

ELŻBIETA DURYS

## KINO PAMIĘCI NARODOWEJ JAKO PROTEZA: FILMY O ŻOŁNIERZACH WYKLĘTYCH

CINEMA OF NATIONAL REMEMBRANCE  
AS A PROSTHESIS: POLISH FILMS  
ON CURSED SOLDIERS

### Abstract

Despite the established position of historical cinema and the huge social expectations revealed by the reception of the long delayed release of *Historia Roja* (2016, dir. Jerzy Zalewski), Polish cinema, especially feature films, has only slightly contributed to the creation and preservation of the cursed soldiers phenomenon. In the article I focus on the contemporary films on cursed soldiers, both feature ones and documentaries, from the perspective of Alison Landsberg's prosthetic memory. I will analyze the former using the Amanda Ann Klein's concept of film cycles. I will describe the latter in the context of historical documentary filmmaking after 1989, referring to Mirosław Przyłipiak's findings.

Key words: historical cinema; Polish cinema; Polish cinema of national remembrance; cursed soldiers; prosthetic memory

### Streszczenie

Mimo ugruntowanej pozycji kina historycznego i olbrzymich oczekiwań społecznych, które ujawniły reakcje na odwlekaną premierę *Historii Roja* (2016, reż. Jerzy Zalewski), polskie kino, zwłaszcza fabularne, w niewielkim stopniu przyczyniło się do współtworzenia fenomenu tzw. żołnierzy wyklętych. W artykule skupiam się na współczesnych filmach o żołnierzach wyklętych przez pryzmat koncepcji pamięci protetycznej Alison

.....  
ELŻBIETA DURYS  
Uniwersytet Warszawski, Warszawa  
E-mail: e.durys@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-3545-3160>

CITATION: Durys, E. (2019).  
Kino pamięci narodowej jako proteza:  
Filmy o żołnierzach wyklętych.  
*Sprawy Narodowościowe. Seria nowa*, 2019(51).  
<https://doi.org/10.11649/sn.1980>

This work was supported  
by the author's own resources.  
No competing interests have been declared.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License ([creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/](http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/)), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2019  
Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences

Landsberg, biorąc pod uwagę zarówno fabuły jak i dokumenty. Te pierwsze charakteryzują, używając koncepcji cyklu filmowego Amandy Ann Klein. Te drugie opisują, umieszczając je w nurcie dokumentalnych filmów historycznych po 1989 roku, przy czym odwołują się do ustaleń Mirosława Przyłipiaka.

Słowa kluczowe: kino historyczne; polskie kino; polskie kino pamięci narodowej; żołnierze wyklęci; pamięć protetyczna

Postacie żołnierzy wyklętych na stałe wpisały się ostatnimi laty w pamięć kulturową Polaków, stając się jej konstytutywnym elementem i stanowiąc wzorzec osobowy dla rzesz obywateli RP różnych generacji, płci i klas. Określani mianem „żołnierzy wyklętych” partyzanci, którzy kontynuowali walkę po II wojnie światowej, na stronach Wikipedii definiowani są w następujący sposób:

Żołnierze wyklęci, żołnierze niezłomni, polskie powojenne podziemie niepodległościowe i antykomunistyczne – antykomunistyczny, niepodległościowy ruch partyzancki, stawiający opór sowietywacji Polski i podporządkowaniu jej ZSRR, toczący walkę ze służbami bezpieczeństwa ZSRR i podporządkowanymi im służbami w Polsce („Żołnierze wyklęci”, b.d.).

Przez lata nieobecni w historycznym dyskursie lub określani mianem „bandytów”, w XXI wieku wyrosli na bohaterów narodowych, co usankcjonowane zostało decyzją Sejmu RP z 3 lutego 2011 roku o uchwaleniu dnia 1 marca Narodowym Dniem Pamięci o Żołnierzach Wyklętych. Jego obchody przyciągają tysiące Polaków, uczestniczących w organizowanych w całym kraju wiecach, marszach i pochodach. Publikacje im poświęcone idą w tysiące<sup>1</sup>, od kilku lat wydawane jest czasopismo naukowe – kwartalnik „Wyklęci”<sup>2</sup>. Żołnierze wyklęci mają dedykowany sobie Festiwal Filmowy Niepokorni Niezłomni Wyklęci, odbywający się od jakiegoś czasu we wrześniu w Gdyni<sup>3</sup>. Ich popularność została również skomodyfikowana w postaci tzw. odzieży patriotycznej i akcesoriów<sup>4</sup>.

Kino historyczne stanowi jeden z najbardziej trwałych i zróżnicowanych fenomenów światowej kinematografii (Custen, 1992, s. 5). Realizuje się zarówno w dokumentalistyce, jak i na obszarze kina fikcji. Jeśli potraktujemy je jako formułę lub nadgatunek, to w jego obrębie wyróżnić można szereg gatunków, chociażby kino biograficzne, epikę historyczną, dramaty historyczne czy kino wojenne. Polskie kino ściśle powiązane było z koncepcją narodu oraz historią. Sztandarowy przykład stanowi nurt polskiej szkoły filmowej (1956–1963), którego twórcy krytycznie odnosili się do pokoleniowego doświadczenia II wojny światowej. Kino jako narzędzie polityki historycznej wykorzystywane jednak było również przez komunistyczny rząd do legitymizacji władzy, o czym świadczy fenomen określony przez Piotra Zwierzchowskiego mianem kina nowej pamięci. Jego wyróżnikiem było sfunkcjonalizowanie II wojny światowej względem bieżącej polityki (Zwierzchowski, 2013, ss. 9–10). Po przełomie 1989 roku, zmianach wynikających z wprowadzenia nowej *Ustawy o kinematografii* (2005) oraz powstaniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (2005), kino historyczne okazało się najbardziej trwałym i widocznym fenomenem w polskim kinie współczesnym (Adamczak, 2012; Duryś, 2019; Mrozek, 2009).

