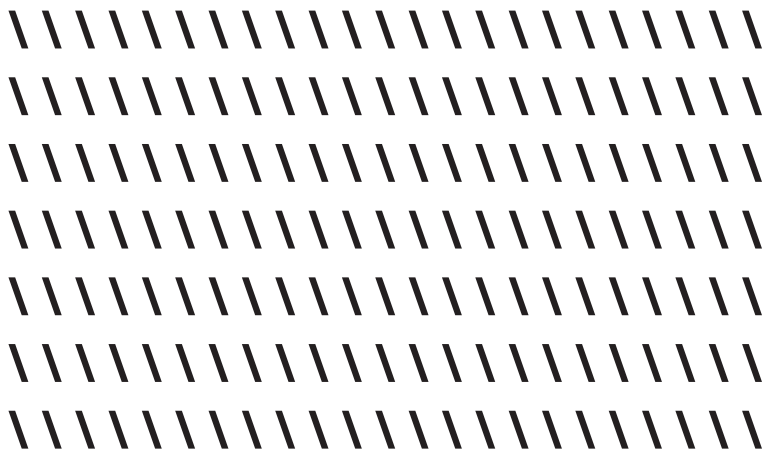


BALLADA
O POBOŻNYM
UBEKU, CZYLI
POLSKIE KINO
I POLITYKA
(1989–2015)



NATASZA
KORCZAROWSKA



W jednej z najważniejszych – wydanych po przełomie 1989 roku – publikacji diagnozujących stan polskiej kultury (nie tylko literackiej) w obliczu politycznego przełomu, Przemysław Czapliński pisze: „Lata dziewięćdziesiąte zaczęły się od rozvodu polityki i literatury. Społeczność literacka mogła uważać, trochę się łudząc, a trochę pewnie mając rację, że nie ma sensu, by literatura mieszała się do spraw politycznych, skoro w demokracji liberalnej decyzje dotyczące wszystkich zapadają przy udziale wszystkich. Interwencyjna rola sztuki – a tak w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych rozumiano jej funkcję polityczną – mogła spokojnie wygasnąć. [...] Zmiana tonów, odczytań i temperatury sporów dała się zauważyć mniej więcej w połowie lat dziewięćdziesiątych. Początkowemu pomijaniu treści politycznych zaczęła odpowiadać gwałtowna ideologizacja wszystkiego i wszystkich, która sprawiła, że na przełomie wieków normą stało się tłumaczenie kultury na opcje polityczne”¹.

Przytoczony fragment w sposób niezwykle trafny oddaje zjawisko, które można by – poprzez odwołanie do terminologii psychoanalitycznej – określić jako „powrót politycznego”. Warto przy okazji zauważyć, iż polityczność kina omawianego okresu realizuje się nie tylko na poziomie treści powstałych po 1989 roku filmów, lecz manifestuje się także na poziomie dyskursu historycznofilmowego². Wyrazisty przykład stanowi dokonana przez Lubelskiego próba periodyzacji dziejów kina po przełomie. Autor wyodrębnia w nim okres 1989–2005 (a nawet 2007) posługując się kryterium *stricte* politycznym:

„Wraz z upadkiem w 2005 roku rządu lewicowego [...] zamknął się pewien cykl polityczny, rozpoczęty przewrotem 1989 roku. Rząd utworzyła prawicowa partia Prawo i Sprawiedliwość (PiS), której liderzy [...] podważali osiągnięcia okresu po 1989 roku (określane przez nich jako rezultat «układu») i próbowali upowszechnić wśród rodaków projekt rozpoczynanej od nowa «IV Rzeczypospolitej». Ten fałszywy projekt zmarł na szczęście śmiercią naturalną wraz z przegraną PIS-u w wyborach 2007 roku [...]”³.

Kontekst psychoanalityczny wydaje się w odniesieniu do polskiego kina w pełni uzasadniony, gdyż – jak przekonująco argumentuje Tadeusz Lubelski – po 1989 roku społeczeństwu niezbędna była freudowsko rozumiana „praca żałoby”, odbywana za pośrednictwem kultury i polegająca na przepracowaniu klęsk ostatniego półwiecza: tragicznych wydarzeń II wojny światowej, Holocaustu, stalinizmu, doświadczenia PRL⁴. Kontynuując refleksję dotyczącą związków kina (politycznego) z psychoanalizą, można wskazać, iż wśród strategii „przepracowywania klęsk” dominowały te, które – na zasadzie kompulsywnego powtarzania – podkreślały martyrologiczno-ofiarniczy rys polskich dziejów: *Katyń*, *Czarny czwartek*, *Popiełuszko*, *Syberiaada polska* (celowo pomijam w tym skrótowym wyliczeniu filmy poświęcone powstaniu warszawskiemu, stanowiące osobną grupę). Do nielicznych wyjątków należą filmy realizujące „scenariusz kompensacyjny”.

Reprezentatywnym przykładem projektu mającego w zamierzeniu pełnić funkcje terapeutyczne jest *Mała Moskwa* Waldemara Krzystka (2008). W odbiorze krytycznym film Krzystka okazał się jednak nie tyle zbiorowym seansem psychoanalitycznym, ile świadectwem opisaną przez Marię Janion „polskiej mentalności postkolonialnej”, która do głosu dochodzi najpełniej w sferze płciowości i seksualności. Sfera ta staje się bowiem medium pozwalającym wyrazić niechęć do innych (dominujących nad nami) narodów⁵. Zgodnie z tą tezą przepracowanie żałoby po PRL-owskim okresie zniewolenia mogło dokonać się w filmie jedynie za pomocą „kompensacyjnej” konstrukcji płciowej hierarchii postaci, a tym samym narodów: Rosję symbolizuje niemęski, bo bezpłodny oficer Jura, podczas gdy Polskę – „prawdziwy mężczyzna”, zdrowy i silny Michał. W filmie granica dzieląca swoich od obcych została zatem wyraźnie upłciowiona i useksualniona: to, co narodowe i swojskie, wiąże się z heroizmem, męskością i płodnością, która jest znakiem siły i władzy, obcość natomiast wyrażona zostaje poprzez bezpłodność i bierność⁶. Taki rozkład akcentów płciowo-politycznych nie jest oczywiście w polskim kinie regułą. Wyrazistym kontrprzykładem może być kontrowersyjna (podyktowana regułą politycznej poprawności?) decyzja Andrzeja Wajdy o wprowadzaniu do fabuły filmu poświęconego zbrodni katyńskiej postaci „dobrego” (męskiego) Rosjanina.

Trwanie w poczuciu moralnego triumfu – przypięcętowanego zwycięskimi wyborami z czerwca 1989 roku – nie trwało długo. Już w 1990 roku wszedł na ekrany jeden z najważniejszych polskich filmów – *Ucieczka z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego. Reżyser, idąc śladami Andrzeja Munka (*Eroika*, a zwłaszcza *Zezowate szczęście*) podstawił społeczeństwu lustro, w którym odbiła się – zwielokrotniona przez 40 milionów obywateli PRL – twarz cenzora. Moralny kac domagał się antidotum w postaci kolejnego scenariusza kompensacyjnego, w którym objawiła się obca etnicznie/klasowo figura kozła

ofiarnego. Symptomatyczny pod tym względem okazał się m. in. *Generał Nil* Ryszarda Bugajskiego (2009), który igra z mitem „żydokomuny”, zbliżając się do granicy antysemityzmu. W niezwykle znaczącej scenie posiedzenia Sądu Najwyższego przedstawiciele aparatu władzy (wśród nich mogłaby się znaleźć „krwawa Wanda” z *Idy* – też Żydówka) zostali naznaczeni jako „obcy”, „nie całkiem Polacy”, a zatem, dzięki temu dokonano się oczyszczenie narodowej wspólnoty z odpowiedzialności za powojenne stosunki w Polsce i ukazanie ich jako okupacji – nie tylko ze strony wroga zewnętrznego, ZSRR, ale również wewnętrznej „piątej kolumny”⁷. Podobną refleksję zawiera – choć jest to wątek w filmie marginalny – *Mała matura 1947* Janusza Majewskiego (2011). Fakt, iż wysokiej rangi oficer UB określany jest przez bohaterów mianem „pocziwego Żydziska” jest chyba wyłącznie konsekwencją zastosowania w filmie formuły „kina nostalgicznego”, która na dramatyczne lata wprowadzania w Polsce władzy ludowej nałożyła upiększający „wspomnieniowy” filtr. Etniczna obcość „wewnętrznej piątej kolumny” znalazła swój odpowiednik w postaci obcości klasowej, dzięki czemu polski inteligent (o ile nie był dręczonym fobiami – również politycznymi – Adasiem Miauczyńskim⁸), mógł w spokoju trwać w błogostanie politycznej bezgrzeszności. Tyle tylko, iż *Rewers* Borysa Lankosza (2008) w sposób manifestacyjny (autotematyczny prolog filmu rozgrywa się w kinie) podkreśla, iż kojąca wersja historii PRL (i odpowiedzialności za nią) stanowi wyłącznie fantazmat. Agentem zła jest tu polski chłop z polskiej wsi:

„W filmie widzimy ciekawy zabieg, by tak rzec, manipulacji klasowej – niby mówi się, że, no cóż, tak, to my Polacy sami sobie byliśmy stalinistami i ubekami, ale „my” w filmie reprezentowane jest [...] przez trzy panie zacne, a „oni” przez Toporka. [...] wpisuje się Toporek w wyobrażenie potomka tych chłopów, którzy nam, powstańcom stycznio-wym, szlachcie, ściągali buty z nóg. [...] I tak już zostało, kiedy naród walczył, przynajmniej moralnie, on służył w UB, w Milicji, w ZOMO”⁹.

