mu wsparcia rządowego.

-
- ²⁸ Profesor uniwersytecki, nosił tytuł książe; jeden z założycieli Chrześcijańskiej Demokracji we Włoszech. W tamtym okresie pełnił funkcję Prezesa Centralnego Urzędu Statystycznego.
- ²⁹ W istocie jego syn był zaangażowany w późniejsze produkcje Waszyńskiego, jest wymieniany jako współscenarzysta *Lo sconosciuto di San Marino* oraz *Fiamme sul mare*. Cała jego kariera filmowa ograniczyła się jednak najprawdopodobniej tylko do współpracy z Waszyńskim. Co ciekawe, w opublikowanych kilka lat temu wspomnieniach Lily Koppel postać Filippa Canaletti-Gaudentiego pojawia się w roli lowelasa, szarmanckiego arystokraty, lotnika-amatora, dyletanckiego studenta i poety, który brylował na rzymskich salonach (Koppel, 2008).
- ³⁰ ACS, b. 7 CF0658, Teczka filmu *La grande strada*, List Alberta Canaletti-Gaudentiego do Vincenza Calvino, 14 listopada 1947 roku.
- ³¹ Tamże, Pismo podsekretarza stanu przy prezydium rządu Giulia Andreottiego z 10 marca 1948 roku.
- ³² Warto zauważyć, że cenzura filmowa we Włoszech często działała w dziwny sposób. Wymowny jest przykład filmu Giorgia Amendolego *I peggiori anni della nostra vita* (Amendola, 1950), w którym satyryczne sportretowanie Stalina było powodem ingerencji cenzorskiej, w obawie o „pogorszenie relacji dyplomatycznych”. Szerzej o cenzurowaniu antysowieckich wątków w kinie włoskim: Józwiak, 2023c.

Film nawet nie załapuje się na listę obowiązkowych projekcji, wskutek czego traktowany jest jako film zaimportowany z zagranicy, a jednocześnie poddany jest wszelkim rygorom i ograniczeniom, którym poddawane są włoskie produkty eksportowe³³.

Ostatecznie do ograniczonej dystrybucji filmu doszło najprawdopodobniej dopiero w 1952 roku. W historii kina włoskiego jednak „pozostaje niemal nieznanym, dystrybuowanym w ukryciu, widzianym przez niewielu” (Chiti, Poppi, 1998, s. 179).

Kontekst społeczno-polityczny

Odnosząc się do problemu wspomnianego w memorandum, należy umieścić sprawę w szerszym kontekście społeczno-politycznym Włoch u progu zimnej wojny. A jest to okres szczególny, w którym różne geopolityczne wpływy w sposób nieoczywisty oddziaływały na włoską politykę wewnętrzną. Do 1947 roku rząd współtworzony był przez Włoską Partię Komunistyczną, a jej przewodniczący, Palmiro Togliatti (pełniący istotną funkcję ministra sprawiedliwości), był prominentnym członkiem Kominternu, bezwarunkowo firmującym politykę Stalina. Włoch chadecja, wbrew pozorom, również nie była silnym oponentem polityki konsensusu z Sowietami. Przeciwnie, realizowała dość wyrachowaną strategię wobec Europy Wschodniej, zawierającą się w pojęciu *equidistanza* (równa odległość) (Pasztor, Jarosz, 2018, s. 83), czego przykładem jest choćby bardzo szybkie ustanowienie relacji dyplomatycznych i wymiany handlowej z komunistami przejmującymi władzę w Polsce³⁴.

Właśnie analiza kontaktów dyplomatycznych między Włochami a rządem lubelskim okazuje się dość istotna w kontekście losów produkcji Waszyńskiego. Zarówno w relacjach włoskiego ambasadora Eugenio Realego, jak i w raportach dyplomacji lubelskiej oraz wspomnianego wcześniej ambasadora Stanisława Kota ujawniają się dwa komplementarne

33 ACS, b. 7 CF0658, Teczka filmu *La grande strada*, Memorandum z dnia 12 listopada 1950 roku.

34 Stosunki dyplomatyczne między rządem lubelskim a Rzymem zostały ustanowione *de facto* już w kwietniu 1945 roku przez bilateralne podpisanie Układu w sprawie ochrony o pomocy dla obywateli włoskich na terytorium polskim i dla obywateli polskich na terytorium włoskim. Warto zauważyć, że te włoskie działania dyplomatyczne były realizowane nieoficjalnie, ze świadomością postępowania wbrew kierunkom dyplomacji brytyjskiej. Oficjalne uznanie rządu lubelskiego przez Włochy nastąpiło 10 lipca 1945 roku. W listopadzie tegoż roku Alcide De Gasperi, ówczesny minister spraw zagranicznych i przywódca chadecji, przekazał wyrazy „szczególnej wdzięczności rządowi polskiemu” za realizację wspomnianej umowy (Materski, 2007, s. 54–55, 278).