• • • • •

<sup>1</sup> Piątego stycznia 2019 r. katalog Biblioteki Narodowej wyświetlił 4001 rekordów do hasła „żołnierze wyklęci”.

<sup>2</sup> Jego redaktorem naczelnym jest Kajetan Rajski, urodzony w 1994 r. absolwent prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Por.: „Kajetan Rajski”, b.d.

<sup>3</sup> Pomysłodawcą i dyrektorem festiwalu NNW jest Arkadiusz Gołębiowski. Urodzony w 1968 r., reżyser, operator, scenarzysta, absolwent PWSTTiF w Łodzi. Strona festiwalu: <http://festiwalnwnw.pl/>.

<sup>4</sup> Nabyć je można w takich sklepach, jak: [redisbad.pl](http://redisbad.pl), [surgepolonia.pl](http://surgepolonia.pl), [patrioty.pl](http://patrioty.pl), [nostre-polonia.pl](http://nostre-polonia.pl) i in. O tym fenomenie pisał Marcin Napiórkowski (2016).

Mimo ugruntowanej pozycji kina historycznego oraz olbrzymich oczekiwań społecznych, które ujawniły reakcje na odwiekaną premierę *Historii Roja* (2016, reż. Jerzy Zalewski), polskie kino, zwłaszcza fabularne, w niewielkim stopniu przełożyło się na współtworzenie i karierę fenomenu żołnierzy wyklętych. W artykule chciałabym zanalizować współczesne filmy o żołnierzach wyklętych jako formę pamięci protetycznej (Landsberg, 2004), biorąc pod uwagę zarówno fabuły, jak i dokumenty. Te pierwsze charakteryzuję używając koncepcji cyklu filmowego Amandy Ann Klein (Klein, 2012, ss. 1–24). Te drugie opiszę, umieszczając je w nurcie dokumentalnych filmów historycznych po 1989 roku, odwołując się do ustaleń Mirosława Przyłipiaka (Przyłipiak, 2015).

## HISTORIA, NARÓD I PAMIĘĆ PROTETYCZNA

Zazwyczaj budowana w oparciu o narrację, tożsamość potrzebuje materiału wydarzeń. Z reguły są to wydarzenia przeszłe. Poszukiwanie przodków czy drzewa genealogiczne realizują tę potrzebę na poziomie jednostkowym. Tożsamość potrzebuje jednak również zakotwiczenia we wspólnotę. Przyjęto, że „naturalną” wspólnotę w takim przypadku stanowi naród. Jak pokazali Benedict Anderson, Ernest Gellner czy Eric Hobsbawm (Anderson, 1997; Gellner, 1991; Hobsbawm, 2010), narody tak jak je pojmujemy dzisiaj zostały wypracowane. Proces ten rozpoczął się, według Andersona, wraz z osłabieniem władzy Kościoła, co przypieczętowała w Europie rewolucja francuska 1789 roku (Anderson, 1997, ss. 24–34). Rozwijał się w XIX wieku, jego apogeum zaś przypada na lata 1870–1914. Jak twierdzi Hobsbawm, doszło wówczas w krajach zachodnich do wypracowania tradycji uznanych za odwieczne. Stanowią one miały podstawę nowoczesnych narodów, przekładając się na spójność, tradycję, wspólnotowość i dając podwaliny pod indywidualnie wytwarzane na ich bazie tożsamości (Hobsbawm, 2008).

Stany Zjednoczone również aktywnie uczestniczyły w tym procesie. O ile jednak I i II wojna światowa, które dotknęły Europę, mimo swoich negatywnych skutków, paradoksalnie przypieczętowały na długie lata myślenie w kategoriach narodów (i dążenia do zachowania ich homogeniczności), Stany Zjednoczone, jako kraj emigrantów, musiały sobie poradzić z procesami, które mogły rozsadzić tak wypracowaną tożsamość od środka. Alison Landsberg przywołuje trzy procesy i wydarzenia, wskazując na wykorzystanie mediów do poradzenia z wyzwaniem, jakie stanowiły<sup>5</sup>. Pierwszym było wypracowanie nowej tożsamości przez emigrantów przybyłych z Europy Środkowej, Wschodniej i Południowej w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku. Drugim było włączenie (i przeramowanie) pamięci o niewolnictwie Afroamerykanów do pamięci kolektywnej wspólnoty. Trzecim procesem była konfrontacja ze wspomnieniami o Holocauście. Narzędziem, za pomocą którego to zostało osiągnięte, były kino, seriale telewizyjne, powieści, komiksy oraz interaktywne muzea (*experiential museum*) (Landsberg, 2004, s. 2).

• • • • •

<sup>5</sup> Landsberg stwierdza, że tworzenie pamięci, którą określa mianem protetycznej, nie tyle wynika z konieczności włączenia imigrantów do wspólnoty, ile z przemian społeczno-kulturowych epoki modernizmu: „modernizm czyni możliwą i konieczną nową formę publicznej pamięci kulturowej” (Landsberg, 2004, s. 2). W zmodyfikowanej wersji ustawiam argumentację Landsberg tak, by wydobyć z niej to, co pozwoli mi wykorzystać jej koncepcję pamięci protetycznej do interesującego mnie zagadnienia. Owa modyfikacja polega na tym, że to, co u badaczki wiązało się ściśle z nowoczesnością (w jej technologicznym i społecznym wymiarze), ja przede wszystkim rozpatruję w wymiarze społeczno-politycznym. Emancypacyjna wartość pamięci protetycznej w odczytaniu Landsberg również ulega u mnie zdecydowanemu przewartościowaniu. Przyjmuję bowiem postawioną przez Marcina Zarębę tezę o nacjonalistycznym uprawomocnieniu systemu komunistycznego (Zaremba, 2005).