Rewers – już na poziomie wewnątrztekstowym – ujawnia dyskursywne szwy, tj. mechanizmy kreowania „narracji pocieszenia”. Owe narracje to nic innego jak heroiczne narodowe mity. Owszem, mity – ale rozumiane tu jednak na sposób Rolanda Barthesa, jako społeczne konstrukty służące usypianiu narodowego (inteligentkiego) sumienia. I tak syn Sabiny i chłopskiego diabła „[...] dostał od matki nieciekawy zestaw do tożsamości, standardową polską bajkę o ojcu bohaterze i oczywiście wpisuje swojego ojca w legendę walki z komunizmem od kolebki, podobnie jak handlarzy rąbanką wpisywano w szeregi partyzantów, a niektórzy partyzanci, zwłaszcza ci od mordowania Żydów ukrywających się w lasach, wpisali się w walkę przeciwko bolszewikom i zdrajcom”¹⁰.

A wina za PRL? Ostatecznie znienawidzony symbol totalitaryzmu – Pałac Kultury – w *Rewersie* rośnie triumfalnie na sowieckich ceglach i polskich ubeckich kościach. Gorzka – choć maskowana groteskową formułą – refleksja odnosi się w *Rewersie* nie tylko do okresu stalinizmu, lecz do współczesności, która tworzy (i podminowuje) podskórny nurt historycznej narracji. Ta zaś dotyczy nie tyle określonego momentu w narodowych dziejach, lecz wiąże się integralnie z ponadhistorycznym pojęciem wolności. Wolność zaś – o czym świadczy los złotej monety z wygrawerowanym napisem *Liberty* – trzeba spożywać niczym ceną relikwii, ale i (w sensie dosłownym) wy...ć.

10 maja 2007 roku Andrzej Gwiazda, kandydując na członka Instytutu Pamięci Narodowej, stwierdził: „Podejrzenie [o współpracę z UB i SB] dotyczy każdego obywatela w Polsce, póki lustracja nie zostanie zakończona. Każdego, każdy jest podejrzany”¹¹. Taka „retoryka podejrzliwości” czyni z całego okresu PRL – by odwołać się do tytułu filmu Wojciecha Smarzowskiego – „dom zły”, w którym nie istnieją jakiegokolwiek granice pomiędzy (moralnym) prawem i bezprawiem. Symboliczny wymiar lustracji był znacznie szerszy – miała ona trwale stygmatyzować osoby, które współpracowały ze służbami PRL.

Skoro posługiwano się figurą nielegalnego PRL, to i jego służby musiały być przestępcze. Logiczną konsekwencją było dowartościowanie zdrady na rzecz krajów Zachodu – pułkownik Kukliński stał się wedle prawicy symbolem słusznej postawy w nielegalnym PRL (vide *Jack Strong* Władysława Pasikowskiego, 2014)¹². Zdaniem Tadeusza Lubelskiego po upadku rządu Leszka Millera proces dekomunizacji i rozliczania funkcjonariuszy UB i SB powrócił w sposób chaotyczny, podporządkowany bieżącej walce politycznej. Emblematem tego chaosu stała się opublikowana w Internecie na początku 2005 roku „lista Wildsteina”.

Ten nieprzemyślany akt – nieopracowana lista obejmowała zarówno nazwiska agentów tajnych służb, jak przesłuchiowanych i nękanym przez nie ofiar – zapoczątkował całą lawinę oskarżeń. Jej kumulacja przypadła na lata 2005–2007, kiedy władzę sprawowało PiS – kierowana przez Jarosława Kaczyńskiego partia, przypisująca sobie monopol na narodową prawomyślność i wyżywająca się w podsycaniu klimatu wzajemnej nienawiści. Dramatyczny ton tego klimatu społecznego podjęły filmy poruszające temat lustracji¹³.

Dominującym rysem owych filmów było przyjęcie zasady o „niewyjmowaniu trupa z szafy”. Najważniejsze filmy tego nurtu w najlepszym razie ukazywały złożoność problemu, który bardzo często sprowadzał się do nierozwiązywalnego splotu racji politycznych i uczuciowych (*Korowód* Jerzego Stuhra, 2007 i *Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego, 2010), w najgorszym – argumentowały na rzecz uwikłanych Tajnych Współpracowników (TW). Co ciekawe, podobne podejście do tego problemu wykazują twórcy należący do różnych grup pokoleniowych. W *Rysie* Michała Rosy (2008) widz do końca nie zostanie utwierdzony w podejrzaniach dotyczących esbeckiej kariery bohatera. A jednak twórcy w wyraźny sposób posługują się schizofreniczną logiką, wedle której można być przyzwoitym człowiekiem (ojcem, mężem, naukowcem) i donosicielem: „A jakie to by

miało znaczenie, nawet gdybym był ubekiem, to kto, jak nie ty, wie, jakim jestem człowiekiem?”¹⁴. Obsesja lustracyjna staje się w filmie groźną odmianą choroby psychicznej, na którą zapada poszukująca prawdy bohaterka (i dobrze, bo to baba antypatyczna i wyzuta z macierzyńskich uczuć). Gdyby widz wobec takich argumentów pozostał sceptyczny, należy odwołać się do dowodów naukowych (popartych właściwą decyzją obsadową). Historyk, dzięki któremu ujawniona zostaje niechlubna przeszłość bohatera, ukończył „niewłaściwe” studia (Łódzka pedagogika to nie Jagiellonka), sam był SB-kiem i ... gra go Ryszard Filipiński. Konkluzja: nie ma jednej prawdy. Jest prawda „łódzka” i „prawda” krakowska, prawda „prawicy” i prawda „ubecka”. A to już czytelne nawiązanie do słów Adama Michnika z debaty na łamach „Gazety Wyborczej”: „Lustracja jest zła z definicji. Dlaczego? Dlatego, że ubeckie papiery są dziś studiowane i cytowane, jakby to były ewangelie, jakby tam każde słowo było prawdziwe i wiarygodne. [...] Zwolennicy lustracji mówią: prawda was wyzwoli. Jaka prawda? Ubecka. To nie jest żadna prawda. To są ubeckie papiery”¹⁵.

W *Krecie* Rafała Lewandowskiego (2010) dowody przeciwko legendarnemu przywódcy górniczych strajków są wprawdzie niepodważalne, ale kryje się za nimi dramatyczna historia rodzinna (umierająca na raka żona, której obiecano „dobrą klinikę w Warszawie” i groźba umieszczenia jedyne go syna w sierocińcu). Doprowadzony do ostateczności syn legendy – wzorem bohaterów *Długu* Krzysztofa Krauzego – decyduje się zabić prześladowającego rodzinę agenta SB. Paradoksalnie, widz może odczuwać rodzaj współczucia wobec tej – skądinąd odrażającej moralnie postaci – której, „prawicowe pedały odebrały emeryturę”¹⁶ i poczucie godności wynikające z trzydziestoletniej służby Polsce.