zagadnienia, determinujące stosunki między oboma krajami w okresie wazenia się losów filmu. Z jednej strony rząd włoski usilnie zabiegał o umowę handlową z Polską i o jak najszybsze załatwienie pilnej sprawy dostaw węgla do kraju. Dyplomacja lubelska miała świadomość tej karty przetargowej: „potrzeba węgla polskiego jest tak wielka, że Włosi gotowi są jeszcze ograniczyć konsumpcję wewnętrzną, aby mieć co dać Polakom za nasz węgiel” – przeczytać można w raporcie MSZ z września 1945 roku (cyt. za: Pasztor, Jarosz, 2018, s. 101). Z drugiej strony, sprawą o znaczeniu priorytetowym dla dyplomacji Polski lubelskiej była właśnie kwestia zwalczania wpływów Andersa i jego kręgu politycznego. Stanowił on dość spory problem dla nowego rządu, gdyż otwarcie kwestionował jego legalność, realizował własną, konkurencyjną agendę geopolityczną dotyczącą porządku w Europie Środkowo-Wschodniej, a jednocześnie dysponował konkretną siłą militarną i mandatem międzynarodowym związanym ze związkiem z legalnym rządem RP na uchodźstwie. W obliczu nasilającego się sporu wokół Triestu³⁵ oraz perspektyw wybuchu gorącego konfliktu zbrojnego pozycja Andersa była trudna do przecenienia. W doskonałych relacjach z dowódcami alianckimi, dowodzący stutysięczną armią w gotowości bojowej, cieszącej się sporym zaufaniem włoskiej opinii publicznej i mającą niekwestionowane zasługi w zwycięstwie nad Niemcami, Anders dysponował zarówno bardzo silnym kapitałem symbolicznym, jak i militarnym. Włoskie losy 2. Korpusu ukazują jednak, jak szybko ten kapitał udało się zdenominować.

Szczególnie wymowna w tym kontekście jest analiza artykułów publikowanych w dzienniku „L’Unità”. Ten prasowy organ Włoskiej Partii Komunistycznej (największej ówczesnie partii politycznej we Włoszech) w bezprecedensowy sposób był zaangażowany w kampanię delegitymizującą Andersa i polskie oddziały stacjonujące we Włoszech. Takie artykuły jak *Bandy Andersa, pośmiertni agenci nazizmu* (Le bande di Anders, 1946) ukazywały się regularnie na jego łamach. Samemu Andersowi wielokrotnie przypisywano etykietkę faszysty, a samą jego obecność określano jako „zagrożenie dla niepodległości Włoch” (Secondo Bevin i soldati di Anders..., 1946). Co ciekawe, w jednym z takich artykułów sprawa Andersa została wprost połączona ze sprawą dostaw węgla z Polski: na pierwszej stronie gazety z 20 marca 1946 roku tekst zatytułowany *60 tysięcy ton węgla dotrze każdego miesiąca z Polski* w podtytule został uzupełniony o: *Relacje między bandytyzmem polskim a generałem Andersem*. Całość odnosiła

³⁵ Kryzys dyplomatyczny między Włochami a Jugosławią w latach 1945–1946 dotyczył statusu regionu Triestu. W rejonie tym stacjonowały oddziały 2. Korpusu, gotowe do podjęcia działań zbrojnych w konflikcie wojskowym przeciw Jugosławii. Jednocześnie dowództwo 2. Korpusu szykowało się do wybuchu kolejnej wojny światowej między aliantami zachodnimi a Związkiem Sowieckim, której konflikt o Triest miał być początkiem (Żak, 2014, s. 291).

się do wypowiedzi włoskiego ambasadora w Warszawie, a autor tekstu ujawniał, że oba problemy stanowiły istotny element dyplomacji między oboma krajami³⁶. W tym artykule, podobnie jak w wielu innych, Andersa obciążano odpowiedzialnością za działania sabotażowe podziemia antykomunistycznego na terytorium Polski.

