



## Mityzacja katastrofy smoleńskiej w filmie Antoniego Krauzego i poezji smoleńskiej jako funkcja pamięci zbiorowej

The Mythologization of the Smoleńsk Catastrophy in Antoni Krauze's Film  
and in the Smolensk Poetry as a Function of Collective Memory

**Abstract:** The crash of the presidential aircraft that took place on April 10, 2010 is an event that has become a permanent part of Polish collective memory. However, the narratives regarding it are not homogenous or consistent, and are constantly negotiated by various social actors, including poets and filmmakers. For instance, *Antologia smoleńska. 96 wierszy* [*The Smolensk Anthology. 96 poems*] and the movie *Smolensk* directed by Antoni Krauze have the ambition to inscribe the discourse of the Smolensk tragedy as an assassination into the dominant, valid and widely accepted collective memory. Both the cinematographic and poetic language have an explanatory potential and lend sense to the reality shaken by the tragic event. Reaching back to the romantic tradition as well as martyrological and religious discourses of Poland, both Krauze's movie and the Smolensk poetry may be interpreted as a transcription and as an effect of the process of the mythologization of history and of its transformation into the matter of collective memory, presented then as an objective historical truth.

**Keywords:** Smolensk, the Smolensk poetry, the Smolensk assassination, the Smolensk catastrophe, collective memory

### Wstęp

Data 10 kwietnia 2010 roku na stałe zapisała się w pamięci zbiorowej Polaków. Nazywana „katastrofą smoleńską” destrukcja samolotu, do której doszło tego dnia w Smoleńsku, pochłonęła życie 96 osób, w tym najważniejszych przedstawicieli rządu wraz z ówczesną parą prezydencką – Lechem i Marią Kaczyńskimi. Polska delegacja zginęła tragicznie, zmierzając na uroczystość mającą na celu uczczenie pamięci ofiar zbrodni katyńskiej w 70. rocznicę tego wydarzenia.

Katastrofa smoleńska wstrząsnęła opinią publiczną, szybko stała się też punktem zapalnym debaty publicznej, do dziś budzącym skrajne emocje. Próby dokładnego odtworzenia przebiegu tragedii są stale podważane – w mediach mówi się,

że dotąd nie poznaliśmy „prawdy o Smoleńsku”. Brak jednej, ustalonej w pamięci zbiorowej Polaków, wersji przebiegu tego zdarzenia sprawia, że w narracji na jego temat ścierają się i walczą ze sobą przeciwstawne typy pamięci, interpretujące tragedię jako wypadek lotniczy albo zamach.

Pamięć o 10 kwietnia 2010 roku jest kształtowana społecznie, za pośrednictwem różnych mediów – na katastrofę błyskawicznie zareagowała prasa i telewizja, wywołała ona także szereg reakcji artystycznych. Zarówno w kinematografii, sztukach plastycznych, muzycznych, jak i w literaturze szybko pojawiły się okolicznościowe utwory, komentujące katastrofę. Do tej pory wydano wiele publikacji reportażowych<sup>1</sup> oraz beletrystycznych<sup>2</sup>, powstało także kilka produkcji filmowych<sup>3</sup>, a we współczesnej poezji narodził się nurt poezji smoleńskiej<sup>4</sup>. Przejawem intensywnej pracy formującej zbiorową pamięć jest między innymi wydany w 2015 roku przez fundację „Solidarni 2010” tomik *Antologia smoleńska: 96 wierszy*<sup>5</sup>. Książka skupia poezję rozmaitych autorów – zarówno profesjonalnych, jak i okazjonalnych literatów, którzy za pośrednictwem pióra zrealizowali swoją potrzebę mówienia o tragedii smoleńskiej i włączyli się w dyskurs przedstawiający ją w kategoriach zamachu. W filmie *Smoleńsk*<sup>6</sup>, który pojawił się na ekranach kin rok później, reżyser Antoni Krauze w podobny do poetów sposób kształtuje obraz katastrofy. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że obraz filmowy również powstał przy wsparciu stowarzyszenia „Solidarni 2010”. Oba utwory można więc czytać jako inicjatywę środowiskową – tworzą spójny projekt pamięciowy. Oba teksty kultury mocno, choć nie poprzez bezpośrednie nawiązania, ze sobą korespondują. Podejmują podobne wątki i stosują te same zabiegi stylistyczne oraz retoryczne, działając jako medium pamięci oraz mitu. Zderzenie literackiego i filmowego obrazu za-

1. M.in. Piotr Kraśko, *Smoleńsk. 10 kwietnia* (Warszawa: Wydawnictwo G+, 2010); Jan Osiecki, Tomasz Białoszewski, Robert Latkowski, *Ostatni lot. Przyczyny katastrofy smoleńskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2011; Barbara Stanisławczyk, *Ostatni krzyk. Od Katynia do Smoleńska: historie dramatów i miłości*, Rebis, Poznań 2012; Teresa Torąńska, *Smoleńsk*, Wielka Litera, Warszawa 2013.

2. Katastrofa smoleńska szybko stała się także tematem beletrystyki – np. Rafał Ziemkiewicz, *Zgred*, Zysk i S-ka, Poznań 2011; Marta Ochnik, *Oszołomy*, Zysk i S-ka, Poznań 2012; Marcin Wolski, *7:27 do Smoleńska*, Zysk i S-ka, Poznań 2014.

3. Zob. np. *Mgła*, [film], reż. Maria Dłużewska, Joanna Lichočka, Polska 2011; *Pogarda*, [film], reż. Maria Dłużewska, Joanna Lichočka, Polska 2011; *Solidarni 2010*, [film], reż. Ewa Stankiewicz, Jan Pospieszalski, Polska 2010; *Anatomia upadku*, [film], reż. Anita Gargas, Polska 2012.

4. Zob. *Lament smoleńsko-katyński. Antologia o ofiarach katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem*, red. Antoni Dąbrowski, Wydawnictwo Radostowa, Kielce-Starachowice 2010; *Pamiętamy... Bóg – Honor – Ojczyzna: Antologia wierszy poświęconych katastrofie Smoleńskiej*, red. Janusz Telejko, Wydawnictwo Wektory, Bielany Wrocławskie 2011; *Poeci ofiarom katastrofy smoleńskiej. Antologia wierszy*, wyb. Bogusław Janik, Gmina Pępowo, Gębice – Pępowo 2013.