W obu filmach ujawnienie przeszłości skutkuje jedynie rozpadem rodziny. Skutki społeczne ekspiacji są znikome, skoro – jak stwierdza głos pokolenia urodzonego w demokratycznej Polsce: „Przecież to

tylko polityka. Poza tym, chciałbym ich wtedy widzieć, tych, co teraz pouczają w sprawach moralności, na pewno nie byłiby lepsi. Wierz mi, że pierdołę politykę¹⁷. Wnioskując na podstawie filmów zrealizowanych po 1989 roku „Służba Bezpieczeństwa zamienia się w aliena, żywiącego się oskarżeniami, pomówieniami, teczkami. Alien kolonizuje indywidualne istnienia, grupy społeczne, formacje światopoglądowe¹⁸ (choć największe żniwo – jak dowodzi *Rysa* – zbiera wśród inteligencji). Z moralnym kacem zmagają się zarówno „oni”, którzy kiedyś donosili, jak i „my”, którzy „tamte decyzje” mamy „dzisiaj” osądzić (*Korowód* Jerzego Stuhra, 2007).

Głos w bieżącej politycznej dyskusji dotyczącej problemu lustracji zabrać musiał także – określany mianem twórcy „narodowego” – Andrzej Wajda. Film *Wałęsa* (2013) wszedł na ekrany w okresie wzmożonego zainteresowania teczką TW „Bolka”. Obraz Wajdy w niczym nie odbiega jednak od schematu zastosowanego we wcześniejszych obrazach. I tu „decyzja o współpracy” (ani to „decyzja” – bo wymuszona pod presją i w amoku z powodu rodzącej żony, ani „współpraca” – tylko jeden protokół) odsłania swoje ludzkie oblicze. I nie chodzi tylko o samego Wałęsę (film – zgodnie z przewidywaniami – żadnej konkluzji nie zawiera), ale o postacie stanowiące tło dla losów związkowego trybuna. Kluczową w tym aspekcie postacią jest donoszący na kolegów robotnik, którego kolektyw odwiedza, by „zdrajcy” – solidarnie – obić mordę. Do linczu jednak nie dochodzi, zażenowanie (które udziela się także widzowi) odczuwają „zwolennicy lustracji”. Wajda umiejętnie wygrywa – a to głos decydujący w wojnie na racje – argument *stricte* ekonomiczny (warunki, w których wegetuje „kapuś” i jego rodzina urągają ludzkiej godności, a władza obiecała drewno na opał...). W PRL-u ludzie donosili doprowadzeni do ostateczności nędzą. W kontekście całego filmu wątpliwość budzić może zaproponowany przez Wajdę obraz minionej epoki. Po lekturze zadać można bowiem z pozoru tylko idiotyczne pytanie: dlaczego PRL –

którego struktury tworzyli ludzcy milicjanci (funkcjonariuszka karmiąca dziecko Wałęsy własną piersią) i pobożni SB-cy (scena rewizji w domu Lecha) wyłonił z siebie 10-milionowy ruch, którego celem było obalenie tego zbrodniczego systemu?

Przywołana na początku tekstu diagnoza Czaplińskiego doskonale odzwierciedla problem dotyczący nie tylko sfery współczesnej powieści (nie bez przyczyny wszakże autor znamienne stosuje pojęcia: „literatura”, „kultura”, „sztuka”). W podobnym paradygmacie lokować winna się także refleksja nad polską kinematografią. Ta bowiem – być może w większym jeszcze niż literatura stopniu – bardzo szybko stała się terenem prawdziwej wojny na narracje. Za szczytowy moment owej wojny uznać należy wydarzenia – o różnym statusie i randze – które ujawniły istniejące w życiu społecznym napięcia polityczne i znalazły (lub wkrótce znajdą) swoje odzwierciedlenie w kinie. Jednym z takich kluczowych dla naszej współczesności wydarzeń była z pewnością publikacja w 2000 książki Jana Tomasa Grossa *Sąsiedzi* (za jej filmowy „odpowiednik” uznać należy *Pokłosie* z 2012 czy *Idę* z 2013), drugim – katastrofa smoleńska (czekający na swoją premierę *Smoleńsk*).

To pierwsze wydarzenie (oraz jego szerokie społeczne reperkusje, do których zaliczyć należy publiczną napaść na odtwórców głównych ról w filmie Pasikowskiego czy zarzuty o „antypolskość” pod adresem Pawlikowskiego) rozsadziło martyrologiczną metanarrację, dzięki czemu Żyd przesunął się na odwieczną pozycję Obcego – „przybierając postać wyrzutu sumienia, wampira polskiej historii, niezmazywanej plamy na polskiej ziemi, nieusuwalnego brudu, który wywołuje reakcje neurotyczne”¹⁹.

Wydarzenie drugie – już w pierwszych dniach żałoby – zyskało polityczną wykładnię. Śmierć Lecha Kaczyńskiego – wedle słów Agaty Bielik-Robson – prezydenta, który w wyjątkowo konsekwentny sposób realizował polską tanatopolitykę, opierając ją w całości na

martyrologicznej pamięci, stała się magicznym symbolem, będącym w oczach jego wyznawców pełnym uwiarygodnieniem tej strategii²⁰. Tragedia (a raczej spolaryzowane reakcje w jej obliczu) wydobyła na jaw pierwotne antagonizmy przenikające społeczną tkankę ponowoczesnego państwa. Kino – jeśli wierzyć słowom krytyków – znacznie wcześniej ujawniło ów szczególny rys polskiej mentalności. Jako retoryczne potraktujmy zatem pytanie Anny Sobolewskiej: skąd autor filmów *Dzień świra* i *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* znał nasze polskie seanse nienawiści, zanim stały się one formą życia zbiorowego po katastrofie smoleńskiej²¹?

Sytuacja po 1989 roku nasuwa bezpośrednie skojarzenia z okresem dwudziestolecia międzywojennego, w którym głoszono (i realizowano w praktyce) postulat sztuki (kinematograficznej) uwolnionej z funkcji użytecznej wobec Sprawy i Narodu. A jednocześnie wprzęgano ową „wolną sztukę” w batalię służącą uprawomocnieniu polityki prowadzonej przez rządzącą frakcję polityczną. W obu okresach widać wyraźnie, iż nadrzędną rolę w „narracyjnej wojnie” przypisano dyskursom historycznym (powstanie styczniowe w międzywojniu, powstanie warszawskie i Katyń po transformacji ustrojowej), które pełniły fundamentalne dla nowego państwa funkcje genealogiczne i legitymizacyjne (tj. wskazujące na rodowód aktualnej władzy). Zespół owych praktyk określić można mianem instrumentalizacji historii. Najważniejsze, iż w obu wypadkach formacje zwycięskie w polskiej polityce sięgały po rząd dusz „w imieniu ofiar przeszłości”. Po 1989 roku „każde podniesienie temperatury politycznej walki, każda nieudolność rządu albo zarządzania wymagała przywołania w samym środku międzypartyjnego politycznego piekła powstańców warszawskich, oficerów z Katynia lub choćby bitych przez ZOMO stoczniovców i studentów”²².

„Po 1989 roku mieliśmy ważniejsze problemy niż II wojna światowa: nowe reguły gospodarcze i zmienione zasady uczestnictwa

w życiu politycznym sprawiały wystarczająco wiele kłopotów, aby znalazło się jeszcze miejsce na przeszłość. Jednakże była to tylko kwestia czasu. Prędzej czy później II wojnę światową trzeba było opowiedzieć jeszcze raz, aby wyznaczyć jej miejsce w nowym etapie modernizacji. [...] Ale stworzenie nowych opowieści o wojnie oznaczało wypowiedzenie wojny. Już bez armat, czołgów, żołnierzy; nie na realnej ziemi, lecz na froncie symbolicznym – co nie znaczy, że nie bez ofiar”²³.

31 lipca 2004 roku Lech Kaczyński – ówczesny prezydent Warszawy – dokonał uroczystego otwarcia Muzeum Powstania Warszawskiego. Podczas przemówienia Kaczyńskiego padły znamienne dla zrozumienia politycznej funkcji narracji historycznej słowa: „Instytucja, którą dziś otwieramy, jest muzeum niepodległościowej tradycji w jej najbardziej żywym po dziś dzień wydaniu, bo przecież Powstanie Warszawskie było zwieńczeniem polskiego czynu niepodległościowego pierwszej połowy XX w., ale było także początkiem. Było początkiem tej walki, która poprzez drugą połowę lat 40., rok ‘56, ‘66, ‘68, ‘70, ‘76 doprowadziła do Solidarności. [...] Szczególny charakter 1989 roku i lat następnych spowodował, że w naszym życiu ciągle potężne są siły, dla których polska niepodległość, obecna w polskich sercach i umysłach, nie jest wartością, a zagrożeniem. Siły, dla których lepiej jest godzić w pamięć powstania, niż walczyć o jego przypomnienie światu, o przypomnienie faktów dla każdego z nas oczywistych, ale wśród innych narodów nieznanymi albo, co gorsza, całkowicie zafałszowanymi”²⁴.