Niektóre nagłówki włoskiej prasy komunistycznej przejawiały wręcz wydźwięk jawnie ksenofobiczny, jak np. *Precz z kryminalistami Andersa! czy Polscy faszyści*. Problem napięć etnicznych w powojennych Włoszech był analizowany również w prasie zagranicznej. Na łamach brytyjskiego „The Spectator” Elisabeth Wiskemann pisała, że „jednym z największych przeszkód dla swobodnego rozwoju Włoch jest napływ na jej terytorium uchodźców i bezpaństwowców z krajów Europy Wschodniej”. Jednym z centralnym problemów tego artykułu była właśnie obecność 2. Korpusu i jego bezwzględna antyrosyjskość (Wiskemann, 1946, s. 6–7). Tego typu enuncjacje były ochoczo referowane w komunistycznej prasie, co nadawało ton obiektywizmu krytyce obecności 2. Korpusu we Włoszech.

Drugim istotnym czynnikiem społeczno-kulturowym wpływającym na recepcję filmu Waszyńskiego i obraz 2. Korpusu były konflikty wokół narracji o bitwie pod Monte Cassino. Gdy zatem prasa komunistyczna dyskredytowała armię pod dowództwem Andersa, włoskie kręgi prawicowe i związane z Kościołem katolickim koncentrowały się na akcentowaniu bezsensu tej bitwy w związku z ofiarami cywilnymi i zniszczeniami dziedzictwa kulturowego. Wyrazem tego dyskursu był głośny ówczesnie film *Montecassino* (Gemmiti, 1946), współprodukowany przez Pastor Film, katolickiego producenta związanego z Watykanem. Przedstawiał on bitwę z przeciwnej perspektywy niż *Wielka droga*, biorąc za centralnych i w dużej mierze pozytywnych bohaterów m.in. żołnierzy Wehrmachtu broniących pozycji na Monte Cassino. W filmie to oni chronią bezcenne dziedzictwo kulturowe w klasztorze, przeciwstawiając się agresywnym i irracjonalnym działaniom aliantów. Przywołany wcześniej Vincenzo Calvino, który zajmował bezkompromisową postawę względem *Wielkiej drogi*, w recenzji cenzorskiej włoskiego filmu o bitwie o Monte Cassino dopatrzył się wspaniałomyślnego „wypowiedzenia wojny samej wojnie oraz apelu do wszystkich narodów o wzajemne zrozumienie i miłość”³⁷. Z pompą zaprezentowany na festiwalu w Wenecji w 1946 roku i intensywnie reklamowany przez najważniejsze prawicowe czasopismo filmowe „La rivista del cinematografo”, zapewne w dużej mierze ukształtował włoskie postrzeganie tej bitwy. Zastanawiające i wątpliwe etycznie jednak pozostaje relatywizowanie przez włoską kinematografię

36 Wywiad z ambasadorem włoskim w Warszawie Eugenio Reale (60 milla tonellate di carbone..., 1946).

37 ACS, b. 2 CF0157, Teczka filmu *Montecassino*.

tematu II wojny światowej, okazanie sympatii niedawnym niemieckim sojusznikom i wzbudzanie negatywnych emocji wobec aliantów, co było realizowane kosztem narracji obecnej w filmie Waszyńskiego. Losy tego filmu – przeciwstawione losom *Wielkiej drogi* – pokazują, jak nieoczywistymi i zaskakującymi z dzisiejszej perspektywy kryteriami kierowano się w kształtowaniu we włoskiej kinematografii obrazu II wojny światowej.

Recepcja filmów Waszyńskiego we Włoszech

Niestety nieznane są okoliczności włoskiej dystrybucji filmu *Wielka droga*. Pewne źródła wskazują na sierpień 1949 roku, inne przesuwają ją do 1952 roku. Dotychczas realizowana przeze mnie kwerenda we włoskiej prasie nie pozwoliła trafić na żadne ślady recepcji filmu, poza krótką wzmianką w czasopiśmie „Intermezzo” z 1952 roku (Chiti, Poppi, 1998, s. 179). Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że film był niemal całkowicie pozbawiony dystrybucji. W tym kontekście wymowne jest przeanalizowanie recepcji kolejnych filmów Waszyńskiego realizowanych w tym samym okresie.