5. *Antologia smoleńska: 96 wierszy*, red. Agnieszka Batelli, Hanna Dobrowolska, Alicja Jach-Lejkert, Natalia Tarczyńska, Solidarni 2010, Łódź – Warszawa 2015).

6. *Smoleńsk*, [film], reż. Antoni Krauze, dyst. Kino Świat, Polska, 2016.

wartego w wybranych wierszach *Antologii smoleńskiej...* oraz produkcji filmowej Krauzego w perspektywie praktyk upamiętniania pozwoli przyjrzeć się mechanizmom, za pomocą których te dwa osobne media uczestniczą w mitotwórczej pracy, której zadaniem jest włączenie proponowanej narracji w powszechną polską pamięć kulturową. W szerszej perspektywie pozwoli to lepiej zrozumieć sposób, w jaki tego typu okolicznościowa sztuka włącza się w kulturowe porządkowanie rzeczywistości.

### Filmowa i literacka opowieść o Smoleńsku jako funkcja pamięci zbiorowej

Katarzyna Kaniowska, pisząc o rodzajach ludzkiej pamięci, jako najbardziej interesującą z humanistycznego punktu widzenia wyróżnia pamięć semantyczną. Skupia ona dwie funkcje pamięci – pamięci jako wiedzy oraz jako części składowej poznania<sup>7</sup>. Te dwie cechy są ze sobą powiązane – wiedza warunkuje to, jak poznajemy, a poznanie jest procesem wytwarzania wiedzy. Pamięć semantyczna dotyczyć ma więc sposobu, w jaki postrzegamy i interpretujemy otaczającą nas rzeczywistość. Niewątpliwie podlega społecznemu formowaniu, które może odbywać się między innymi za pośrednictwem sztuki. Literatura czy film równocześnie zapisują i kształtują to, jak pamięta określona jednostka lub zbiorowość.

Radykalnego rozdziału pomiędzy wiedzą rozumianą jako obiektywna prawda a ludzką pamięcią dokonał już w pierwszej połowie XX wieku Maurice Halbwachs<sup>8</sup>. Francuski socjolog poddaje refleksji pamięć indywidualną oraz zbiorową i stawia je w opozycji do kategorii historii. Historia w jego ujęciu miałaby stanowić zbiór faktów, pewien obraz wydarzeń sklasyfikowanych z zewnętrznej, uniwersalnej perspektywy. Czy tak pojmowana historia może być jednak przyswajana przez człowieka w swojej zobiektywizowanej formie? Halbwachs zwraca uwagę na fakt, że każda pamięć indywidualna – a więc pamięć konkretnej jednostki – funkcjonuje zawsze w obrębie ram społecznych, będąc częścią pamięci zbiorowej. Pamięć zbiorowa to z kolei obraz wydarzeń właściwy konkretnej grupie społecznej, przetwarzany i przystosowywany do jej aktualnych celów. Ma charakter procesualny, znajduje się w ciągłym ruchu. Akcentuje pewne elementy historii i zaciera inne.

Podział pamięci przeprowadzony przez Halbwachsa odpowiada poniekąd refleksji późniejszego badacza, Jana Assmanna. Jest on autorem popularnego

7. Katarzyna Kaniowska, *Antropologia i problem pamięci*, „Konteksty”, nr 3–4, 2003, s. 57–65.

8. Zob. Maurice Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. i oprac. Marcin Król, PWN, Warszawa 1969.

[i używanego często potocznie] terminu pamięć kulturowa. Kategoria ta jest pokrewna kategorii pamięci zbiorowej Halbwachsa<sup>9</sup>, Assmann mocniej jednak podkreśla jej upolitycznienie. Przeciwwstawiana pamięci komunikatywnej – rodzinnej, dnia codziennego – zawsze podlega instrumentalizacji przez osoby sprawujące władzę. Ten typ pamięci ma wymiar sakralny, bowiem jest budulcem tożsamości i wspólnotowości. Tak scharakteryzowana pamięć kulturowa musi też mieć charakter mitotwórczy, o czym Assmann pisze wprost: „pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit”<sup>10</sup>. Mity są w jego ujęciu częstkami składowymi materii pamięci, jej figurami. Ponadto właśnie na gruncie mitologii opozycja prawda-falsz w odniesieniu do faktów historycznych traci znaczenie. Wydarzenie z przeszłości i jego aktualnie obowiązująca w dominującym dyskursie kulturowym interpretacja ulegają naturalizacji, w pamięci kulturowej zaciera się granica między mitem a historią.

Film i literatura są jednocześnie formą zapisu, świadectwem pamięci zbiorowej oraz narzędziem ją kształtującym. Sztuka osadzona w kontekście konkretnych wydarzeń historycznych poddaje je interpretacji, na podstawie której wysnuwa z niej wizję rzeczywistości podatną na przekształcenie w mit. Nośnikami pamięci kulturowej są z pewnością teksty kanoniczne<sup>11</sup>. Warto jednak zauważyć, że o ile teksty powszechnie uznane za ważne dla danej kultury oddziałują na pamięć kulturową dużej zbiorowości i istnieją w dominującej narracji kulturowej, a ich trwała obecność ma oparcie instytucjonalne, o tyle mniej rozpowszechnione utwory okolicznościowe żywotne są w mniejszych, lokalnych przestrzeniach. Nie oznacza to jednak, że ich wpływ na pamięć kulturową nie jest wart odnotowania i analizy. Warto podkreślić, że znaczenie tekstu jako nośnika pamięci i jego mitotwórcza rola nie muszą iść w parze z jego jakością artystyczną, a wyobrażenia zbiorowe nigdy nie są utrwalone raz na zawsze.

Wszystkie wymienione czynniki sprawiają, że kategoria pamięci, a tym samym mitu, jest naturalnym kontekstem interpretacyjnym dla twórczości powstałej w odpowiedzi na katastrofę smoleńską.

---

9. W toku pracy oba terminy będą stosowane zamiennie, jako kumulacja znaczeń zaprojektowanych przez obu uczonych.

10. Jan Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 84.

11. Zob. np. uwagi Astrid Erll na ten temat – badaczka wskazuje, że teksty uznane w danym społeczeństwie za kanoniczne zyskują dodatkowe znaczenie, „przekazują bowiem koncepcje tożsamości kulturowej, narodowej i religijnej”, a także społecznie podzielane wartości i normy; Astrid Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa...*, s. 230–231.