Wspomniane przez Kaczyńskiego „siły” stały zapewne za publikacją w 2013 roku książki Piotra Zychowicza *Obłąd 44*, określanej mianem „szatańskich wersetów polskiej prawicy”. W tym kontekście zrozumiały staje się fakt, iż tylko w sezonie 2013/2014, poprzedzającym 70. rocznicę wybuchu powstania warszawskiego – na ekranie kin weszło kilka filmów (pomijam „pierwszy na świecie dramat

wojenny non-fiction”, czyli zmontowane z materiałów archiwalnych (*Powstanie Warszawskie*) poświęconych tematyce powstańczej. Cechą wspólną owych filmów była próba uwspółcześnienia (i upolitycznienia) historii. Dla osiągnięcia tego celu sięgano po różnorodne strategie. W przypadku filmów *Sierpniowe niebo* Ireneusza Dobrowolskiego i *Baczyński* Konrada Piwowarskiego zastosowano podwójną perspektywę czasową: przeszłość (powstanie) i teraźniejszość przenikającą się nieustannie tworząc wieczne mityczne „teraz”. W *Mieście 44* Jana Komasy podobny efekt „współczesności” daje zastosowanie komiksowej estetyki. O ile Komasie udało się do pewnego stopnia ponowić fundamentalne „pytanie o sens”, o tyle pozostałe filmy tego typu niewygodnych pytań nie stawiają. Co ciekawe, obrońcami idei powstańczej są w *Sierpniowym niebie* i *Baczyńskim* ludzie młodzi (odpowiednio członkowie subkultury muzycznej i uczestnicy poetyckiego slamu), dla których – wedle sondaży – patriotyzm nie mieści się w pierwszej dziesiątce wyznawanych wartości.

Najwięcej kontrowersji (związanych głównie z rzekomo propagowanym przez reżysera bezrefleksyjnym „westernowym” modelem patriotyzmu²⁵) wywołał jednak obraz, który nie jest wprawdzie *stricto* filmem powstańczym, lecz – za pośrednictwem paratekstów – do powstania bezpośrednio się odwołuje. Chodzi oczywiście o dokonaną przez Roberta Glińskiego adaptację *Kamieni na szaniec* (2014). Teksty filmowe – podobnie jak teksty literackie – obejmują też elementy ulokowane na peryferiach medialnej kategoryzacji, lecz pełniące funkcję sterującą określonym typem lektury. W przypadku utworu Glińskiego takim paratekstualnym elementem jest jedna z wersji plakatu: frontalnie ustawieni bohaterowi ukazani na tle zamienionej w gruzowisko ulicy. Tło budzi jednoznaczne skojarzenia – tak musiała wyglądać Warszawa... jesienią 1944 roku. Czas filmowych *Kamieni na szaniec* jest zatem jednocześnie czasem historycznym (dotyczy akcji przeprowadzonej przez Szare Szeregi w marcu 1943 roku) i czasem

symbolicznym (powstanie). W tym kontekście zupełnie innego znaczenia nabierają słowa majora AK odnoszące się do pierwszej interwencji oddziału „Zośki”: „Akcja fatalnie zaplanowana. Amatorska, idiotyczna, niepotrzebna”. A podążając tym tropem – czy nie można by uznać, iż sama Akcja pod Arsenalem i jej tragiczne reperkusje (w postaci nocnej rzezi cywilnych mieszkańców stolicy) to w istocie figura *pars pro toto* „63 dni chwały”?

W polskiej komunikacji społecznej – na co zwraca uwagę Czapliński – dominuje model „realistyczny”. W odniesieniu do literatury byłyby to proza literacko przezroczysta, która nie zwraca uwagi na swoje zorganizowanie i nie podważa własnej wiarygodności mimetycznej²⁶. Ta sama zasada – od czasów szkoły polskiej – obowiązuje także w kinie podejmującym problematykę II wojny światowej (jakby funkcjom katarskim najskuteczniej służyły konwencje realistycznego opisu)²⁷. W nieprzestrzeganiu tej zasady upatrywać być może należałoby przyczyn klęski filmu *Generał. Zamach na Gibraltarze* Anny Jadowskiej (2009), stanowiący szczególnie w dziejach naszej kinematografii przykład relacji między bieżącą polityką i sztuką. Prace nad filmem przebiegały równoległe ze śledztwem, które we wrześniu 2008 roku wszczął Instytut Pamięci Narodowej. W wyniku tego śledztwa dokonano ekshumacji szczątków Naczelnego Wodza i w Katedrze Medycyny Sądowej Uniwersytetu Jagiellońskiego w sposób jednoznaczny określono przyczynę zgonu Sikorskiego. Ogłoszone wyniki badań nie wpłynęły na ostateczny kształt filmu Jadowskiej, którego scenariusz oparty został na szeregu artykułów historyka Dariusza Baliszewskiego publikowanych na łamach „Newsweek Polska”. Celem autorki nie była bowiem rekonstrukcja zdarzeń, które należałoby oceniać w kategoriach „prawdy” lub „fałszu”, lecz postmodernistyczna gra elementów fikcyjnych i faktycznych. To właśnie owe „nieprzezrocyste” dyskursywne szwy uczyniły z filmu Jadowskiej dzieło subwersywne wobec tradycyjnych (czytaj: jedynie słusznych) narracji na tematy narodowe.

Polityczna instrumentalizacja historii przypada na okres szeroko komentowanego w rodzimej refleksji badawczej kryzysu myślenia w kategoriach narodu, kojarzonego najczęściej z gwałtownym załamaniem się po 1989 roku romantycznego modelu wspólnoty narodowej. Proces transformacji „[...] można określić jako przejście od modelu romantycznego narodu do modelu liberalnego (demokratycznego) społeczeństwa [...]. „Naród” to ciało jednorodne, byt duchowy, którego rdzeniem jest tradycja. To ona określa jego tożsamość i przeznaczenie. „Społeczeństwo” natomiast jest strukturą pluralistyczną, niejednorodną, bytem empirycznym, którego dynamicznym rdzeniem są jego aktualne interesy”²⁸.

Przełom 1989 roku zainicjował w Polsce proces, który w kręgu euroamerykańskim już w latach 60. określono jako „zwrot tożsamościowy”. Oznaczał on konieczność negocjowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej między tradycją a dynamiczną teraźniejszością, między stosunkiem do PRL-u a naszą obecnością w Europie, między religią i świeckością, prawicą i lewicą, stosunkiem do „grubej kreski” i do „idei lustracyjnych”²⁹. Zwrot transnarodowy i tożsamościowy implikują zarazem kryzys „pamięci historycznej” rozumianej jako wpajana opowieść, której ramą referencyjną jest naród³⁰. Podczas gdy narodowe piętra pamięci ufundowane są na budowanej i pogłębianej tożsamości narodowej, piętra ponadnarodowe wykazują tendencję zarówno do fragmentaryzacji, jak i globalizacji świadomości historycznej³¹.

W dyskursie historiograficznym po 1989 roku coraz częściej wskazywano na konieczność dokonania zwrotu transnarodowego. W praktyce oznaczało to rozszerzenie kontekstu, w którym dotychczas ujmowane były kluczowe wydarzenia rodzimej historii. Te interpretowane były zazwyczaj wyłącznie w perspektywie lokalnej, podkreślającej wyjątkowość polskiego losu na tle innych narodów europejskich³².

Z drugiej jednak strony zwraca się uwagę na niebezpieczeństwo homogenizacji historii lokalnych, podporządkowanych autorytarnie narzuconemu, hegemonialnemu dyskursowi jednoczącej się Europy. Z poczucia owego zagrożenia zrodził się postulat wypracowania kodeksu zachowania w dziedzinie polityki historycznej. Zasadniczym punktem takiego kodeksu byłaby autonomia poszczególnych wspólnot pamięci, którym należy się respekt w stosunku do ich wspomnień/doświadczeń oraz wspomnień/doświadczeń innych³³.