Lo sconosciuto di San Marino, współprodukowany przez 2. Korpus, był śmiałą produkcją, angażującą czołowych protagonistów neorealizmu. Scenariusz filmu przygotował najważniejszy scenarzysta tamtego okresu Cesare Zavattini, wysmakowane zdjęcia zrealizował Arturo Gallea, a wśród odtwórców głównych ról byli ówczynie najślynniejsi aktorzy neorealizmu: Vittorio De Sica i Anna Magnani; a także gwiazdy kina białych telefonów: Antonio Gandusio i Irma Gramatica. Obok nich zagrali również polscy aktorzy, odtwórcy głównych ról w *Wielkiej drodze*: Jadwiga Andrzejewska i Irena Bogdańska, oraz inni aktorzy z czołówek teatralnych 2. Korpusu. Film jest przejmującą opowieścią o różnych losach uchodźców u schyłku II wojny światowej, opisywanych z perspektywy małej republiki San Marino. Poboczny wątek przywołuje tragiczne losy Powstania Warszawskiego i tułaczki Polaków tracących nadzieję powrotu do wolnej ojczyzny. Całościowo film przedstawia złożoność sytuacji u schyłku II wojny światowej, w której losy ofiar, prześladowców i biernych obserwatorów tragicznych wypadków wojennych spletają się w prostej, choć przewrotnej historii³⁸. Ten poruszający film połączył umiejętności kluczowe w epoce tużpowojennej wątki traumy, doświadczenia utraty i cierpienia, współodpowiedzialności i winy, pokazując jednocześnie, że zagadnienia te nie omijają nawet małej, oddalonej od wielkich wydarzeń, społeczności republiki San Marino.

38 Bardziej szczegółowa analiza filmu w artykule *What Are We Fighting For? Michal Waszynski's Italian-Polish films on the Second World War* (Józwiak, 2023a).

Produkcja ta miała wszelkie predyspozycje, aby zająć ważne miejsce w kanonie filmowych przedstawień II wojny światowej. Niestety, w wyniku zmasowanej negatywnej kampanii prasowej, w której w bezprecedensowy sposób prasa komunistyczna i katolicka wspierały się nawzajem w torpedowaniu filmu, szybko przepadł on, dając „druzgocące rezultaty finansowe”³⁹. Wedle recenzentów to „wstyd dla włoskiej kinematografii”, „wyraz pomyłonej tendencji klerykalnej” lub „odcisk infantylnej, klerykalnej propagandy, pozbawionej wszelkiego taktu”. Ceniony włoski filmoznawca, ówczesnie krytyk filmowy dziennika komunistycznego, Lorenzo Quaglietti, protestując „przeciw tak nagannej obrazie włoskiej kinematografii”, krytykował „wulgarność filmu”, „brak taktu, niekonkluzywność i głupotę”⁴⁰. Na te argumenty powoływał się szef prawicowej Akcji Katolickiej, który wraz z biskupem Albino Galletto podjął kroki, aby wymusić na cenzurze ponowną analizę filmu i jego wycofanie z obiegu⁴¹.

Trzeci włoski film Waszyńskiego, jego ostatnia próba reżyserska, udowodnił, że kariera filmowa z etykietką żołnierza 2. Korpusu Andersa jest niemożliwa we Włoszech. W *Fiamme sul mare* nie odniósł się on w bezpośredni sposób do wątków polskich lub do II wojny światowej, a jedynie subtelnie zarysowana metaforyka filmu mogła budzić skojarzenie z polskimi losami. Jednak i tym razem film przepadł w dystrybucji oraz zniknął z kanonu włoskiej kinematografii. Wyniki finansowe i oglądalność tego filmu były na dużo mniejszym poziomie niż w przypadku *Lo sconosciuto di San Marino*⁴². Historia recepcji tej produkcji znalazła jednak szczęśliwe zakończenie. W ubiegłym roku prestiżowa włoska edycja DVD *Perduti nel buio (Zagubione w mroku)* przywołała to zapomniane dzieło włoskiej kinematografii⁴³.

39 Tak wspomni w 1958 roku producent filmu Giulio Genesi, zob. DGC, 3601, Teczka filmu *Lo sconosciuto di San Marino*, Podanie G. Genesi z dnia 7 lutego 1958 roku.

40 Przeglądu recepcji prasowej filmu dokonałem na podstawie dokumentacji złożonej w Archivio Cesare Zavattini, w bibliotece Panizzi w Reggio Emilia.

41 W oficjalnych dokumentach ośrodka monitorującego moralność we Włoszech pojawiają się takie sugestie, nie udało mi się natomiast ustalić na podstawie dostępnych materiałów, czy działaczom katolickim powiodło się wymuszenie zatrzymania dystrybucji tego filmu, zob. ISACEM, 1212, b.16, Relazione del Segretario Generale per la moralita z dnia 31 stycznia 1948 roku (skan dokumentu dostępny w bazie danych <https://sites.unimi.it/cattoliciecinema>).