## Mitologizacja katastrofy smoleńskiej

Współcześnie termin *mit* ma dwoisty charakter. To z jednej strony składnik kultury, a z drugiej – narzędzie poznawcze, kategoria analityczna, dająca się stosować w odniesieniu do rozmaitych zjawisk społecznych. Brakuje jednoznacznej, ogólnie przyjętej definicji mitu. Zwraca się raczej uwagę na pełnione przez niego funkcje, z których aktualna pozostaje funkcja wyjaśniania świata<sup>12</sup>, a mniej znaczącą wydaje się mityczna rola mediowania pomiędzy sferą sacrum a profanum.

Nie oznacza to, że współczesne mity są zasadniczo odmienne od mitów archaicznych, ale dla współczesnych odbiorców ten ich wymiar zatracił swoją transparentność. Ernst Cassirer, a za nim Roland Barthes trafnie opisują to zjawisko jako postępującą naturalizację opowieści mitycznej<sup>13</sup>. Zracjonalizowana struktura mityczna zostaje przekształcona w zespół faktów, odbieranych przez społeczeństwo jako obiektywne – „mit zostaje odczytany jako system faktów, choć jest tylko systemem semiologicznym”<sup>14</sup>.

Współczesne mityczne opowieści zachowują funkcjonalne i strukturalne podobieństwo do mitologii archaicznych. Wyrażają i kształtują „wyobrażenia zbiorowe”<sup>15</sup> – są ekspresją przekonań podzielanych przez jakąś grupę ludzi, obecnych w ich zbiorowej świadomości. Wszystkie te wątki, towarzyszące kształtowaniu się kategorii mitu na przestrzeni stuleci zbiera i aktualizuje Krzysztof Piątkowski w książce *Mit – historia – pamięć...*, trafnie definiując mit jako „ideę, powstałą w określonych warunkach jako wyraz pewnego społecznego zapotrzebowania, która przedstawia wyobrażenie o rzeczywistości społecznej, politycznej czy kulturowej”<sup>16</sup>.

Taką ideą, która usiłuje symbolicznie uporządkować narrację pamięciową o 10 kwietnia 2010 roku, jest dyskurs dotyczący zamachu smoleńskiego. Aby wyjaśnić

---

12. Np. Leszek Kołakowski jako podstawową ludzką potrzebę, motywującą powstawanie mitów wskazuje pragnienie „pokonania czasowości” i „wiary w celowy ład, utajony w potoku doświadczenia”; zob. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Warszawa 2005, s. 18.  
13. Zob. Ernst Cassirer, *Mit państwa*, tłum. Anna Staniewska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006; Roland Barthes, *Mit dzisiaj*, w: Roland Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. Wanda Błońska, oprac. Jan Błoński, PIW, Warszawa 1970.

14. Roland Barthes, *Mit...*, s. 48.

15. Pojęcie wprowadzone przez Émila Durkheima, które socjolog tłumaczył jako wyobrażenia wytwarzane przez psychikę zbiorową (świadomość zbiorową, będącą zbiorem ponadjednostkowych przekonań i zachowań) i składające się na fakty społeczne, takie jak religia, prawo, sztuka, tradycja itp.; zob. Émile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. Jerzy Szacki, PWN, Warszawa 2000.

16. „Mit współczesny”, w: *Mit – historia – pamięć. Kulturowe konteksty antropologii / etnologii*, red. Krzysztof Piątkowski, Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź 2011, s. 91.

mechanizm jego powstania, Paweł Sendyka ukuł pojęcie „mitu smoleńskiego”<sup>17</sup>. Antropolog wskazuje wiele czynników, które złożyły się na kontekst wyzwalający w samej niemalże chwili katastrofy proces mityzacji, któremu podlega. Należy do nich kontekst czasoprzestrzenny – siedemdziesięciolecie zbrodni katyńskiej, teren obcego, zmitologizowanego w polskiej kulturze jako „odwieczny wróg”, państwa, obecność mgły i gęstych drzew, wzmagające nastrój grozy i niesamowitości, a także wyjątkowa ranga zmarłych ofiar, będących narodową elitą oraz niecodzienna nagłość i dramatyczność ich śmierci.

Tragedia, która rozegrała się 10 kwietnia 2010 roku, poskutkowała rozpoznaniem wieczności w czasie historii i zapoczątkowała mitotwórczy proces, kształtujący narrację o zamachu smoleńskim, którą opowiadający się za takim sposobem pamiętania aktorzy społeczni chcieliby uczynić dominującą w powszechnym dyskursie polskiej pamięci kulturowej. Wszystkie okoliczności, na które zwraca uwagę Sendyka, zostały wykorzystane zarówno w obrazowaniu poetyckim, jak i filmowym i stały się głównymi toposami obu projektów pamięciowych. W dalszym toku pracy te właśnie wątki będą porządkowały analizę utworów.

## Mityczne obrazy przestrzeni

Film Krauzego rozpoczyna się widokiem lotniska w Smoleńsku na kilka chwil przed katastrofą. Obraz jest niestabilny, pojawia się gęsta mgła, na której tle nadlatujący Jak-40, któremu udało się wylądować, jest ledwo widoczny. W oczy rzucają się przytłumione, szare kolory. Wydarzenia pokazane zostały za pomocą kilku krótkich, następujących po sobie scen, przerywanych ostro napisami. Obrazowi towarzyszy niepokojąca muzyka. Ta sekwencja zakończy się upadkiem prezydenckiego samolotu, który oddany został jednak wyłącznie za pomocą dźwięku – widok ogranicza bowiem gęsta mgła i ściana lasu. W toku fabuły narracja będzie regularnie wracać do tych chwil, wzbogacając je o kolejne szczegóły, wyrywkowo odtwarzając ich przebieg. Od samego początku tragicznemu lotowi towarzyszy jednak aura grozy. Przestrzeń, w której dojdzie do katastrofy, jest niepokojąca, tajemnicza i groźna. Dominują w niej pustka i bezruch, przerywany kolejno lądowaniem polskiego Jaka-40, przelotem rosyjskiego samolotu i wreszcie hałasem spowodowanym rozbiciem rządowego Tu-154. Tragedia, paradoksalnie, oddana została w serii względnie statycznych scen. Sygnały mającego się za moment rozegrać dramatu ulokowano w obrazach przyrody – ponury pejzaż okolic lotniska zwiastuje nieszczęście, a w scenie, w której prezydent wsiada na pokład samolotu,

---

17. Paweł Sendyka, *Narodziny mitu smoleńskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXIX. Prace Etnograficzne”, 2013, tom 41, z. 1, s. 43–50.

za maszyną rozpościera się zaczerwienione niebo. Naturalne kolory wschodu słońca zyskują wydzźwięk symboliczny i stają się zapowiedzią krwawej tragedii.