Przeanalizowawszy recepcję szeregu tekstów, Landsberg stwierdza, że wspólnotę może połączyć też pamięć, która pod względem biologicznym, etnicznym czy narodowościowym nie jest jej pamięcią, a przyjęta zostaje dzięki wspólnemu przeżyciu określonego tekstu kulturowego. Materiał nie może być przypadkowy, chodzi bowiem o narrację mającą swoje historyczne zakotwiczenie. Ważne jest jednak, by jednostki rozpoznały ją jako własną. Sprzyja temu bez wątpienia wykorzenienie jednostek, zerwanie rodzinnych więzi, będące skutkiem nowoczesności, migracji oraz przemian społeczno-politycznych (Landsberg, 2004, s. 2). Istotne jest również poczucie empatii i wstrząs emocjonalny. Ów towarzyszący odbiorowi tekstu afekt pozwala się głębiej owym przeżyciom zakotwiczyć, stając się na trwałe elementem jednostki. Jak proteza, która pozwala realizować czynności dotychczas wykluczone. Dlatego Landsberg proponuje określenie „pamięć protetyczna”. Owe protetyczne wspomnienia „kształtują jednostkową tożsamość oraz politykę” (Landsberg, 2004, s. 2). Należy jednak podkreślić, że owe wspomnienia nie są wynikiem osobistych przeżyć ani też, jak to ujął Maurice Halbwachs, funkcjonowania w społecznych ramach pamięci (Halbwachs, 2008).

Landsberg przywołuje cztery argumenty mające uzasadnić użycie określenia „protetyczne” przy opisie analizowanych przez nią wspomnień. Po pierwsze, nie stanowią one wyniku własnych przeżyć jednostki ani grupy, do której ona przynależy. Z reguły nabywane zostają poprzez „zmediatyzowaną reprezentację”. Po drugie, powiązane zostają one z ciałem najczęściej poprzez głębokie przeżycie danego filmu, serialu czy muzealnej ekspozycji i noszone są przez ciało jak proteza. Po trzecie, jak pisze autorka, „nazywanie ich «protetycznymi» sygnalizuje ich wymiennność i zamiennność oraz podkreśla ich utowarowioną postać” (Landsberg, 2004, s. 20). Po czwarte wreszcie, jak proteza, są one użyteczne. Landsberg podkreśla: „Ponieważ wydają się prawdziwe, warunkują sposób, w jaki dana osoba myśli o świecie i mogą stać się instrumentem w wyrażaniu etycznej relacji do innego” (Landsberg, 2004, s. 21).

## *KONSOLIDACJA NARODU*

W Polsce również doszło do wypracowania koncepcji narodu, choć proces ten wyglądał – ze względu na okres zaborów (1795–1918) oraz wypracowaną wcześniej koncepcję narodu szlacheckiego (Rauszer, 2018) – nieco inaczej. Dodać do tego również należy zmianę, jaką przyniosła II wojna światowa i wprowadzenie komunizmu (1946 r.). Podczas II wojny światowej doszło do niemal całkowitego wymordowania przez nazistów Żydów, co miało nie tylko swoje skutki liczbowe, ale również zmieniło strukturę społeczną – wyeliminowana została w dużej mierze klasa średnia (Leder, 2014). Naziści wraz z sowietami wymordowali także znaczącą część inteligencji, arystokracja zaś udała się na emigrację. W 1945 roku, jak pisze Marcin Zaremba (Zaremba, 2012), kraj pogrążony był w chaosie, komuniści zaś nie tylko stanęli przed zadaniem odbudowy kraju i stworzenia go w nowych, innych ramach. Przede wszystkim jednak musieli wyedukować całe rzesze dotychczas funkcjonującego na marginesie chłopstwa: wydobyć z zacofania i ciemnoty, nauczyć czytania, pisanie i liczenia, wyleczyć z towarzyszących biedzie i zacofaniu chorób oraz wyciągnąć ze wsi i przyciągnąć do miast.

To ostatnie – przyciągnięcie ludności wiejskiej do miast – okazało się najłatwiejsze, jednak niewystarczające. Mimo usilnych starań komunistyczne władze przez długi czas

nie były w stanie przezwyciężyć sił odśrodkowych i zjednoczyć społeczeństwa, wypracowując jedną wspólną tożsamość. Udało się to dopiero, jak stwierdza Przemysław Czapliński (Czapliński, 2011), na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. W *Resztach nowoczesności* badacz, za pomocą odczytań znaczących, powstałych po II wojnie światowej tekstów literackich, pisze kulturowo-społeczną historię Polski, doprowadzając ją aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Jednak ogranicza się do wybranej perspektywy. Skupia się bowiem na dalszym (gdyż już wcześniej w kulturze polskiej uwidocznionym) funkcjonowaniu wzorca sarmackiego. Analizując poszczególne teksty literackie wykazuje, jak doszło do przejścia tego wzoru przez potomków klas podporządkowanych. Klasy – głównie dzieci chłopów pańszczyźnianych – która przez sarmatów traktowana była jak niewolnicy, a jej przedstawiciele określani mianem „chamów” lub „czerni”.