Można by w tym miejscu przytoczyć wiele dowodów wskazujących na pozytywne skutki (i to nie tylko w tzw. dyskursie miejsc pamięci), wynikające z poszerzania się – w ramach zwrotu transnarodowego – perspektyw badawczych. Znacznie bardziej interesujące są jednak przypadki kontrowersyjne, odzwierciedlające trudności, z jakimi zmierzyć się muszą zwolennicy idei transnarodowej. Symptomatycznym przykładem jest *Strajk* (2006). Wyreżyserowany przez Volkera Schlöndorfa obraz to „Opowieść klasyka niemieckiego kina o polskiej drodze do «Solidarności», historii pierwszego ruchu wolnościowego w Europie Wschodniej po 1945 roku. Pierwszy [...] film zachodnioeuropejskiego reżysera, który próbuje stworzyć z wydarzenia «za żelaznej kurtyny» jeden z mitów fundacyjnych współczesnej Europy. Na dodatek jest to niemiecki reżyser kreujący symboliczny wizerunek «polskiego Gdańska!»³⁴ Z przytoczonej wypowiedzi wynika, iż *Strajk* miał pełnić funkcję narracji integrującej rozproszone doświadczenia narodów wchodzących w skład europejskiej wspólnoty.

Doświadczenie „Solidarności” (a zwłaszcza Sierpień ’80) uznawane bywa za centralny wątek największej zbiorowej narracji emancypacyjnej w powojennych dziejach Polski³⁵. Film Schlöndorfa miał dowieść, iż powyższa teza wymaga uwzględnienia znacznie szerszego – transnarodowego – kontekstu (nie bez przyczyny w nazwie gdańskiego Centrum Solidarności pojawia się określenie: Europejskie). Niezwykle znaczący wydaje się zatem fakt, iż tak euforycznie (również przez

polskich historyków wyczulonych na wszelkie odstępstwa od tzw. prawdy historycznej) awizowany film praktycznie nie zaistniał w zbiorowej świadomości „Europejczyków” (o Polakach nie wspominając). Konieczne wydaje się zatem postawienie pytania, czy przyczyny porażki *Strajku* należy upatrywać jedynie w niewłaściwym wyborze „mitu fundacyjnego”. A może wypada uznać – i ta konstatacja wydaje się znacznie bardziej istotna – iż niepowodzenie *Strajku* ilustruje fundamentalną niemożność ustanowienia (przynajmniej w „polu produkcji kulturowej”) takiego mitu politycznego, z którym mogliby się identyfikować wszyscy zamieszkujących hybrydowy (transnarodowy) region Europy Środkowo-Wschodniej.

W poczuciu tożsamości zbiorowej, przede wszystkim narodowej, istotnym elementem konstytuującym więź grupową jest poczucie wspólnej przeszłości³⁶. Państwa narodowe – podkreśla Bauman – promują i czynnie propagują uniformizm: „Wychwalają, a gdy trzeba wymuszają, *jednorodność* etniczną, religijną, językową i kulturalną. Uprawiają propagandę na rzecz *wspólnych* poglądów i postaw. Pieczołowicie konstruują wspólne dziedzictwo historyczne i robią, co mogą, by zdyskredytować lub wyciszyć pamięć zdarzeń rozsadzających postulowaną spójność narodowej tradycji. Pielęgnują poczucie *wspólnej* misji, *wspólnego* losu, *wspólnego* przeznaczenia”³⁷. A także *wspólnej* mitologii. W kontekście interpretacji Baumana oddziaływanie mitów – stanowiących przecież niezwykle ważny składnik tożsamości narodowej – może zostać uznane za przyczynę niebezpiecznych postaci nacjonalizmu i szowinizmu, chęci kulturowego bądź politycznego zawładnięcia innymi narodami lub grupami etnicznymi. Tak rozumiane mity „[...] zawierają w sobie fikcję i zmyślenie, co prowadzi do wytworzenia się wśród członków narodu zafałszowanego obrazu własnej grupy oraz innych narodów, a także nieprawdziwych interpretacji historii. [...] Z wizerunku własnego narodu eliminują pewne wydarzenia, postacie lub zjawiska, które zostały uznane za niewygodne, a w to miejsce przesadnie uwydatniają inne”³⁸.

Zgodnie z ideologią państwa narodowego wspólną przeszłość winna odzwierciedlać jedna (meta)narracja. Zdiagnozowany przez Lyotarda koniec wielkich narracji oznacza jednakże, iż naród nie może mieć jednej, standardowej narracji, gdyż jest ona efektem wielu, konkurujących ze sobą, opowieści. Wychodząc od tezy, iż „być właścicielem historii, to znaczy posiadać władzę i kontrolować tożsamość, której historia jest gwarantem”³⁹, wprowadza się pluralistyczne pojęcie „historii mniejszości”, odnoszących się do przeszłości podporządkowanych i marginalizowanych grup społecznych (*subaltern*)⁴⁰. W miejsce jednej meta narracji otrzymujemy zatem wielość równoprawnych mikrohistorii.

Przekonaniu, że poradzimy sobie bez wielkich narracji towarzyszy zbiorowe zainteresowanie małymi narracjami – czyli nie tym, jak przedstawia się ogólna historia całego społeczeństwa, lecz czyjaś indywidualna, idiomatyczna biografia⁴¹.

Zdaniem Andrzeja Szpocińskiego jedną z najistotniejszych zmian dokonujących się we współczesnej kulturze jest tzw. prywatyzacja przeszłości⁴². Oznacza ona postępujący proces autonomizacji pamięci rodzinnej i lokalnej w stosunku do „monolitycznej” pamięci narodowej. W formie „klasycznej” odwołania do przeszłości lokalnej potwierdzały przynależność danej społeczności regionalnej do nadrzędnej względem niej społeczności narodowej. Pamięć lokalną konstruowano tak, by odpowiadała kanonowi pamięci narodowej⁴³. W kulturze współczesnej przeszłość lokalna (regionalna) postrzegana jest poza kontekstem narodowym⁴⁴. Na gruncie polskiej socjologii zjawisko „regionalizacji pamięci” analizowane jest w kontekście procesu transformacji ustrojowej po 1989 roku, który oznaczał także konieczność transformacji symbolicznej: „[...]istota zmian zachodzących w ostatnim czasie w sposobach odwoływania się do przeszłości lokalnej polega na tym, że dotychczas przeszłość lokalna była obecna w dyskursie publicznym tylko w jeden sposób, w ramach którego

pamięć o wydarzeniach związanych ze społecznością lokalną była pamięcią wydarzeń cenionych i upamiętnianych przede wszystkim dlatego, że reprezentują one wartości ważne z punktu widzenia narodu, którego ta grupa lokalna ta pozostaje członkiem (typ odniesienia „region – naród”). Obecnie [...] przeszłość lokalna postrzegana jest jako wartość autonomiczna⁴⁵.

Paradygmatycznym przykładem prywatyzacji pamięci wydaje się jeden z najgłośniejszych polskich filmów ostatnich lat – *Róża* (2011) Wojciecha Smarzowskiego. Film ten stanowi doskonale odzwierciedlenie rozmaitych problemów sygnalizowanych przez współczesne *cultural turns*. Po pierwsze – na co zwraca uwagę Robert Traba – powoływanie się na osobną pamięć mniejszości narodowych (w tym wypadku Mazurów), jako dowód pluralizmu, może paradoksalnie potwierdzać tezę o istnieniu jednej polityki historycznej, którą spaja jednolita „wspólnota pamięci”, bo wynika z niej, że w Polsce istnieje jedna, monolityczna „polska pamięć” i „inna” – pamięć mniejszości narodowych⁴⁶.

„:Wielka narracja – potwierdza Przemysław Czapliński – jak każda metahistoria, jest do pewnego stopnia językiem repertuarowym, zbiorem toposów. A jednak nie zestaw klisz jest tu najistotniejszy, lecz mechanizm składniowy: pozwala on snuć opowieść indywidualną wyłącznie jako zdanie wtrącone między stereotypy. Zasadniczy wzorzec nie ulega zmianie [...], lecz właśnie jego trwałość pozwala opowiedzieć o przypadku odrębnym. Dzięki temu wyjątek [...] potwierdza regułę⁴⁷.”

Po drugie, *Róża* doskonale wpisuje się w dyskurs postzależnościowy, w którym uprzywilejowaną perspektywą interpretacji dziejów staje się perspektywa ofiar. Trudno jednak za *stricte* rewizjonistyczny uznać w Polsce film, w którym rola ofiary tradycyjnie (żeby wspomnieć tylko *Kobietę samotną* Agnieszki Holland czy *Matkę królów* Janusza Zaorskiego) przypada kobiecie, nawet jeśli jest ona przedstawicielką mniejszości, której dzieje stanowiły dotychczas

„białą plamę” w narodowej historii⁴⁸. Paradoksalnie – na co zwraca uwagę Bartosz Korzeniewski – rozpowszechnienie się dyskursu wiktyimizacyjnego ma w Polsce tę konsekwencję, że sprzyja uaktywnieniu się odwiecznego kompleksu martyrologiczno-heroicznego, wyrażającego się w poczuciu bycia ofiarą historii⁴⁹.