Podobną atmosferę kreują w swoich utworach poeci smoleńscy<sup>18</sup>. Tytułowe *Smoleńskie pole*, któremu utwór poświęcił Leszek Elektorowicz staje się jedynym naocznym świadkiem katastrofy. Stąd pragnienie poety – „Gdyby to pole przemówić umiało”<sup>19</sup>. W wierszach pojawia się też figura „obcej ziemi”<sup>20</sup>, szczególnie nieprzyjaznej Polakom, nad którą unosi się „zimna, smoleńska mgła” (87). Czasem miejsce katastrofy ulega ponadto wyraźnej sakralizacji, jak w *Balladzie o głupcach* Pawła Piekarczyka, gdzie podmiot liryczny rozpoznaje w wydarzeniach z 10 kwietnia 2010 roku biblijny schemat ofiarniczy: „zamglony smoleński las/ był Golgotą Prezydenta” (90). W kontekście przestrzeni budowanej przez poetów smoleńskich na szczególną uwagę zasługuje *Las* Dariusza Staniszewskiego. Ten niedługi utwór warto przytoczyć w całości:

zaszumiał:  
jeszcze wczoraj ptaki chciały wic tu gniazda

mówią: znów  
mówią: przekłety

\*\*\*

ale ja nie domagałem się kolejnego trenu (109)

Podmiot liryczny w pierwszych dwóch strofach rejestruje moment przemiany opisywanego miejsca. Tętniący życiem las, podlegający powszechnym prawom natury, napełniony dźwiękiem i ruchem, nagle zastyga. Pod wpływem pewnych przemilczanych, nieprzedstawionych wprost wydarzeń, zostaje nagle wyłączony z biegu życia. Nie nadaje się już do zamieszkania przez ptaki. Staje się miejscem przekłętym i przestrzenią mitycznego powtórzenia, ujawniając swój symboliczny charakter – to „miejsce pamięci” w rozumieniu Pierre’a Nory<sup>21</sup>. Kontekst zbrod-

---

18. Terminu tego używam, aby określić grupę poetów, których utwory skupione zostały w *Antologii smoleńskiej*... Proponuję roboczo potraktować autorów antologii jako członków grupy poetyckiej, skupionej wokół jednego tematu oraz prezentujących w swoich utworach specyficzny, w dużej mierze wspólny światopogląd.

19. Leszek Elektorowicz, *Smoleńskie pole*, w: *Antologia smoleńska*..., s. 48. W dalszym toku pracy wszystkie cytaty z tego tomu będą oznaczane w tekście głównym, numerem strony w nawiasie.

20. Np. Piotr Kasjas tak opisuje kontekst śmierci Polaków: „Ginęli, [...] / Grzebiąc swój los w brzdach obcej ziemi” (57).

21. Pierre Nora proponuje pojęcie *lieux mémoire* (tłumaczone jako „miejsce pamięci”) na określenie symboli, służących identyfikacji zbiorowej; silnie nacechowanych ideologicznie narzędzi kształtujących zbiorową tożsamość, przy czym miejsca pamięci nie ograniczają się do wymiaru przestrzennego, mogą odnosić się także do obrzędów, praktyk, tekstów etc. Pim den Boer nazywa je „kotwicami” – punktami tożsamościowego zaczepienia, właściwymi każdej zbiorowości.

ni katyńskiej, dokonanej w podobnym lesie umożliwia, czy może prowokuje, odczytanie katastrofy smoleńskiej jako repetycji męczeństwa Polaków w planie metafizycznym. Upamiętnienie katastrofy smoleńskiej staje się jednocześnie upamiętnieniem zbrodni katyńskiej, oba te wydarzenia nakładają się na siebie w przestrzeni mitu. Warto przy tym zauważyć, że utwór Staniszewskiego niejako demaskuje mechanizm mityzujący. To bliżej nieokreśleni „oni”, osoby zewnętrzne wobec lasu, „mówią: znów”, „mówią: przekłety” (109). Ostatni wers zdaje się stanowić wypowiedź samego lasu. Ma gorzki wydźwięk – las oczyszcza się z winy, którą być może chcieliby obarczyć go komentatorzy tragedii i wskazuje, że nie została ona spowodowana przez właściwości miejsca, w którym się rozegrała. Przyczyna musi leżeć gdzie indziej, poza ciężącym rzekomo nad skrawkiem ziemi fatum. Deklarację lasu można więc odczytać jako sprzeciw wobec przeprowadzanej przez ludzi mityzacji katastrofy smoleńskiej, przy jednoczesnym zachowaniu niejednoznaczności jej przyczyn – kontekst tomu, w którym zamieszczony został wiersz każe czytać ją jako sugestię interpretacji zamachowej. Fatalistyczna wizja historii nie jest naturalna, potrzebuje interpretacyjnej interwencji, która przekształci historiografię w materię zbiorowej pamięci.

### Czas historii / czas pamięci

Kolejnym elementem składającym się na zmityzowaną narrację pamięciową tworzoną przez artystów jest czas. Katastrofa smoleńska miała miejsce w szczególnym momencie, celem rządowego lotu było bowiem dotarcie na obchody 70. rocznicy zbrodni katyńskiej – święta pamięci. Moment destrukcji samolotu wyznaczył więc symboliczną granicę, punkt styku czasu historycznego i czasu dnia codziennego, świętego i świeckiego, przeszłego i teraźniejszego. Zarówno miejsce, jak i czas katastrofy smoleńskiej doskonale dają się interpretować za pomocą tych kategorii. Śmierci polskiej delegacji towarzyszyła narracja o misji, zgodnie z którą odbywali podróż o dużej wadze patriotycznej, aby oddać zasłużony hołd ofiarom zbrodni katyńskiej, o której świat przez wiele lat milczał.