Czapliński wskazuje dwa teksty filmowe kluczowe dla tego, co określa mianem „pierwszego etapu umasowienia sarmatyizmu” (Czapliński, 2011, s. 93): wprowadzony na ekrany kin w 1969 roku *Pan Wołodyjowski* (reż. Jerzy Hoffman) oraz pięć lat później *Potop* (reż. Jerzy Hoffman). Jako kardynalny argument o roli, jaką te filmy odegrały, przytacza wyniki oglądalności, nie sięgając po reakcje widzów czy krytyki. Choć umieszcza swoją argumentację w kontekście koncepcji tradycji wynalezionej, to wydaje się, że równie funkcjonalnym byłoby zbadanie jej z wykorzystaniem koncepcji pamięci protetycznej Landsberg. Pamięć protetyczna z reguły zostaje przyjęta przez grupę, która w wyniku pewnych przemian społeczno-politycznych zerwała naturalne (rodzinno-grupowe) sposoby transmisji wspomnień będących wcześniej podstawą konstrukcji jej tożsamości. Jak podkreśla w *Resztkach nowoczesności* Czapliński, w polskim kontekście dotyczy to olbrzymich mas ludzkich, które ze wsi emigrowały do miast i dzięki akcji alfabetyzacyjnej otrzymały możliwość wykształcenia w pierwszym pokoleniu na poziomie szkoły podstawowej i zawodowej, w następnym zaś na poziomie średnim oraz wyższym. Drugie zastrzeżenie czyni Landsberg, wskazując na zmediatyzowany wymiar reprezentacji rzekomych wspomnień. Pisząc o tym, Czapliński co prawda zauważa, że sarmackie dziedzictwo przyswojone zostało wcześniej za pomocą wydanej w 1962 roku książki Zbigniewa Żafuskiego *Siedem polskich grzechów głównych*<sup>6</sup>. Zdecydowanie jednak większą rolę w owym przyswojeniu sarmatyizmu przypisuje właśnie wymienionym adaptacjom Henryka Sienkiewicza.

Czapliński odnosi się do kwestii przyswojenia sarmatyizmu poprzez ciało, jednak dopiero snując rozważania o jego drugim etapie umasowienia. Ów drugi etap datuje na drugą połowę lat dziewięćdziesiątych, gdy historycy, dziennikarze i publicyści związani z miesięcznikiem „Frona” zaczęli nadawać ton dyskusji dotyczącej polityki kulturowej oraz tożsamości Polaków po przełomie 1989 roku. Czapliński zwraca uwagę na to, że doszło do swoistego pęknięcia. Z jednej strony bowiem Polacy przyswoili sobie wzorce nowoczesności, inwestując w sprawność (*fitness*) swoich ciał, mających teraz stanowić nie tylko dodatek do duszy, ale przede wszystkim narzędzie przyjemności. Z drugiej zaś strony zaczęli sobie pobbłażać, dając przyzwolenie na pogrążenie się w sarmackich niepohamowaniu skutkującym tych ciał rozprężeniem. Trzeci argument Landsberg przemawiający za tym, by użyć określenia „protetyczna” w odniesieniu do analizowanej przez nią pamięci mówił o możliwości wymiany i utowarowieniu owych protetycznych wspomnień. Czapliński do tej kwestii się nie odnosi. Dopiero niedawno pojawiły się postulaty mówiące o możliwości (czy wręcz konieczności) odzyskania pamięci Polaków, nie został

• • • • •

<sup>6</sup> Czapliński określa ją mianem bestsellera: „była w latach sześćdziesiątych wznawiana czterokrotnie (osobno lub łącznie z innymi pozycjami). Do końca następnej dekady doczekała się kolejnych pięciu wydań. W 1979 roku wydawnictwo MON-u uruchomiło edycję *Pism wybranych* autora” (Czapliński, 2011, s. 76).

jednak zaproponowany równie atrakcyjny jak postać szlachcica-sarmaty wzór. Wreszcie ostatni z argumentów Landsberg – argument użyteczności. Czapliński finezyjnie pokazuje, jak bardzo wpisał się w sarmatyzm w kompensacyjną opowieść tożsamościową Polaków: „za jednym zamachem oferował trzy rzeczy: wyraziste typy osobowe, długą genealogię i niezakłócone poczucie dumy z przynależności do wspólnoty. Kompensacja była wpisana w sam fakt ekranizacji Sienkiewicza i w styl odbioru filmów powstałych na podstawie jego prozy” (Czapliński, 2011, s. 87). Czapliński pisze, że przy drugiej fali umasowienia sarmatyzmu istotne okazały się trzy kwestie: tradycjonalizm, podejmowanie ryzyka i godność (Czapliński, 2011, s. 109).

Na przełomie XX i XXI wieku pojawiło się szereg filmów historycznych, które odniosły sukces frekwencyjny – między innymi Jerzy Hoffman zrealizował trzecią część trylogii: *Ogniem i mieczem* (1999). Dopiero jednak druga fala kina historycznego wytworzyła wyraźny nurt we współczesnym kinie polskim. *Katyń* (2007) Andrzeja Wajdy wyznacza jej początek. Mimo powodzenia wśród widzów, krytycznego odzewu oraz szeregu debat medialnych, trudno jest ją ująć w spójną całość i jednoznacznie scharakteryzować. Wynikać to może z tego, że jako nurt jest bardzo heterogenicznym fenomenem, w zdecydowanej większości przypadków odwołującym się do pozytywistycznego rozumienia historii. Kino w tym czasie również zyskało niebywałą konkurencję w postaci dynamicznie rozwijającego się muzealnictwa (Kobielska, 2016) oraz dyskursu polityki pamięci uprawianego przez polityków i historyków (Nijakowski, 2008).

## ŻOŁNIERZE WYKLĘCI

Określenie „żołnierze wyklęci” pojawiło się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Pierwszy raz zostało użyte przez członków Ligii Republikańskiej w 1993 roku podczas zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim wystawy upamiętniającej antykomunistyczne podziemie zbrojne po 1944 roku. Nazwę rozpropagował Jerzy Ślaski, wydając w 1996 książkę *Żołnierze wyklęci* (Ślaski, 2004). Opisana w niej historia działającego na Lubelszczyźnie oddziału Mariana Bernaciaka ps. „Orlik” stanowi punkt wyjścia do szerszego fresku historycznego ukazującego wydarzenie po II wojnie światowej z udziałem żołnierzy niepodległościowego podziemia. Przyjęta przez autora heroizująca ich postacie perspektywa uzupełniona zostaje potencjalnymi argumentami przeciwko ich działaniom. Ślaski również przywołuje mit tyntejsko-martyrologiczny i wpisuje żołnierzy wyklętych w jego ramy, ustalając bezdyskusyjnie ich pozycję w polskiej kulturze narodowej. Jak wspomniałam, oficjalne zatwierdzenie określenia nastąpiło wraz z ustanowieniem w 2011 roku Narodowego Dnia Pamięci Żołnierzy Wyklętych, który obchodzony jest co roku 1 marca. Inicjatywa ówczesnego prezydenta Lecha Kaczyńskiego uzyskała szerokie poparcie polityczne. Kulturowa legenda żołnierzy wyklętych została jednak szybko zinstrumentalizowana przez partie prawicowe. Jak pisze Rafał Wnuk: „O ile wcześniej mit «żołnierzy wyklętych» służył podważeniu fundamentów III RP, o tyle po objęciu przez PiS pełni władzy w kraju zaczął służyć legitymizacji obozu rządzącego” (Wnuk, 2016a).