42 Według danych z *Dizionario del cinema italiano* film *Fiamme sul mare* przyniósł 35 mln lirów zysku, co stanowiło połowę dochodów wcześniejszego filmu Waszyńskiego, szacowanych na 71 mln lirów (Chiti, Poppi, 1998, s. 155 i 325).

43 Szczegółowo omawiam ten film w sekcji „Reviews” w „Journal of Italian Cinema and Media Studies” (Jóźwiak, 2023b). Niestety w broszurze dołączonej do edycji DVD filmu *Fiamme sul mare* błędnie przedstawiono losy samego Waszyńskiego w kontekście II wojny światowej i Związku Sowieckiego; nie podjęto także problematyki politycznego wydźwięku jego powojennej twórczości filmowej.

Wielka droga, jak i dwa pozostałe włoskie filmy Waszyńskiego, to element nieznaney i ukrytej historii kina. Ich nieznanomość i ukrycie są jednak konsekwencją czegoś więcej – nieznanomości, czy może raczej niechęci poznania i mechanizmów skrywania szerszego fenomenu, którego są częścią. Nie sposób zatem tych filmów oderwać od kontekstu społeczno-politycznego, który skazał je na ową nieobecność.

Filmy Waszyńskiego są śladem ambitnego zamierzenia, aby stworzyć narrację o II wojnie światowej z polskiej perspektywy poza Polską, wbrew geopolityce i układom wielkich mocarstw. Los tych filmów pokazuje nierealność tego przedsięwzięcia, niemożność wprowadzenia narracji odmiennej od dominującej, nawet gdy pozornie jedna nie stoi w konflikcie z drugą. Oczywiście ten brak konfliktowości zawsze jest pozorny, wszelkie relacje dyplomatyczne są bowiem przedłużeniem wojny w warunkach pokoju. Dla powojennych Włoch nieporównywalnie ważniejszym partnerem dyplomatycznym był blok sowiecki niż sprzymierzone oddziały Polskich Sił Zbrojnych i rządu RP na uchodźstwie. To przygnębiające pryncypium *Realpolitik* stało za klęską wizji politycznej dowódcy 2. Korpusu i podjętej przezeń próby odwrócenia pojałtańskiego porządku Europy Wschodniej, czego filmy Waszyńskiego były wyrazem. Mimo że w oficjalnej retoryce powojenny rząd Włoch przeciwstawiał się wpływowi sowieckim, otwarcie deklarując się po stronie amerykańskiej w rodzącej się zimnej wojnie, a nawet występując jawnie przeciw blokowi sowieckiemu w konflikcie o Triest, interes relacji dyplomatycznych z reżimem Stalina postawiony był ponad interes kręgu Andersa i ukazania prawdy o losach II wojnie światowej⁴⁴. Anders wiedział, że „Rosja żądała poświęcenia Polski jako ceny dalszej współpracy”, a Zachód grzecznie się temu podporządkował (Anders, 2018, s. 450). W kontekście historii dyplomacji i stosunków polsko-włoskich pisała o tym Maria Pasztor, odnotowując, że „pozyskanie Stalina [...] było dla dyplomacji włoskiej bardzo ważne”, co negatywnie miało wpływać na relacje z polskim rządem na uchodźstwie (Pasztor, 2015, s. 86). Konsekwentnie, sowiecka agresja na Polskę z 1939 roku, Katyń i los zesłańców na Sybir stanowiły temat bezwzględniego tabu we włoskim kinie, co obrazują również losy takich późniejszych włoskich filmów, jak *Prigionieri del male* Maria Costy (1955) czy *La Rabbia* Giovanniego Guareschiego (1963). Jest to zresztą szerszy problem dotyczący

44 Jednocześnie należy odnotować, że w debacie publicznej i dyplomacji rząd włoski i prawnicze kręgi nie unikały konfrontacji z reżimem Stalina, jak choćby w przypadku oskarżeń Związku Sowieckiego o nielegalne przetrzymywanie włoskich jeńców wojennych w Rosji i wykorzystywanie ich jako niewolniczej siły roboczej. Ta kwestia potwierdza jednak wyrachowanie, które cechowało stanowisko włoskiej dyplomacji wobec polityki Stalina (Focardi, 2005, s. 22).

mechanizmów przedstawiania reżimu sowieckiego w kinie włoskim, który można określić pojęciem sowietofilii w postfaszystowskiej włoskiej kulturze filmowej. W świetle tych przykładów okazuje się, że kluczowa kategoria opisu włoskiej powojennej kultury filmowej, związanej z powstrzymywaniem wpływów sowieckich i ideologii komunistycznej (*policy of containment*)⁴⁵, traci zastosowanie w takich obszarach, jak omawiany.