W *Smoleńsku* Krauzego już przy pierwszym spotkaniu z główną bohaterką, dziennikarką Niną, widz zostaje mocno osadzony w konkretnym momencie historycznym. Głos prezentera radiowego podaje datę: „jest sobota 10 kwietnia 2010 roku. Minęła dziewiąta”<sup>22</sup>. Niedługo potem wybucha informacja o rozbi-

---

Za: Pim den Boer, *Loci memoriae – Lieux de memoire*, tłum. Paweł Majewski, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Paweł Majewski i Marcin Napiórkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 223–230; zob. też Pierre Nora, *Présentation*, w: *Les lieux de mémoire I: La République*, red. Pierre Nora, Gallimard, Paris 1984.

22. *Smoleńsk*, min. 6–7.



ciu samolotu. Od tego momentu zaczyna się właściwa akcja filmowa. Linearny czas dnia codziennego zostaje zaburzony. W toku filmu, wraz z postępującym dziennikarskim śledztwem prowadzonym przez Ninę, wielokrotnie będzie się cofał i zapętał. Widz powróci między innymi do wyprawy polskiego prezydenta do pogrążonej w wojnie Gruzji, która odbyła się w 2008 roku, kamera będzie śledzić różne fragmenty tragicznego lotu, rekonstruowane na podstawie nowych informacji, które zdobywa Nina. Przebieg podróży polskiej delegacji został rozbity na wiele scen, pojawiających się regularnie i ujawniających kolejne szczegóły. Historia upadku prezydenckiego samolotu została opowiedziana rwaną narracją o zaburzonej chronologii.

Oś symboliczna *Smoleńska* obraca się wokół paraleli Katyń – Smoleńsk, która osiągnie kulminację w jednej z finałowych scen filmu. Wcześniej pojawia się jednak szereg sygnałów, prowadzących do zbliżenia czy utożsamienia obydwu wydarzeń historycznych – zbrodni katyńskiej i katastrofy smoleńskiej. Od chwili upadku prezydenckiego samolotu w kwietniu 2010 roku czas historyczny zaczyna mieszać się z czasem aktualnym, czas święty ze świeckim. Jako pierwszy zlewa je ze sobą redaktor stacji TVM-SAT, kiedy, podczas oglądania programu telewizyjnego poświęconego zbrodni katyńskiej, wykrzykuje: „zamordowani, zbrodnia, kłamstwa? Kto tutaj wpuścił tę sektę smoleńską?!<sup>23</sup>. Zestaw pojęciowy, za pomocą którego mówi się o Katyniu, stapia się z kategoriami odnoszonymi do Smoleńska. Narażony na śmieszność bohater broni się słowami „nie uczcie mnie historii<sup>24</sup>. To ważna wypowiedź, skłaniająca do refleksji nad obiektywizmem historii. Redaktor deklaruje wiarę w niepodważalność narracji historycznej, jaką zna. Tym samym ujawnia się jako osoba zamknięta na jej ewentualną reorganizację. Jego podejrzliwość wobec „wyznawców” teorii zamachu zostaje w filmie ukazana jako wynik ślepej wiary w inną, a jednak też skonstruowaną i ustabilizowaną wersję historii. Kreowany na antagonistę Niny, negatywnie nastawiony do jej śledztwa bohater próbuje zatuszować swoją pomyłkę. Dla widza ma to być jednak jasna sugestia, że bohater nie odróżnia narracji o Katyniu od narracji o Smoleńsku, ponieważ podobieństwo opisywanych wydarzeń jest nieprzypadkowe.

Kolejną sceną, w której pojawia się zestawienie Katyń – Smoleńsk, jest rozmowa Niny z prawicową dziennikarką. Kobieta bez ogródek wyklada swoją teorię zamachu. Mówi: „Kiedyś nie wolno było pytać, kto zabił w Katyniu, a dzisiaj boimy się pytać, co tak naprawdę wydarzyło się w Smoleńsku<sup>25</sup>. Analogiczność tych dwóch wydarzeń wykracza poza sam ich przebieg i obejmuje szerszy kontekst społeczny – także to, w jaki sposób funkcjonują w pamięci zbiorowej. Kobieta

23. *Smoleńsk*, min. 55–56.

24. *Smoleńsk*, min. 56–57.

25. *Smoleńsk*, min. 71–74.

odnosi się do „kłamstwa katyńskiego”, którego kontynuantem miałyby stać się „kłamstwo smoleńskie”. Katyń staje się więc nie tylko symbolem męczeństwa pomordowanych Polaków, lecz także figurą kłamstwa i nieszczerości, politycznych i historycznych manipulacji, wytwarzających jednolitą historiograficzną narrację dominującą w pamięci kulturowej. Zadaniem głównej bohaterki filmu jest jej weryfikacja i wytworzenie innego, niezgodnego z dominującym dyskursem, typu pamięci, który naturalizuje jako obiektywną „prawdę”.

Taka interpretacja wyraźna jest także w tekstach literackich zawartych w *Antologii smoleńskiej...* Niejasny przebieg katastrofy prezydenckiego samolotu prowadzi do zburzenia pojęciowego ładu:

Ktoś  
kiedyś napisał wiersz  
że NIE znaczy NIE  
TAK znaczy TAK  
a teraz  
wszystko się pomieszało (37)

Odwołując się do *Kołatki* Zbigniewa Herberta<sup>26</sup>, a tym samym pośrednio do Ewangelii<sup>27</sup>, podmiot liryczny wiersza Teresy Boguszewskiej wyraża tęsknotę za czarno-białym światem, w którym podziały między dobrem a złem, prawdą a fałszem byłyby dla wszystkich jasne. Powołuje się przy tym na konkretną tradycję etycznej roli poezji. Jednocześnie odnosząc się do skutecznych projektów ustanawiających, a później przywracających czy odnawiających dualny aksjologiczny ład wszechświata, nie potrafi powtórzyć podobnego wysiłku. Pozostaje bezradność wobec wskazanego tylko problemu i zawieszenie w stanie rozpadu, bez postulatu podjęcia „walki o prawdę”<sup>28</sup>.