Wnuk, redaktor naczelny *Atlasu polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956* (Balbus & Wnuk, 2007), określenia „żołnierze wyklęci” woli unikać, gdyż, jak zauważa, „Jest ono mało precyzyjne, nieostre i silnie naznaczone emocjami” (Wnuk, 2016b). W jednym z wywiadów wyjaśnia: „W sensie historycznym taka grupa jak «żołnierze wy-

klęci» nie istniała” (Łupak & Wnuk, 2016) i wskazuje na niezwykłą różnorodność światopoglądową poszczególnych oddziałów i ich członków (od grup współpracujących z partyzantką komunistyczną, po duchowych spadkobierców endecji), wizję dalszych działań (od wsparcia polityki rządu londyńskiego i Stanisława Mikołajczyka poprzez wyczekiwanie wkroczenia aliantów, po nieustawanie w walce zbrojnej aż do ostatecznego zwycięstwa bądź śmierci) i bieżącą aktywność (od włączenia się w odbudowę kraju po dalszą walkę zbrojną). Zamiast tego woli używać sformułowania „żołnierze antykomunistycznego podziemia” (Wnuk, 2016b). Z kolei Jerzy Eisler preferuje „żołnierze niepodległościowego podziemia” (Sommer & Eisler, 2016).

Jerzy Zalewski postacią Mieczysława Dziemieszkiewicza ps. Rój (1925–1951) zainteresował się wiele lat przed powstaniem *Historii Roja*. Na 2007 rok datowany jest telewizyjny dokument *Elegia na śmierć „Roja”*, opowiadający o losach młodego chłopaka, który po II wojnie światowej zdecydował się kontynuować walkę zbrojną i wstąpił do Narodowych Sił Zbrojnych – Narodowego Zjednoczenia Wojskowego. NSZ-NZW jako konspiracyjna organizacja wojskowa związane było z obozem narodowym. W swoim programie postulowało walkę o odzyskanie niepodległości i stworzenie katolickiej Polski. Jego żołnierze walczyli przeciwko Armii Czerwonej i siłom zbrojnym Polski Ludowej. Rój działał na terenie powiatu ciechanowskiego, walcząc z funkcjonariuszami Urzędu Bezpieczeństwa i Milicji Obywatelskiej oraz likwidując członków PPR-u i konfidentów. Zginął 13 kwietnia 1951 roku w zasadzce, z powodu donosu szantażowanej przez UB narzeczonej (Nowak, 2016).

## FABUŁY – CYKL FILMÓW O ŻOŁNIERZACH WYKŁĘTYCH

Patrząc z perspektywy kina fabularnego, film Zalewskiego doprowadził do ukonstytuowania załączka cyklu filmowego z żołnierzami wykłętymi. Używam określenia „załączka”, gdyż dotychczas (marzec 2019) powstały zaledwie dwa filmy realizujące tę formułę: *Historia Roja* oraz *Wykłęty* (2017, reż. Konrad Łęcki)<sup>7</sup>. Według Amandy Ann Klein (Klein, 2012, ss. 3–20) cykl filmowy zbliżony jest do gatunków filmowych w tym sensie, że definiuje się go poprzez ikonografię, chronotop, powracające postacie, wątki i motywy oraz tematy, różni go od gatunku natomiast trwałość formuły i liczebność reprezentantów. Jeśli gatunki filmowe powstają w odpowiedzi na nurtujące daną społeczność sprzeczności kulturowe i poprzez fabuły starają się dostarczyć sposobów ich rozwiązania (często pozornych), to cykle problematyzują bieżące sytuacje, problemy i konflikty, dostarczając raczej wzorów sposobu reagowania na nie i radzenia sobie z nimi (Klein, 2012, ss. 3–4)<sup>8</sup>. Sprzeczności kulturowe, jak chociażby typowe dla kultury amerykańskiej napięcie pomiędzy indywidualizmem a komunitarianizmem czy przestrzeganie prawa i porządku, są nierozwiązywalne, co rzutuje na trwałość gatunków i ich cykliczne nawroty. Poszczególne cykle zaś przemijają, jak tylko sytuacja, problem bądź konflikt społeczny, do którego się odnoszą, zostanie rozwiązany lub przestanie być istotny (Klein, 2012, ss. 13–14)<sup>9</sup>.

• • • • •

<sup>7</sup> Zapowiadane jako film Jana Jakuba Kolskiego o jednym z żołnierzy wykłętych *Ulaskawienie* (2018) posłużyło się postacią żołnierza zbrojnego podziemia jako pretekstem do opowiedzenia historii rodziny, która nie może pochować syna, nie realizuje zatem tej formuły w wąskim sensie. Nie znaczy to jednak, że w przyszłości, jeśli powstaną kolejne filmy fikcji o żołnierzach wykłętych, nie będą musiała albo rozszerzyć formuły, albo ją zmodyfikować.

<sup>8</sup> Zob. również: Ray, 1985.

<sup>9</sup> Por. również: Durys, 2017.