W świetle teorii głoszących zmierzch idei państwa narodowego i koniec wielkich narracji rozumiały stają się kontrowersyjne⁵⁰ wokół tzw. nowej polityki historycznej, którą postrzegać można jako kolejny „instytucjonalny bastion świadomości zbiorowej poddanej władzy polskich mitów”⁵¹. Nowa polityka historyczna odnosi się do sfery „[...] wartości i symboli, konstrukcji pamięci i wyboru tradycji, tworzenia lub też odtwarzania tożsamości zbiorowej, w tym – narodowej. Ten rodzaj myśli i działań wnika bardziej intensywnie w życie publiczne i świadomość zbiorową, ponieważ jego domeną jest to, co powszechnie widziane i odczuwane – nazewnictwo ulic i placów, szkół i uczelni, uroczyste obchody i rytuały państwowe⁵², wznoszenie pomników i budowa muzeów”⁵³.

Nowa polityka historyczna starała się narzucić model jednej hegemonialnej pamięci „wszystkich Polaków”, definiowanych jako monolityczny naród⁵⁴. Zdaniem Roberta Traby nowa polityka historyczna skazuje społeczeństwo na pozytywistyczną, „przednowoczesną” wersję historii Polski, w której stare mitotwórcze treści opakowane zostaną w nowoczesne środki narracyjne, powielając utarte i w gruncie rzeczy populistyczne sposoby myślenia o narodzie⁵⁵. Związku polityki historycznej z narracją (także – a może przede wszystkim – filmową) dowodzi teza, iż tak rozumiana polityka polegała na instytucjonalnym zarządzaniu opowieścią o przeszłości, skupionym na wytwarzaniu, przekazywaniu i upowszechnianiu jednorodnego, apologetycznego wizerunku zbiorowego, na sterowaniu pamięcią, tworzeniu narracji podniosłej i obowiązującej⁵⁶. Brak zainteresowania „czasem przyszłym” nadaje tak rozumianej polityce historycznej

charakter nostalgiczny „z bólem niezrozumienia, zagubienia w teraźniejszości, cierpienia w nieodległej przeszłości i «jasnością» czasów, gdy Rzeczypospolita była państwem pełniącym na arenie międzynarodowej funkcję podmiotu”⁵⁷.

Znacznie poważniejsze oskarżenie pod adresem nowej polityki historycznej formułują ci badacze, którzy widzą w niej narzędzie (skutecznie) uniemożliwiające wypełnianie tzw. białych plam historii. Na dowód warto przytoczyć znamienne wypowiedź Joanny Tokarskiej-Bakir dotyczącą – czekającego (?) wciąż na filmową reprezentację – problemu czystek rasowych dokonywanych w czasie okupacji przez elitarne oddziały Armii Krajowej: „Na przeoranej nową polityką historyczną Kielecczyźnie zapewne nieprędko przyjmie się do wiadomości tę niewygodną prawdę o „Wybranieckich”⁵⁸. „Jest gorzka ironią, iż jak dotąd tylko w wyroku, który zapadł w stalinowskiej Polsce, sąd miał odwagę nazwać po imieniu popełnione przez nich czyny”⁵⁹. W świetle takich wypowiedzi nie powinien dziwić fakt, iż dla najmłodszego pokolenia filmowców symbolem (wszelkiego) zła stał się w ostatnich latach prawicowy polityk – faszysta (*vide* schematyczne *Bez wstydu* Filipa Marczewskiego⁶⁰).

Reasumując, polityka historyczna byłaby przykładem instytucjonalnej kontroli pamięci – instrumentalnej logiki utrzymywania dobrego samopoczucia narodu kosztem zapominania o tym, co owemu samopoczuciu mogłoby szkodzić⁶¹. Dowodziłaby także, iż instytucjonalizacja pamięci zbiorowej nie jest zjawiskiem odnoszącym się wyłącznie do Orwellowskich (*Rok 1984*) reżimów totalitarnych. O tym zjawisku – w kontekście tzw. tradycji wynalezionych – pisze Eric Hobsbawm. „Wszystkie *wymyślone tradycje* wykorzystują historię jako środek legitymizowania działania i cementowania więzi grupowych. Instrumentalne traktowanie historii jest szczególnie widoczne w przypadku tradycji służących umacnianiu i legitymizowaniu instytucji, pozycji lub relacji władzy”⁶².

Zdaniem Mary Douglas celem rewizjonistycznych działań instytucji demokratycznych (dla przykładu autorka analizuje dokonywaną średnio co dziesięć lat „aktualizację” podręczników historii, które – jak zauważa Fredric Jenkins – pisane są z myślą o legitymizacji określonych tradycji narodowych⁶³) „[...] nie jest uzyskanie idealnego obrazu zdarzeń. Tak przed rewizją, jak i po niej, lustro – o ile można tak nazwać historię – wciąż zniekształca odbicie. Celem rewizji jest dopasowanie owych zniekształceń do aktualnie panującej atmosfery. [...] Kiedy przyjrzymy się dokładniej konstruowaniu minionego czasu, odkryjemy, że proces ów ma bardzo niewiele wspólnego z przeszłością, za to mnóstwo – z teraźniejszością. Instytucje tworzą sfery cienia, gdzie niczego nie można dostrzec i nie zadaje się żadnych pytań. Inne obszary prezentowane są w najdrobniejszych szczegółach, podlegają starannej kontroli i ścisłej organizacji. Historia wyłania się w nieprzewidzianym kształcie jako rezultat działań nakierowanych na bezpośrednie cele praktyczne”⁶⁴.

Warto by się także zastanowić, czy dyskurs „postnarodowy” i „postzależnościowy” ma szansę stać się w Polsce dyskursem dominującym? Wszakże „[...] nie mamy jeszcze do czynienia ze społeczeństwem wielokulturowym, a martyrologiczno-heroiczna wizja narodowej historii jest wciąż mocno ugruntowana, co z pewnością utrudnia przyjęcie internacjonalistycznego wzorca. [...] zaimplementowanie nowego, uniwersalnego i koncyliacyjnego języka rozprawiania o „trudnej” przeszłości pociągnęło za sobą reakcję zwrotną w postaci pojawienia się silnych tendencji do reheroizacji polskiej historii i prób uczynienia z niej podbudowy dla konstruowania nowych form patriotyzmu afirmującego polskość”⁶⁵.

Jeszcze do niedawna podkreślano ścisły związek nowej polityki historycznej z kulturą audiowizualną (zwłaszcza filmową): „Kinematografia polska – pisze w tekście o znamienym tytule *Film pamięci narodowej* Witold Mrozek – od kilku lat staje się w mniejszym

czy większym stopniu instrumentem praktyk społecznych, mających pomóc dominującemu obozowi prawicy w osiągnięciu określonych celów⁶⁶. Powyższy przykład wskazuje, iż autorzy wypowiadający się – zazwyczaj w tonie krytycznym – o „filmach pamięci narodowej” łączą to zjawisko z nową polityką historyczną („efekt Foucault”: dyskurs historii identyfikowany z dyskursem władzy?), którą określały:

1. „afirmacja historii narodowej

2. sprzeciw wobec tradycji patriotyzmu krytycznego (ukształtowanej w latach 70. w kręgu lewicowej opozycji demokratycznej, a reprezentowanej współcześnie m.in. przez Jana Józefa Lipskiego i Jana Błońskiego), wspierającego się na stałej dyspozycji do obalania mitów narodowych, walki ze stereotypami, stałej podejrzliwości wobec jakoby z natury potencjalnie groźnej idei narodu oraz na przekonaniu o konieczności stałego rewidowania pamięci historycznej⁶⁷

3. dekretowanie „odgórne” (dominująca rola państwa w kształtowaniu społecznych postaw wobec przeszłości).

W „filmach pamięci narodowej” nie znalazła odzwierciedlenia teza, iż „Świadomość historyczna często zakłada *mnogość tradycji i wizji przeszłości*. [...] Nie istnieje jeden, lecz wiele wizerunków przeszłości. [...] społeczna świadomość przeszłości jest mnoga, nie pojedyncza, i że jest ona w różny sposób społecznie uwarunkowana. Nie ma też żadnej przyczyny *a priori*, dla której owe różne świadomości powinny zrosnąć się w jedną⁶⁸. „Filmy pamięci narodowej” stanowić mogą także dowód na to, iż sztuka filmowa przyczynia się do petryfikacji określonych wyobrażeń historii nie tylko w warunkach niewoli, kiedy to tak przekazywana historia odgrywała doniosłą rolę czynnika służącego podtrzymywaniu zbiorowej pamięci, słowem – instrumentu przetrwania⁶⁹.