Do takiego trudu zagrzewać będzie Paweł Piekarczyk w swojej *Balladzie o głupcach*, powtarzając refren: „Zwyciężyliśmy z kłamstwem katyńskim / zwyciężymy z kłamstwem smoleńskim” (90–91). Charakterystyczne jest, że osoba mówiąca w wierszu jest pewna takiego zwycięstwa – w porządku mitycznym zło zawsze musi zostać pokonane przez dobro. Podobnym „wyznaniem wiary” zakończy jeden ze swoich tekstów Edyta Franczuk, pisząc: „Prawda i pamięć

26. Zob. Zbigniew Herbert, *Kołatka*, w: *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2004, s. 52.

27. „Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie”; Mt 5, 37, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, przeł. i oprac. Zespół Biblistów Polskich, Pallottinum, Poznań 2007.

28. Więcej uwag n.t. kategorii „prawdy” w poezji smoleńskiej zob. Katarzyna Czech, *Przeciw zapomnieniu. Romantyczny imperatyw pamięci w poezji smoleńskiej*, w: *Strach, trwoga i pożoga. Literackie, kulturowe i religijne oblicza strachu*, red. Rafał Sowiński, Fundacja „dzień dobry! kolektyw kultury, Siemianowice Śląskie 2019, s. 105–133.

są nieśmiertelne” (50). Ten optymistyczny wers abstrahuje jednak zupełnie od trudności w uzgodnieniu jednej wersji prawdy-pamięci oraz problemów, jakich przysparzają metody jej weryfikacji i kształtowania. „Prawda” i „pamięć” to w przywołanym tekście kategorie uniwersalne, esencjalne wartości, niepodatne na relatywizację. W taki sposób narracja o zamachu smoleńskim staje się funkcją zbiorowej pamięci – jest poświadczana przez konkretnych uczestników i teksty kultury, a dodatkowo, w przeciwieństwie do beznamiętnej z założenia sfery historii, oddziałuje afektywnie.

„Wszystko jest ustalone i żadne nowe fakty niczego nie zmieniają”<sup>29</sup> mówi filmowy redaktor TVM-SAT w odpowiedzi na materiał przygotowany przez Ninę. Twierdzenie to może jednak odnieść wyłącznie do medialnie wytworzonej narracji dotyczącej katastrofy. Mitycznej „prawdy” nie da się ustalić, ponieważ jej forma jest nienaruszalna. Można do niej dotrzeć i próbować ją odsłonić, ale nie da się wpłynąć na jej kształt, który jest częścią jej uniwersalnej natury. Zauważenie mechanizmów mitu byłoby jego dekonstrukcją. Dlatego kulminacyjna dla paraleli Katyń – Smoleńsk filmowa scena nie przedstawia perspektywy żadnego z bohaterów. Widz traci z horyzontu punkt widzenia Niny, aby dokonało się ostateczne sprzężenie dwóch wydarzeń historycznych, usytuowanych od tego momentu w mitycznym bezczasie. Tylko w takiej, świętej przestrzeni polscy oficerowie zmarli w 1940 roku mogą powitać ofiary katastrofy, która wydarzyła się 70 lat później. Zbieżność miejsca i czasu obydwu tragedii umożliwia akumulację łączących ich podobieństw, prowadzącą ostatecznie do zapisania ich w pamięci kulturowej jako tożsamy. W ten sposób struktura mityczna staje się materią zbiorowej pamięci i jest włączana w powszechną świadomość jako fakt historyczny.

Już otwierający *Antologię smoleńską...* utwór zarysowuje paralelę między zbrodnią katyńską a katastrofą smoleńską. W *Trenie smoleńskim* Szymona Babuchowskiego miejsce obu wydarzeń zostało w opisie uniezwykłe jako tworzące rodzaj portalu łączącego świat rzeczywisty z pozaziemskim; plan realny z planem mitycznym: „jest przejście w tamtym lesie – uchylone okno / przez które wyfruwali z piwnicy na światło” (23). Co ważne, przejście tej drogi prowadzi do sakralizacji tych, którzy nią podążyli. Ofiary zbrodni katyńskiej nie umierają, ale wznoszą się ku światłu: „jakby ostry świst kuli zmieniał ich w aniołów / jakby im rosły skrzydła od jednego strzału” (23). Podobnie uwzniośleni zostali zmarli pasażerowie lotu do Smoleńska, którzy „w to przejście wpadli teraz jak żywe pochodnie / i płoną razem z nimi na wspólnym pogrzebie” (23). Zarówno jedni, jak i drudzy przeszli więc wspólną drogę, prowadzącą do tego samego miejsca – mitycznej Ojczyzny, skoro „w prześwicie” portalu dojrzeć można „łąkę i czerwone maki” (23). Raj, pośmiertna nagroda za dobre życie, okazuje się idyllicznie zaprojektowaną Polską.

---

29. *Smoleńsk*, min. 77–78.

Do takiego Edenu trafić mogli tylko prawdziwi patrioci, których poświęcenie i troska o kraj zostały docenione i należycie wynagrodzone. W tej przestrzeni możliwe jest zestawienie zmarłych polskich oficerów oraz ofiar katastrofy lotniczej jako równych sobie. Rządowa delegacja, ponieważ zmierzała na uroczystości mające ugruntować opowieść o wydarzeniach z 1940 roku w polskiej pamięci zbiorowej, sama stała się jej częścią i przejęła cechy, które przyporządkowywane były ofiarom zbrodni katyńskiej. W ten sposób zgodnie z mityczną narracją prezydent dołączył do pomordowanych ofiar, a więc tak samo „poległ za ojczyznę”.

### Pamięć o ofiarach, pamięć o bohaterach

Miłosz Kłobukowski, poddając analizie archetyp ofiary obecny w polskiej literaturze romantycznej, jako szczególnie ważny dla polskiej świadomości i tożsamości wyróżnia „mit wyjaśniający metafizyczny skandal cierpienia, zwłaszcza niezawinionego lub niewspółmiernego do przewiny”<sup>30</sup>. Romantyzm ugruntował znaczenie ofiary, rejestrując w literaturze wielką księgę martyrologiczną narodu polskiego i utrwalając ją w polskiej pamięci kulturowej. Autor podkreśla jej wspólnototwórczą funkcję oraz mityczny wymiar. Ofiara, zwłaszcza niewinna, zaburza harmonię świata i domaga się mitu, który ją usensowni, ponieważ ofiarowanie zawsze powinno być „drogą do przywrócenia porządku, odnowienia świata wartości”<sup>31</sup>. Figura ofiary uaktualniona w utworach powstałych w odpowiedzi na wydarzenia z 10 kwietnia 2010 roku pozwala na symboliczne wytłumaczenie nagłej śmierci władz państwowych oraz włączenie postaci zmarłych w funkcjonujący w pamięci zbiorowej poczet narodowych bohaterów.