Należy jednak dostrzec wagę wyzwania, jakie systemowi sowieckiemu rzucił film Waszyńskiego. Zadeklarowana walka o suwerenną Polskę, szczególnie w świetle polityki i dyplomacji aliantów oraz Włochów, wydawała się zadaniem dalece przerastającym możliwości, jakimi dysponowały środowiska niepodległościowe i antykomunistyczne skonsolidowane wokół Andersa. W sytuacji gdy cały Hollywood, Cinecittà – o sowieckim przemyśle filmowym nie wspominając – strzegły dobrego imienia Związku Sowieckiego i jego przywódcy, Waszyński i stojący za nim zespół nie tylko ważył się przedstawić niewygodną prawdę o reżimie Stalina, ale wręcz zasugerował walkę z nim o Polskę. Tak wyrażone stanowisko polityczne skazywało film na niebyt w oficjalnych kanałach dystrybucyjnych. Równocześnie film stał się częścią tworzonej i konsolidowanej oddolnie w polskich środowiskach emigracyjnych antykomunistycznej kultury dysydenckiej, konsekwentnie realizującej ideę suwerennej Polski. Jak wiadomo z relacji, był elementem życia emigracyjnego, jego projekcje towarzyszyły ważnym uroczystościom wspomnieniowym i kombatanckim. Jego polityczne i kulturotwórcze oddziaływanie zapewne było inne niż np. literatury w środowisku „Kultury” paryskiej czy publicystyki Radia Wolna Europa. Niemniej jednak był on częścią właśnie tego kręgu środowiskowego⁴⁶. Zasadne zatem staje się rozważanie tego filmu jako jednego z wielu fenomenów kulturowych epoki zimnej wojny, które składały się na kulturę dysydencką i antyreżimową, ostatecznie mającą swój udział w obaleniu sowieckiej hegemonii w Europie Wschodniej. Można powiedzieć, że cel *Wielkiej drogi* zasugerowany w ostatniej scenie filmu, mimo że odwleczony w czasie, został wreszcie osiągnięty wraz z obaleniem komunizmu.

45 W najważniejszych opracowaniach naukowych dotyczących włoskiej kultury filmowej okresu zimnej wojny w kontekście politycznym jedną z podstawowych kategorii jest właśnie zagadnienie „usuwania wpływów sowieckich” i „antykomunizmu” (m.in. Treveri-Gennari, 2009; Gundle, 2000).

46 Warto zauważyć, że zarówno środowisko paryskiej „Kultury”, jak i polskiego zespołu Radia Wolna Europa, wywodziło się właśnie z kręgów Andersa lub wręcz było formą rozwinięcia działań Oddziału Kultury i Prasy 2. Korpusu. Józef Czapski, późniejszy gospodarz Maison Laffitte, w 2. Korpusie był bezpośrednim przełożonym Waszyńskiego.



1. Ekipa filmu *Wielka droga* podczas zdjęć w rzymskim studiu filmowym (Palatina?) w 1946 roku. Postać w berecie siedząca w pierwszym rzędzie to gen. Władysław Anders, po jego lewej stronie reżyser filmu Michał Waszyński.
fot. Felicjan Maliniak, kolekcja Anny Marii Anders, dzięki uprzejmości
Filmoteki Narodowej Instytutu Audiowizualnego



2. Gen. Władysław Anders odgrywający siebie w filmie *Wielka droga* - kadr z filmu

Dzięki uprzejmości Instytutu Polskiego Muzeum Sikorskiego w Londynie



3. Esesman podczas odzyskania pamięci z wydarzeń w Warszawie (aluzja do powstania warszawskiego), kadr z filmu *Nieznajomy z San Marino*
nieokreślone prawa autorskie



4. Anna Magnani z Michałem Waszyńskim na planie filmu
Nieznajomy z San Marino, 1947 rok

fot. autor nieznany, z kolekcji Karola Józwiaka

Bibliografia

Źródła archiwalne:

- Archivio Centrale dello Stato w Rzymie (ACS), Archivio Cinema:
Teczka filmu *La grande strada*. ACS, sygn. b. 7 CF0658.
Teczka filmu *Montecassino*. ACS, sygn. b. 2 CF0157.
- Archivio Cesare Zavattini w Biblioteca Panizzi w Reggio Emilia
Dokumentacja prasowa dotycząca filmu *Lo sconosciuto di San Marino*.
- Archivio dell'Istituto per la storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia
Paolo VI (ISACEM)
Relazione del Segretario Generale per la moralita z dnia 31 stycznia 1948 roku,
sygn. 1212, b.16 (skan dokumentu dostępny w bazie danych: <https://sites.unimi.it/cattoliciecinema>).
- Archivio Revisione Cinematografica della Direzione Generale del Cinema (DGC)
Teczka filmu *La grande strada*. DGC, sygn. 2694.
Teczka filmu *Lo sconosciuto di San Marino*. DGC, sygn. 3601.
- Instytut Polski i Muzeum gen. Sikorskiego w Londynie (The Polish Institute and Sikorski Museum – PISM)
2. Korpus PSZ, Oddział Kultury i Prasy, sygn. A.XI.7, A.XI.9/5, A.XI.9/6, A.XI.9/7,
A.XI.38/10.
Samodzielną Brygada Strzelców Karpackich (SBSK)

Filmy:

- Amendola, M. (reż.) (1950). *I peggiori anni della nostra vita*. Włochy.
- Costa, M. (reż.) (1955). *Prigionieri del male*. Hiszpania, Włochy, Francja.
- Curtiz, M. (reż.) (1943). *Mission to Moscow*. Stany Zjednoczone.
- Gemmiti, A. (reż.) (1946). *Montecassino*. Włochy.
- Guareschi, G. (reż.) (1963). *La Rabbia*. Włochy.
- Lubitsch, E. (reż.) (1942). *To Be or Not to Be*. Stany Zjednoczone.
- Mann, A. (reż.) (1961). *Cyd*. Stany Zjednoczone, Włochy.
- Mann, A. (reż.) (1964). *Upadek cesarstwa rzymskiego*. Stany Zjednoczone.
- Milestone, L. (reż.) (1943). *The North Star*. Stany Zjednoczone.
- Niewiera, E., Rosołowski, P. (reż.) (2018). *Książę i dybuk* (film dokumentalny). Polska.
- Ratoff, G., Benedek, L. (reż.) (1944). *Song of Russia*. Stany Zjednoczone.
- Rossellini, R. (reż.) (1945). *Rzym, miasto otwarte*. Włochy.
- Sherman, V. (reż.) (1944). *In Our Time*. Stany Zjednoczone.
- Waszyński, M. (reż.) (1937). *Dybuk*. Polska.
- Waszyński, M. (reż.) (1944). *Monte Cassino* (film dokumentalny). Polska.
- Waszyński, M. (reż.) (1946). *Wielka droga*. Włochy, Polska.
- Waszyński, M. (reż.) (1947a). *Lo sconosciuto di San Marino*. Włochy.
- Waszyński, M. (reż.) (1947b). *Fiamme sul mare*. Włochy.
- Wyler, W. (reż.) (1953). *Rzymskie wakacje*. Stany Zjednoczone.

Prasa:

- 60 milla tonellate di carbone arriveranno ogni mese dalla Polonia. I rapporti fra il banditismo polacco e il generale Anders (1946). *L'Unità*, 20 marca, s. 1-2.
- Babirecki, F. (1943a). Problemy naszej propagandy. Dokumentacja filmowa, *Dziennik Polski* (Londyn), nr 889, 3 czerwca, s. 3.
- Babirecki, F. (1943b). Filmy w życiu narodowym, *Dziennik Polski* (Londyn), nr 981, 20 września, s. 3.
- Le bande di Anders. Agenti postumi del nazismo (1946). *L'Unità*, 02 lutego, s. 1.
- Nasza kronika (1942). *Orzeł Biały. Polska walcząca na Wschodzie*, r. 2, nr 25 (29), 12 lipca, s. 3.
- Secondo Bevin i soldati di Anders non sarebbero un pericolo per la pace (1946). *L'Unità*, 19 lutego, s. 1.

Publikacje:

- Anders, W., (2018). *Bez ostatniego rozdziału. Wspomnienia z lat 1939–1946*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury; Fundacja Editions Spotkania.
- Biltreyst, D., Vande Winkel, R. (2013). *Silencing Cinema: An Introduction*. W: D. Biltreyst, R. Vande Winkel (red.), *Silencing Cinema Film Censorship around the World* (s. 1–14). New York Palgrave Macmillan.