Niezbyt przekonująco brzmi jednak teza, iż alternatywną w stosunku do „kina pamięci narodowej” propozycją mogą być filmy w rodzaju *Jeża Jerzego* (2011) – „niepoprawnej politycznie (czytaj: kuriozalnej)

historii absolutnej mniejszości w naszym społeczeństwie⁷⁰ czy *Wojny polsko-ruskiej* (2009) Xawerego Żuławskiego, w której „nowym bohaterem narodowym jest nie akowiec, ale dresiarz walczący o byt w nowym wspaniałym kapitalistycznym świecie, zaś patriotyzm zyskuje wymiar groteskowy, ograniczając się do decyzji, od kogo kupić *siding*”⁷¹.

W polemikach z „kinem pamięci narodowej” za niezwykle znaczący uznaje fakt nieustannego odnoszenia się do tekstów kanonicznych (dla przykładu „bohater akowiec” to oczywista aluzja do Wajdowskiego *Popiołu i diamentu*). Nie po raz pierwszy okazuje się, iż „Do wytwarzania nowych narracji u schyłku nowoczesności potrzebne okazują się – choćby jako kontekst negowany, prześmiewany, dekonstruowany – wielkie opowieści wykształcone przez nowoczesność, ponieważ zrozumienie nowego społeczeństwa jako nowego porządku narracyjnego rządzącego się nowymi regułami wymaga przemyślenia idei dawnych”⁷².

Powyższa konstatacja wymaga jednak znaczącego uzupełnienia. „Wielkie opowieści”, aby można je było uznać za ów (negowany) kontekst, stanowić muszą integralny składnik tzw. pamięci żywej. Dla wyjaśnienia posłużę się przykładem wspomnianego powyżej *Popiołu i diamentu*. Słynnej sceny „spirytusu u Rudego” przywołanej w *Pierścionku z orłem w koronie* (1992) nie sposób czytać poza kontekstem wcześniejszego arcydzieła Wajdy. Wydaje się pewne, iż ta sama scena „zacytowana” (sparodiowana) w *Yumie* (2012) Piotra Mularuka dla współczesnego młodego widza – do którego adresowany był film – nie znaczy już nic. W procesie społecznej komunikacji – a dotyczy to w sposób szczególny pola produkcji kulturowej – niezbędne jest wypracowanie własnego języka. Twórca, który próbuje uczestniczyć w tym procesie, ograniczając się wyłącznie do parodiowania „tekstów kanonicznych”, nieuchronnie – jak dowodzi znamieny przykład *Człowieka z...* Konrada Szołajskiego – skazany jest na porażkę.

Na tle filmów mających w zamierzeniu stanowić kontrpropozycję wobec „kina pamięci narodowej” wyróżnia się dylogia Jerzego Stuhra: *Pogoda na jutro* (2003) i *Obywatel* (2014). Stuhr, porzuciwszy estetykę à la Kieślowski, zajął się demitologizacją narracji historycznej (dekonstrukcja mitów solidarnościowych w kapitalnej sekwencji pałowania strajkujących, ujawnienie „domowego” oblicza polskiego antysemityzmu) i portretowaniem współczesności, w której poczesne miejsce zajmuje polityka. W *Pogodzie na jutro* ma ona twarz skorumpowanego polityka lewicowego ugrupowania „Sojusz Pojednania”, w *Obywatelu* – pravicowego parlamentarzysty, który karierę polityczną zawdzięcza seksualnym wybrykom pewnego biskupa i opiece SB-eczki (vel „siostry” Kazi). W groteskowym finale bohater otrzymuje od prezydenta (w którym bez trudu rozpoznamy Lecha/Jarosława Kaczyńskiego) Krzyż Komandorski za... „udaremnienie zamachu terrorystycznego” na głowę państwa. W roli „pancernej brzozy” wystąpiła spadająca z budynku Telewizji Polskiej monstrialnej wielkości litera „T”.

Przemysław Czapliński określił sytuację w polskiej kulturze po 1989 roku mianem „narracyjnej wojny” toczonej także w imię partykularnych politycznych interesów. W tekście, stanowiącym „aneks” do książki Czaplińskiego (zatytułowanym znacząco *Wojna na narracje*), Krystyna Duniec i Joanna Krakowska piszą: „Jeśli w okresie PRL mieliśmy do czynienia z historią polityczną czy upolitycznioną, to dziś mierzymy się z polityką historyczną. [...] Zainteresowanie historią wróciło, kiedy otrząsnąwszy się z transformacyjnego entuzjazmu, z pierwszych liberalnych złudzeń i pierwszych bolesnych demokratycznych porażek, trzeba skonfrontować się nie tylko z powrotem do władzy dawnych komunistów, ale przede wszystkim z własną pamięcią i doświadczeniem PRL”⁷³.

Czy polskie kino ma szansę stać się obszarem takiej konfrontacji, czy też skazane jest na poruszanie się w zaklętym kole dwóch do-

minujących dyskursów współczesności: nostalgicznego (czyniącego z przeszłości towar: *Ile waży koń trojański?* Juliusza Machulskiego, 2008 czy *Bilet na księżyc* Jacka Bromskiego, 2013) i lustracyjnego (wspierającego polityczny kapitał rządzących partii powyżej przedstawionych)? To pytanie fundamentalne, gdyż kino – co szczególnie ważne w epoce „postpamięci” jest podstawowym elementem kształtującym pamięć (a tym samym tożsamość) zbiorową. Ta zaś służyć musi wyzwoleniu, a nie ujarzmianiu ludzi⁷⁴.

SŁOWA KLUCZOWE: „**POWRÓT POLITYCZNEGO**”, **POLITYKA HISTORYCZNA, ANTYSEMITYZM, LUSTRACJA, ZWROT TOŻSAMOŚCIOWY, (POST)PAMIĘĆ**

- 1 Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo AB, Warszawa 2009, s. 147–152.
- 2 Ta zasada zdaje się nie dotyczyć refleksji krytycznej. W monograficznym numerze „Kwartalnika Filmowego” (nr 92/2015) poświęconym w całości związkom polskiego kina i polityki, jedynym filmem zrealizowanym po 1989 roku jest *Wałęsa* Wajdy (analizowany w paradygmacie *herstory*).
- 3 Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 565.
- 4 Tadeusz Lubelski, dz. cyt., s. 565.
- 5 Sebastian Jagielski, *(Melo)dramaty polskości. Naród i pleć w polskim filmie patriotycznym* [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski i Maciej Stroński, Korporacja ha!art, Kraków 2009, s. 64.
- 6 Tamże, s. 76–78.
- 7 Witold Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, dz. cyt., s. 310–311.
- 8 Bohater filmów Marka Koterskiego.
- 9 Bożena Keff, *Rewers Borysa Lankosza, czyli chłop, diabeł, wice-Żyd* [w:] *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. Agnieszka Wiśniewska i Piotr Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 252–253.