Cykl filmowy z żołnierzami wyklętymi sytuuje się w obrębie kina historycznego i stanowi próbę reaktualizacji paradygmatu romantycznego z jego ofiarniczym mitem Polski jako Chrystusa narodów (Durys, 2018, s. 197). Postać żołnierza wyklętego jest w tym kontekście fantazmatem, który realizuje mit bohaterski pozwalający stworzyć i podtrzymać legendę o genezie narodowej wspólnoty (Durys, 2018, s. 215). Cykl ten, wzięwszy pod uwagę nastroje społeczne i niezwykłą popularność fantazmatu żołnierzy wyklętych, narodził się stosunkowo późno, wraz z premierą *Historii Roja* w 2016 roku. Punktem wyjścia fabuły są losy jednej z mniej lub bardziej znanych postaci niepodległościowego podziemia. Po oficjalnym zakończeniu II wojny młody mężczyzna podejmuje decyzję o dalszej walce, tym razem przeciwko Armii Czerwonej i siłom zbrojnym Polski Ludowej. W filmach przedstawiane są głównie konflikty polityczne oraz potyczki z wojskiem i milicją. Trudy życia codziennego odsunięte zostają na dalszy plan. Mimo niesprzyjających okoliczności oraz rad przełożonych, bohater walczy do końca, ginąc zwabiony podstępem w zasadzkę. Choć komuniści starają się zrobić wszystko, by pamięć o nim nie przetrwała, po odrodzeniu Rzeczypospolitej ogłoszony zostaje narodowym bohaterem.

Świat tych filmów jest spolaryzowany: z jednej strony znajdują się kompani bohatera, inni żołnierze wyklęci oraz ludzie, którzy im pomagają, z drugiej milicja, wojsko i funkcjonariusze UB, wspomagani przez Sowieców. Ci pierwsi cenią wolność. Hasło „Bóg, honor i ojczyzna” stanowi dla nich drogowskaz. Bezkompromisowi, waleczni i niezależni gotowi są oddać życie za wyznawane przez siebie ideały. Ci drudzy – funkcjonariusze systemu – są nieporadni, nierozgarnięci, gnuśni i bojaźliwi. Ich przełożeni strachem i przemocą wymuszają posłuch. Podstępni i niehonorowi, często oszukują i wykorzystują swoją liczebną przewagę w działaniach podejmowanych względem żołnierzy wyklętych. Są dwulicowi i nie wywiązują się ze składanych obietnic. Ich nieodłącznym kompanem jest butelka wódki. Piją dużo i zachowują się agresywnie. Ich twarze wykrzywione są nienawiścią i alkoholem. Wielką przyjemność, zwłaszcza dowódcy, czerpią z torturowania schwytanych partyzantów. Sceny tortur stanowią coś na kształt powracających motywów wizualnych. Za powracające w tym cyklu filmowym motywy wizualne można również uznać przybleczone w śnieżnobiałe koszule ciała rannych lub martwych żołnierzy, na których widnieją czerwone plamy krwi. Ich martwe ciała również często dzięki zabiegom z poziomu *mise-en-scène* skojarzone zostają z religijną symboliką. Dzieje się tak chociażby w ujęciach, w których, dzięki ruchowi kamery, pojawia się krzyż z figurą ukrzyżowanego Chrystusa.

Prócz postaci żołnierzy wyklętych oraz funkcjonariuszy systemu w filmach tych występują również chłopcy. Z reguły stanowią oni postaci tła. Bojaźliwi i bezwolni, wspomagają wyklętych, ale jednocześnie współpracują z nowymi władzami. Przedstawiani w masie, rzadko zostają zindywidualizowani, jeśli już, to wówczas, gdy są rodzicami ukochanej bohaterki. Wtedy jednak zostają obdarzeni cechami, które tylko podkreślają bojaźliwość, milczącą zawziętość i gotowość współpracy z systemem. Z kolei ukochana bohaterki przejawia typowe stereotypowe cechy i zachowania kobiet. Wpisuje się albo w schemat Maryi (Bronka z *Wyklętego*), albo Ewy (Marta Burkacka z *Historii Roja*), podkreślając tym samym szablonowość wykorzystanych schematów.

Miejscem akcji, co nie jest częste w polskim kinie, są wsie i lasy. Bohaterowie rzadko trafiają też do małych miasteczek. Ekspozowane w wielu miejscach piękno przyrody stanowi refigurację powtarzanego w kontekście ich losów stwierdzenia, że tylko natura była świadkiem ich samotnej walki. Filmy te rozgrywają się pod koniec II wojny światowej i po jej zakończeniu i skupiają się na przedstawieniu działalności wybranej postaci. Podstępna



śmierć z rąk funkcjonariuszy systemu nie zamyka całości. Na koniec pojawia się rozgrywająca się współcześnie scena przywracania pamięci i oddania czci i honoru bohaterowi.

Przystępując do realizacji *Historii Roja*, Jerzy Zalewski – scenarzysta i reżyser – miał jasno sprecyzowane cele. W rozmowie z Jarosławem Stróżykiem dla „Rzeczpospolitej” Zalewski mówił:

„Rój” to postać, która ma w sobie motywy Robin Hooda, Zorro, a nawet hrabiego Monte Christo. Ten film to oddanie sprawiedliwości i wielkie wyzwanie ideowe. Chciałbym, aby młodzi ludzie, zamiast podobizny Che Guevary, nosili na koszulkach właśnie „Roja”.

JS: Film ma być skierowany do młodych. Tymczasem takie tematy interesują głównie starszych widzów.

JZ: Bo młode pokolenie nic nie wie na ten temat. Ten film jest szansą, by to zmienić. Jest zgodny z prawdą historyczną, ale nie jest to typowy film historyczny. Wiele z elementów uwspółcześniłoby tak, by łatwiej mu było się przebić do młodych widzów. Sam fakt, że głównym bohaterem opowieści jest ich rówieśnik, też może w tym pomóc. „Rój” był dla środowiska NSZ postacią legendarną. Moim celem jest stworzenie mitologii, której brakuje w naszej współczesnej rzeczywistości. Mitologii, której nas brutalnie pozbawiono w okresie PRL (Stróżyk, 2010a, s. A6).