Wiktymizm w filmie Krauzego sprzężony jest z paralełą Katyń – Smoleńsk oraz z heroizacją postaci prezydenta. Lech Kaczyński został ukazany jako idealny przywódca, człowiek niezłomny, patriota o nieposzlakowanym charakterze. Umiejętny retor, zaangażowany w sprawy świata, z którym należy się liczyć i który nie ugnie się w momencie próby – taki wizerunek prezydenta został zawarty w sekwencji rekonstruującej jego wizytę w Gruzji. Z jednej strony wódz kochany przez obywateli, którzy tłumnie ciągną w jego orszaku pogrzebowym, z drugiej – postać nieprzystająca do swoich czasów, doceniana przez starszych i lekceważona przez młodzież, co uwydatnione zostało w scenie protestu młodzieży przeciwko pochówkowi prezydenta na Wawelu. Bohater narodowy o ludzkiej twarzy. Tuż przed katastrofą widzimy go siedzącego wraz z żoną na pokładzie samolotu. Rozmawia przez telefon na temat zdrowia swojej matki, daje się poznać

30. Miłosz Kłobukowski, *Archetyp ofiary w literaturze polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 8.

31. Miłosz Kłobukowski, *Archetyp...*, s. 47.

jako osoba skromna i empatyczna. Scena została utrzymana w spokojnym, dalekim od patosu tonie. Ostatnie słowa prezydenta brzmią: „Wszystko, co ważne już powiedziałem”<sup>32</sup>, ale dopiero wiedza o jego tragicznym losie nada tej wypowiedzi patos i symboliczny wymiar. Śmierć głowy państwa wstrząsa narodem, który wylega na ulice – chcąc być świadkiem pochówku, ciągnie na Wawel, aby uczcić zmarłego wodza, następnie czuwa na Krakowskim Przedmieściu, odmawiając przed krzyżem chrześcijańskie modlitwy.

Wątki chrystologiczne silniej niż w filmie eksploatowane są w poezji smoleńskiej. W tekście Jarosława Paczyńskiego destrukcja samolotu urasta do rangi zdarzenia o wymiarze apokaliptycznym: „I nagle huk! Pękło niebo. / I jeden krzyk: ginie my... (87). Opisując w wierszu tragedię poeta wpisuje w martyrologię narodową: „Kolejny kwiecień w naszych dziejach / już na wieki zostawi ślad...” (87). Co więcej, lokuje ją na równi z ofiarą poniesioną przez polskich oficerów 70 lat wcześniej:

Tak polecili po śmierć na wschód...  
wybrańcy losu okrutnego  
Tam dołączyli do żołnierzy...  
z 1940-go (87).

Śmierć pasażerów Tu-154 zostaje wpisana w kontekst ewangeliczny. Oto zginęli Patrioci podczas symbolicznego lotu ku dniu „prawdy [...] / o który wołał katyński las” (87). Ich niezasłużona i nagła śmierć musi zostać wyjaśniona, aby mogło dojść do akceptacji i konsolacji – ostatnich etapów żałoby. W wierszu zostaje to osiągnięte przez powtórzenie chrześcijańskiego dogmatu o zjednoczeniu z Bogiem po śmierci oraz wskazanie na twórczy aspekty ofiary:

Błogosławieni sprawiedliwi  
już nasycili Bogiem się.  
Zostawili nam testament,  
trzeba wypełnić jego treść... (87)

Męczeńska śmierć musi prowadzić do przywrócenia wartości. Człowiek składający się w ofierze pozostawia innym wskazówki, których wypełnienie powinno stać się celem ich istnienia oraz sposobem aksjologicznego odnowienia pękniętej rzeczywistości. W schemacie ofiarniczym pamięć o męczenniku nabiera więc waloru etycznego, staje się równocześnie pamięcią o wartościach. Bezpośrednio do toposu męki Chrystusowej odwołuje się podmiot *Ballady o głupcach*, mówiąc: „bo z nas każdy chce pamiętać / że zamglony smoleński las / był Golgotą Prezydenta” (90). Figura ofiary staje się elementem mitotwórczym i organizującym

32. *Smoleńsk*, min. 74–75.

pamięć kulturową. To ważna część składowa obrazu katastrofy, o utrwaleniu którego zabiega zbiorowy podmiot utworu.

„Ja” liryczna wiersza *In hora mortis* Wojciecha Wencla tak z kolei projektuje pasywną ścieżkę, jaką podążać musi każdy kolejny polski bohater narodowy: „ścieżka wiedzie przez grób Pański – nie ma innej drogi / trzeba się owinąć w całun biały i czerwony” (112). Męczeńska śmierć jawi się tu jako rytuał charakterystyczny dla narodu polskiego. Tak skonceptualizowana niesie jednak ze sobą również zapowiedź jakiejś formy zmartwychwstania. Nie wiadomo, czym miałyby być „zwycięstwo” usensowniające polską martyrologię, jest jednak jasne, że można je osiągnąć wyłącznie przez ofiarę chrześcijańską. Okazuje się ona ponadto zasadnicza dla polskiej tożsamości, skoro utwór rozpoczyna się od nawiązania do Mazurka Dąbrowskiego: „Jeszcze Polska nie zginęła póki my giniemy / póki nasi starsi bracia wędrują do ziemi” (112). Męczeństwo przodków, nieustannie odnawiane przez kolejne pokolenia, poeta przedstawia jako fundamentalny czynnik wspólnototwórczy w dziejach narodu polskiego i tym samym podstawowy element polskiej pamięci kulturowej.