- Biskupski, M.B.B. (2011). *Nieznana wojna. Hollywood przeciwko Polsce 1939–1945* (tłum. K. Nowacki). Warszawa: Fijorr Publishing.
- Blumenfeld, S. (2008). *Człowiek, który chciał być księciem* (tłum. M. Żurowska). Warszawa: Wydawnictwo „Świat Książki”.
- Chiti, R., Poppi, R. (red.). (1998). *Dizionario del cinema italiano. I film. T. 2: Dal 1945 al 1959*. Roma: Gremese Editore.
- Cosulich, C. (red.). (2003). *Storia del cinema italiano. T. VII: 1945/1948*. Venezia: Marsilio.
- Dłużewska, M. (2012). *Trzy dni zdjęciowe z Ireną Anders i Albinem Ossowskim*. Warszawa: Fundacja „Historia i Kultura”; Wydawnictwo „Trio”.
- Ferro, M. (2008). *Film. Kontranaliza społeczeństwa?* (tłum. A. Karpowicz). W: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia* (s. 67–89). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Focardi, F. (2005). *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Gaudenzi, E. (2014). *Prevenire è meglio che tagliare. La precensura nel cinema italiano, Cinecensura*. Źródło: http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/Prevenire-è-meglio-che-tagliare_E-Gaudenzi.pdf [dostęp: 04.01.2022].
- Gundle, S. (2000). *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943–1991*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Jewsiewicki, W. (1972). *Polscy filmowcy na frontach drugiej wojny światowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Józwiak, K. (2023a). What Are We Fighting For? Michal Waszynski's Italian-Polish Films on the Second World War, *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, t. 11, nr 3–4, s. 581–599.
- Józwiak, K. (2023b). *Fiamme sul mare (Fire over the Sea)*, Michał Waszyński (dir.) (1948), Italy: Sirena Film, *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, t. 11, nr 3–4, s. 726–729.
- Józwiak, K. (2023c). *Philosovietic mode of film censorship: a supplement to studies of Cold War Italian film culture*. W: D. Biltreyest, E. Mathijs (red.), *Screening Censorship Companion*. Exeter: University of Exeter Press.
- Koppel, L. (2008). *The Red Leather Diary. Reclaiming a Life Through the Pages of a Lost Journal*. New York: Harper Collins.
- Korczarowska-Różycka, N. (2015). Nie ma Polski bez Sahary! „Kolonialne” filmy Michała Waszyńskiego, *Kwartalnik Filmowy*, t. 37, nr 92, s. 22–42.
- Lityński, Z. (1944). Poles of Sangro, *The Spectator*, 12 maja, s. 6–7.
- Lovejoy, A. (2019). Celluloid Geopolitics: Film Stock and the War Economy, 1939–47, *Screen*, t. 60, nr 2, s. 224–241.
- Lukas, R.C. (1982). *Bitter Legacy. Polish-American Relations in the Wake of World War II*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Materski, W. (2007). *Dyplomacja Polski „lubelskiej”. Lipiec 1944–marzec 1947*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk; Oficyna Wydawnicza „Rytm”.
- Miller-Klejsa, A. (2014). *Elegijna Wielka droga Michała Waszyńskiego: tekst i kontekst*. W: A. Miller-Klejsa, M. Woźniak (red.), *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja* (s. 17–38). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego; Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.
- Ozimek, S. (1974). *Film polski w wojennej potrzebie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pastuszka, S.J. (2009). *Życie kulturalne w Polskich Siłach Zbrojnych na zachodzie w czasie II wojny światowej*. Kielce: Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy Jana Kochanowskiego; Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.
- Pasztor, M. (2015). 2. Korpus Polski a stosunki polsko-włoskie w latach 1945–1946, *Przegląd Historyczno-Wojskowy*, t. 16 (67), nr 3 (253), s. 85–106.
- Pasztor, M., Jarosz, D. (2018). *Nie tylko fiat. Z dziejów stosunków polsko-włoskich 1945–1989*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Radosh, R., Radosh, A. (2005). *Red Star over Hollywood. The Film Colony's Long Romance with the Left*. San Francisco: Encounter Books.
- Small, M. (1974). How We Learned to Love the Russians: American Media and the Soviet Union During World War II, *The Historian*, t. 36, nr 3, s. 455–478.
- Treveri-Gennari, D. (2009). *Post-war Italian Cinema. American Intervention, Vatican Interests*. New York: Taylor & Francis Ltd.
- Wiskemann, E. (1946). The Poles in Italy, *The Spectator*, 1 lutego, s. 6–7.
- Żak, J. (2014). *Nie walczyli dla siebie. Powojenna odyseja 2. Korpusu Polskiego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Rytm”.
- Żuk, A., (2015). 1937: Michał Waszyński. „Okno jak doskonały obiektyw”. W 111. rocznicę urodzin Michała Waszyńskiego. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.