W wypowiedzi Zalewskiego powraca przewijający się w wypowiedziach twórców współczesnego kina historycznego nacisk na funkcję poznawczo-dydaktyczną tego nurtu kina (Mrozek, 2009). Reżyserzy niejednokrotnie podkreślają wagę znajomości przeszłości dla tożsamości narodu. Konstatują rażącą jej nieznajomość i stwierdzają, że ich film powstał po to, by tę lukę w wiedzy uzupełnić. Owa luka rzutuje bowiem na młodych ludzi, ich postawy i przekonania. W tym miejscu Zalewski dodaje, co istotne, że chodzi o stworzenie „naszej współczesnej mitologii”, która w PRL-u była czymś zakazanym. Pośrednio doprecyzowuje swój punkt odniesienia, wskazując na to, że podobizna Che Guevary noszona przez młodych ludzi na koszulkach nie jest czymś właściwym i należałoby ją zastąpić właśnie podobizną Roja.

Zważywszy na to, jak wyglądały przez ostatnie lata polskie ulice, można powiedzieć, że marzenie reżysera się spełniło. Koszulki – choć nie tylko, bo również bluzy, czapki, pościel – wypełniły podobizny żołnierzy wyklętych oraz symbolika z nimi związana. Nie wydaje się jednak, że fenomen popularności tzw. odzieży patriotycznej był wynikiem sukcesu *Historii Roja*. Choć film zaczęto kręcić w 2009 roku, do kin trafił on dopiero po siedmiu latach. Podawano kilka powodów wydłużenia produkcji. Głównym producentem filmu była TVP. Decyzję o finansowaniu projektu podjął p.o. prezesa Zarządu TVP w okresie od grudnia 2008 do września 2009 roku Piotr Farfał, zapewniając budżet na poziomie 4 mln złotych (produkcja miała się zmieścić w kwocie 8,5 mln. Polski Instytut Sztuki Filmowej dofinansował ją kwotą 2,5 mln, 2 mln mieli zapewnić sponsorzy (Kucharski, 2009, s. A7)). Kolejni prezesi – a w okresie od września 2009 do marca 2011 roku było ich sześciu – wykładali kolejne transze pieniędzy. W listopadzie 2010 roku w „Rzeczpospolitej” Jarosław Stróżyk pisał: „Do kin film ma trafić wiosną przyszłego roku, jesienią zaś w Telewizji Polskiej zostanie wyemitowany trzyodcinkowy serial. Produkcja filmu kosztowało ok. 10 mln zł. TVP dała 6 mln zł, a 2,5 mln wyłożył Polski Instytut Sztuki Filmowej. Resztę zapewnili sponsorzy” (Stróżyk, 2010b, s. A6). Rozrastający się budżet filmu był jednym powodem. Innym często przywoływanym powodem przedłużających się prac nad filmem była zmiana na stanowisku prezesa TVP. W marcu 2011 roku objął je, najpierw jako pełniący obowiązki, a dwa miesiące później już na stałe, Juliusz Braun. Jerzy Zalewski zarzucał mu wstrzymanie dofinansowania z powodów ideologicznych. Później też padały oskarżenia o cenzurę oraz snuto teorie spiskowe.

*Historia Roja* okazała się frekwencyjną i finansową kląpą, mimo nakazu zobaczenia go, wydanego wszystkim żołnierzom przez Ministerstwo Obrony Narodowej (Mikołajewska, 2016). W 2016 roku film w polskich kinach obejrzało 310 tys. widzów, co plasowało go na czterdziestej czwartej pozycji w zestawieniu. Spośród polskich produkcji historycznych najwyżej, na czwartej pozycji, znalazł się w 2016 roku *Wołyń* (reż. Wojciech Smarzowski) z liczbą 1,434 mln widzów (Zwoliński, 2017). Bardzo szybko po premierze pojawiły się głosy krytyki, nie tylko ze strony mediów liberalnych, ale również konserwatywno-prawicowych. Na stronach fronda.pl ukazała się recenzja pod znaczącym tytułem *Historia chaosu. Recenzja filmu „Historia Roja”* („Historia chaosu: Recenzja filmu *Historia Roja*”, 2016). Na stronach wPolityce.pl, próbując wskazać jakiegokolwiek pozytywne aspekty, Łukasz Adamski przyznawał, że jest to jednak „artystycznie kulawy film” (Adamski, 2016). Oczekiwań nie spełnił również miniserial powstały na bazie filmu. Emitowany w środy w paśmie największej oglądalności (godz. 20.30) przez kanał TVP1 zdołał zgromadzić zaledwie 5,6% udziału w rynku wśród wszystkich widzów, przegrywając z takimi serialami jak *Na dobre i na złe* (TVP2 oglądalność 22,27%) czy *Na Wspólnej* (TVN – 13,35%) (Kurdupski, 2017).

Nawet najbardziej przychylnie nastawione do *Historii Roja* osoby przyznawały, że poza wartością edukacyjno-poznawczą film Zalewskiego nie spełnił swojej roli. Czy zatem kino przegapiło moment największego społecznego stymulowanego przez politykę historyczną zapotrzebowania na fantazmat/legendę kulturową żołnierzy wyklętych? Czy w tym przypadku performans kulturowy w formie corocznie organizowanych od 2011 roku w dniu 1 marca marszy i manifestacji oraz noszenie odzieży patriotycznej z wizerunkami wyklętych wystarczył? Wydaje mi się, że należy w tym przypadku – traktowania kina jako formy pamięci protetycznej mającej na celu uwewnętrznienie pamięci o żołnierzach wyklętych – zwrócić się ku kinu dokumentalnemu. Wydaje się bowiem, że złaknieni wiedzy Polacy film dokumentalny traktują jako źródło wiedzy. Rozwój platformy Youtube otworzył dostęp do tych produkcji widzom i pozwolił twórcom uniezależnić się od oficjalnych źródeł finansowania.