W sposób równie wyrazisty katastrofę smoleńską do Męki Pańskiej przyrównuje Marcin Wolski w utworze *Golgota*. Metaforyczna Golgota to ziemia smoleńska, która pochłonęła rzeszę polskich istnień kolejno w 1940 i 2010 roku. Sytuacja liryczna przedstawia schodzącą z symbolicznego wzgórza dziewczynę:

Idzie półnaga, całkiem bosa  
przez drogi nienawistne –  
koronę cierni ma we włosach  
dziewięćdziesięciu sześciu istnień (124).

Jej przemarsz jest performatywnym powtórzeniem nie tylko Pasji, lecz także katastrofy z 10 kwietnia 2010 roku. Męczennica należy do sfery *sacrum* i wytrwale radzi sobie z *profanum*, chcąc uniemożliwić jej dojście do celu:

[...] tyłu jej ubliża,  
szydzą z niej w nocie oraz dnie  
zawzięte hordy wrogów krzyża (124).

Podobnie jak Chrystus, na swojej drodze krzyżowej upada. W opozycji do jej antagonistów działa jednak wspierający tłum „wiernych”, potrafiących dojrzeć jej świętość oraz gotowych ją chronić – poprzez zachowanie jej w pamięci: „Lecz gdy upada, milion rąk / unosi ją nad zapomnienie” (124). Główna bohaterka utworu to upostaciowanie nie tylko „ostatniej polskiej świętej – Prawdy” (124), lecz także polskiej pamięci zbiorowej, w której może istnieć i która realnie może ją ocalić.

Składa się na nią wielość pamięci indywidualnych, które wspólnie ustalają jej kształt. „Milion rąk” to metafora milionów umysłów, świadomie przechowujących pewien element historii w określonym kształcie. W utworze podkreślona została wola podtrzymujących dziewczynę osób, od których zachowanie jej w pamięci wymaga przecież wysiłku. Ponownie pojawia się też znaturalizowana „prawda historyczna”, rozumiana jako wartość nadrzędna, niepodważalna i niepodlegająca manipulacji. Taka prawda jest ośrodkiem mitu i należy do sfery pamięci, nie obiektywnie rozumianej historii, i jako taka „że wygra, wie od dawna” (124).

## Podsumowanie

Twórcy filmu *Smoleńsk* oraz autorzy *Antologii smoleńskiej*... za pomocą medium kina i literatury preparują pewien typ pamięci zbiorowej, który wykorzystuje schemat opowieści mitycznej. Ma także swoich konkurentów – alternatywne konstrukcje pamięciowe – z którymi może się ścierać i nie zgadzać. Sztuka okolicznościowa poświęcona wydarzeniom z 10 kwietnia 2010 roku jest w tym kontekście ważnym nośnikiem pamięci zbiorowej, dokonującej porządkującej interpretacji planu historii i usiłującej włączyć własną wizję rzeczywistości w dominujący dyskurs pamięciowy.

Artyści aktywnie kształtują i utrwalają wyobrażenia społeczne, korzystając z dostępnych już, powtarzających się w kulturze motywów i wzorów – toposu miejsca pamięci, motywu kolistości czasu i powtarzalności mitycznego schematu rzeczywistości, także romantycznej retoryki ofiary chrystusowej jako rytuału źródłowego dla polskiej narodowej tożsamości. Na podstawie takich właśnie elementów wytwarzany jest mit smoleński, który stanowi jedną z obecnych w zbiorowej świadomości Polaków narracji dotyczących 10 kwietnia 2010 roku. Pamięć kulturowa przetwarza faktografię w mityczną opowieść, której każdy element jest znaczący w szerokiej perspektywie historiozoficznej i metafizycznej, a mityczne toposy i struktura narracyjna składają się na projekt upamiętniający.

Film Krauzego i poezja smoleńska stanowią zapis, czy może efekt takiej pracy – wysiłku świadomości mityzującej historię i przekształcającej ją w pamięć kulturową. Wypełniają w ten sposób romantyczną formułę poety, którego misją jest zapamiętanie i przekazywanie polskiej zbiorowej pamięci. Zgodnie z romantyczną i postromantyczną retoryką artysta, będący równocześnie świadkiem historii, jest zobowiązany zachować ją dla przyszłych pokoleń, oddać jej sprawiedliwość i czyni to najlepiej, jak potrafi. Jako strażnik narodowej pamięci zapisuje prawdę przeżycia<sup>33</sup>, którą może poświadczyc własnym autorytetem i którą wpisuje w plan

33. Termin zaproponowany przez Krzysztofa Trybusia, który zwraca uwagę na romantyczne przekształcenie formuły pamięci, która w miejsce prawdy wiedzy uprzywilejowała prawdę prze-

mityczny. Przeszłość przetworzona przez pamięć zyskuje wymiar sakralny, staje się przedmiotem wiary. Jej ośrodkiem jest ukształtowana w określony sposób „prawda”, która w procesie mitotwórczym zostaje znaturalizowana.

Przyjrzenie się filmowi Krauzego oraz wybranym wierszom *Antologii smoleńskiej* pozwoliło ukazać węzłowe punkty kształtowania mitu smoleńskiego, określonej wizji katastrofy smoleńskiej, składającej się na pamięć zbiorową środowiska, w obrębie którego powstały oba utwory.

Twórczość smoleńską postrzegać można jako formę rytuału żałobnego oraz rytuału pamięci. Zgodnie z myślą Durkheimowską „obrzędy to przede wszystkim sposoby okresowego samopotwierdzenia się grupy społecznej”<sup>34</sup>. Tego typu praktyka społeczna musi więc składać się z powtarzalnych formuł i w sposób zrozumiały oddziaływać na wszystkich członków wspólnoty, których ma spajać. Pełni raczej funkcję afektywną, ma wyrażać i wywoływać emocje. Odczytanie filmu oraz wierszy smoleńskich jako projektów upamiętniających, umożliwia abstrahowanie od ich estetycznej i warsztatowej oceny. W takiej perspektywie ważniejsza staje się konstrukcja narracji o zamachu smoleńskim, która stanowi ważny i wciąż żywy element całościowo i dynamicznie pojmowanej polskiej pamięci kulturowej.

---

życia; zob. Krzysztof Trybuś, *Pamięć romantyzmu: studia nie tylko z przeszłości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

34. Émile Durkheim, *Obrzędy przedstawieniowe lub komemoratywne*, w: *Antropologia pamięci...*, s. 267.