- 10 Tamże, s. 250.
- 11 Stenogram z posiedzenia sejm u opublikowany na łamach „Gazety Wyborczej” 2007, nr 110.
- 12 Lech Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 218.
- 13 Tadeusz Lubelski, dz. cyt., s. 658.
- 14 Cytat z filmu *Rysa*.
- 15 wyborcza.pl/magazyn/1,133483,3668991.html (dostęp: 21.04.2016)
- 16 Cytat z filmu *Kret*.
- 17 Cytat z filmu *Kret*.
- 18 Zob. Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 150.
- 19 Przemysław Czapliński, dz. cyt., s. 332.
- 20 Agata Bielik-Robson, *Polski triumf Tanatosy* [w:] *Żaloba*, red. Sławomir Sierakowski i Agata Szczęśniak, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 117.
- 21 Anna Sobolewska, „Kto mi pisze to życie?” *Gra o tożsamość bohaterów filmów i sztuk teatralnych Marka Kotarskiego* [w:] *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, red. Andrzej Werner i Tomasz Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013, s. 120.
- 22 Cezary Michalski, *Polityka śmierci*, [w:] *Żaloba*, dz. cyt., s. 16.
- 23 Przemysław Czapliński, dz. cyt., s. 63.
- 24 <http://wpolityce.pl/historia/207365> (dostęp: 21.04.2016).
- 25 Por. Maria Janion, *Wojna i forma*, [w:] *Placz generała. Eseje o wojnie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 41.
- 26 Przemysław Czapliński, dz. cyt., s. 240.
- 27 Por. Andrzej Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011.
- 28 Dariusz Gawin, *Od romantycznego narodu do liberalnego społeczeństwa*, [w:] *Kultura narodowa i polityka*, red. Joanna Kurczewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 184–185.
- 29 Zob. Maryla Hopfinger, *Otwarcie na świat i problem tożsamości*, [w:] *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, dz. cyt., s. 9.
- 30 Zob. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 523.
- 31 Zob. Antoon Van den Braembussche, *Historia i pamięć*, tłum. Ewa Domańska, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, red. Ewa Domańska, Wyd. Instytutu Historii UAM, Poznań 1997, s. 110.
- 32 Za Marią Janion można określić ten typ interpretacji polskiej historii mianem *herezji mesjanistyczno-patriotycznej*.
- 33 Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 63.
- 34 Tamże, s. 83.
- 35 Zob. Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wyd. W.A.B., Warszawa 2009, s. 181.
- 36 Robert Traba, dz. cyt., s. 252.
- 37 Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 94.
- 38 Zob. Dariusz Wadowski, *Tożsamościowa funkcja polskich mitów narodowych*, [w:] *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach. Tożsamości osób, zbiorowości, instytucji*, red. Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski, Wyd. KUL, Lublin 2009, s. 424.
- 39 Ewa Domańska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 25.
- 40 Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, dz. cyt., s. 90–91.
- 41 Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany*, dz. cyt., s. 273.
- 42 Andrzej Szpociński, *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. Bartosz Korzeniewski, Instytut Zachodni, Poznań 2007, s. 33.
- 43 Zob. Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 237. Autor analizuje to zjawisko na przykładzie regionu warmińsko-mazurskiego: „Wybiera się z pamięci lokalnej postaci wybitnych działaczy ruchu

- polskiego, wybiera się zdarzenia, które decydowały o polskości Warmii i Mazur, bo te wybory pasują do opowieści o narodzie polskim i jego historii”.
- 44** W polskim kinie tradycyjny typ odniesienia „region – naród” w sposób paradygmatyczny reprezentuje trylogia śląska Kazimierza Kutza. Jako przykład „regionalizacji pamięci” (z pewnymi zastrzeżeniami) można wskazać obraz *Angelus* (2001) Lecha Majewskiego. Nie można jednak wyodrębnić – i uznają to za fakt niezwykle znamieny – zjawiska „regionalizacji pamięci” jako osobnego nurtu kinematografii po 1989 roku.
- 45** Zob. Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2010, s. 171.
- 46** Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 73.
- 47** Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany*, dz. cyt., s. 77.
- 48** Los tytułowej bohaterki stanowi tu egzemplifikację losu „wszystkich polskich kobiet” – przypomnijmy, iż film otwiera wstrząsająca scena gwałtu, którego ofiarą nie jest przecież Róża.
- 49** Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 65.
- 50** Nie można jednak wykluczyć, iż sprzeciw wobec nowej polityki historycznej jest pochodną znacznie szerszego zjawiska, sięgającego korzeniami okresu PRL. „Kiedy polityka historyczna – jak zauważa Korzeniewski – polega przez długie lata na fałszowaniu historii narodowej i jest formą propagandy historycznej, wywołując zrozumiałą nieufność i reakcje obronne społeczeństwa, efektem długofalowym staje się oderwanie społecznych wyobrażeń o przeszłości od korygującego wpływu instytucjonalnych form promowania określonych postaw wobec przeszłości, a co za tym idzie – generalna nieufność do instytucjonalnych form oddziaływania na wyobrażenia o przeszłości”. Zob. Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 105.
- 51** Zob. Andrzej Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Wyd. Biblioteki „Więzi”, Warszawa 2011, s. 235.
- 52** Transmitowana przez telewizję publiczną uroczysta premiera (17 września 2007) filmu *Katyń*, w której wzięli udział m.in. prezydent RP Lech Kaczyński, prymas Polski Józef Glemp oraz minister kultury i dziedzictwa narodowego Kazimierz Ujazdowski miała taki właśnie „państwowo-rytualny” charakter.
- 53** Andrzej Mencwel, *Polityka historyczna i wizja polityczna*, [w:] *Rodzenna Europa po raz pierwszy*, Universitas, Kraków 2009, s. 38.
- 54** Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 77.
- 55** Robert Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2006, s. 107.
- 56** Katarzyna Chmielewska, *Wynalazek tożsamości* [w:] *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, dz. cyt., s. 198.
- 57** Zob. Krzysztof Zamorski, *Nostalgia i wzniosłość a refleksja krytyczna o dziejach. Kiedy „polityka historyczna” ma sens?*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. Sławomir M. Nowinowski, Jan Pomorski, Rafał Stobiecki, Wyd. Ibidem, Łódź 2008, s. 59.
- 58** W opinii historyków jeden z najgłośniejszych oddziałów partyzanckich polskiego ruchu oporu, działający w Obwodzie Kieleckim. Nazwa oddziału wskazuje na wyjątkowy charakter jednostki, gromadzącej ludzi „niejako wybranych” (służbę pełnili wyłącznie żołnierze narodowości polskiej). O partyzantach „Wybranieckich” posłowie mówią z trybuny sejmowej, ich imię nosi jedna ze szkół na Kielecczyźnie, a liczne na tym terenie pomniki i tablice pamiątkowe przypominają o ich wyczynach. Wszyscy natomiast pomijają zabójstwa Żydów, których w latach

- II wojny dopuścili się „Wybraniec”. Zob. Joanna Tokarska-Bakir, *Barabaszy i Żydzi. Z historii oddziału AK „Wybraniec”*, [w:] *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2012, s. 177–229.
- 59** Tamże, s. 219.
- 60** Zrealizowany w 2012 r. film Marczewskiego może stanowić potwierdzenie, iż radykalna prawica zaakceptuje raczej dewiację seksualną (ambitny debiutant zmierzył się bowiem z tabu kazirodztwa) niż „bohatersko-ofiarniczą”.
- 61** Por. Joyce Appleby, Lynn Hunt, Margaret Jacob, *Powiedzieć prawdę o historii*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 320.
- 62** Eric Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji* [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm i Terence Ranger, tłum. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 17–20.
- 63** Frederic Jameson, *Postmodernizm, czyli logika późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 24.
- 64** Mary Douglas, *Jak myśli instytucje*, tłum. Olga Siara, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 75–76.
- 65** Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 60.
- 66** Witold Mrozek, *Film pamięci narodowej*, dz. cyt., s. 295.
- 67** Zob. Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 198.
- 68** Zob. Antoon Van den Braembussche, *Historia i pamięć*, dz. cyt., s. 109.
- 69** Zob. Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2000, s. 76.
- 70** Informacja zwarta w materiałach prasowych dystrybutora filmu.
- 71** Zob. Monika Nahlik, „*Katyń*” w czasach popkultury [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, dz. cyt., s. 346.
- 72** Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany*, dz. cyt., s. 16.
- 73** Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, dz. cyt., s. 27–41.
- 74** Tamże, s. 41.

Natasza Korczarowska

BALLAD OF PIOUS UBEK: POLISH CINEMA AND POLITICS (1989–2015)

Korczarowska attempts to analyze selected films produced in Poland after 1989 in the context of relations between cinema and politics. The year of 1989 was a significant turning point in the Polish culture. The topics that in the communist period were considered as socio-political taboos, returned to public discourse. The necessity to fill white spots – especially in the area of historical narratives – resulted in producing films which were connected with the tradition of Polish film school. Directors were able to add their voice to shaping the national identity issues of ‘unsettled history’: heterotelia of tragic Warsaw uprising, anti-Semitism (culminating in the tragedy of Jedwabne), the responsibility for PRL (lustration).

The films played important role as therapeutic tools. Due to the possibility of treating achievements of native artists as a collective psychoanalytic session, the key concept – which forms a kind of interpretative key – is ‘the policy of returning’ (the equivalent of the Freudian ‘displacement factor’). However, the films very often contributed to interpreting the particular interests of the ruling party and they used cultural texts as a tool in the ‘war of narratives’. In this way the Polish cinema once again revealed its dependence on political factors treating culture as strictly instrumental.

KEYWORDS: ‘RETURN POLICY’, HISTORICAL POLITICS, ANTI-SEMITISM, INSPECTION, IDENTITY CHANGE, (POST) MEMORY