## DOKUMENTY O ŻOŁNIERZACH WYKLĘTYCH

Mirostław Przyłipiak podkreśla zmianę, jaka dokonana się w polskim dokumentalnym w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Po pierwsze, dotyczy ona kontekstu funkcjonowania, po drugie – formy filmów. W odniesieniu do kontekstu funkcjonowania gdański badacz wskazuje na likwidację Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk, który regulował treści dostępne w mediach, pełniąc funkcję prewencyjnej cenzury (1990). Państwo zrzekło się centralnej kontroli nad produkcją filmową jednocześnie odstępując od jej finansowania. Otwarto tym samym ten obszar aktywności na inne podmioty, jednak – z uwagi na stan finansowy – doprowadziło to do wytworzenia innego monopolu – telewizji publicznej. Tylko bowiem telewizja publiczna w sposób systematyczny łożyła na filmy dokumentalne. Zauważyć przy tym należy, że prezesem TVP zostawał człowiek władzy. Mimo że publiczna, telewizja prowadziła w konsekwencji pewną formę polityki poprzez zamawianie i finansowe wspieranie określonych produkcji. Zmiany wynikające z transformacji ustrojowej sprzęgły się ze zmianą systemową z innego poziomu. Kino dokumentalne w tym czasie „przestało być gatunkiem filmowym, a stało się gatunkiem telewizyjnym” (Przyłipiak,

2015, s. 472). Wszystko to znalazło swoje przełożenie w formie powstających filmów. Jak pisze Przyłipiak:

Wymogi oglądalności sprawiają, że trudniej przychodzi realizowanie filmów zmetaforyzowanych, syntetycznych, wymagających od widza skupienia i aktywnego odbioru, a w takich właśnie filmach upatrywano dotąd siły i specyfiki polskiego dokumentu. [...] Masowy widz telewizyjny domaga się bowiem form zrealizowanych w sposób rutynowy, łatwo zrozumiałych, a do tego – poruszających atrakcyjnie, nierzadko sensacyjne tematy (Przyłipiak, 2015, s. 473).

Przyłipiak odnotowuje również zmianę w odniesieniu do tematyki filmowych dokumentów. Znaczący wzrost liczby dokumentalnych filmów historycznych badacz uzasadnia potrzebą: „«odkłamania» historii, wypełnienia «białych plam», przypomnienia wydarzeń, które w czasach komunistycznych skazano na społeczną niepamięć, albo też rzucenia nowego światła na obszary uprzednio szczególnie zakłamate» (Przyłipiak, 2015, s. 475). Obok tematyki historycznej, do której wrócić, pojawiała się również tematyka współczesna (Przyłipiak wyróżnia tu szereg grup: dokumenty polityczne, dokumenty dotyczące zmiany relacji z Rosją, filmy ukazujące społeczne skutki transformacji, panoramy i syntezы dotyczące sytuacji w kraju, dokumenty obrazujące sytuację za granicą, głównie polskich emigrantów, oraz dokumenty dotyczące kwestii religijnych) oraz „nowe formy” (dokument refleksywny, dokument osobisty czy mock-dokument) (Przyłipiak, 2015, ss. 505–571).

Dominowały jednak, jak podkreśla Przyłipiak, dokumenty historyczne, przy czym historia PRL-u oraz historia II wojny światowej przede wszystkim przyciągnęły uwagę twórców. Jeśli chodzi o okres PRL-u, to wiele kręcono o „zbrodniach peerelowskiego aparatu bezpieczeństwa i sprawiedliwości, zwłaszcza w okresie stalinowskim” (Przyłipiak, 2015, s. 476). Z reguły opowiadały one o nich poprzez postacie ofiar tego systemu, głównie żołnierzy AK-owskich, „«elementów obcych klasowo»” (Przyłipiak, 2015, s. 476) oraz żołnierzy WiN-u. Przyłipiak nie używa ani określenia „żołnierze wyklęci”, ani „żołnierze zbrojnego antykomunistycznego podziemia”. Jednak przedstawiając referat na podstawie tego tekstu podczas konferencji w Łodzi w listopadzie 2016 roku, pozwolił sobie na właśnie taki komentarz. Dodając, że wbrew przekonaniu forsowanemu przez prawicę, temat ten nie był w III Rzeczypospolitej przemilczany – wręcz przeciwnie. W pierwszej dekadzie po transformacji wiele się na ten temat mówiło. Inne poruszane przez dokumentalistów wątki historyczne w tym okresie to opowieści o przedstawicielach aparatu władzy (czyli drugiej stronie barykady), ważne wydarzenia tego okresu – głównie protesty społeczne, strajki itp., wydarzenia lat osiemdziesiątych, relacje polsko-radzieckie (masakra katyńska, deportacje i wywózki Polaków). W odniesieniu do II wojny światowej kręcono filmy głównie o walce Polaków z okupantami, o Armii Krajowej, powstaniu warszawskim i Holocauście. Tutaj Przyłipiak umieszcza również kwestie relacji polsko-żydowskich (Przyłipiak, 2015, ss. 475–484). Przyłipiak w następujący sposób podsumowuje te filmy: „potępienie władzy i systemu komunistycznego, heroizacja społeczeństwa, położenie nacisku na kłamliwość oficjalnej komunikacji w PRL, a także dominacja spojrzenia właściwego nie zawsze zresztą precyzyjnie zdefiniowanej lewicy KOR-owskiej oraz męska perspektywa, będą charakterystyczne dla znacznej liczby filmów dokumentalnych z lat dziewięćdziesiątych” (Przyłipiak, 2015, s. 476). Dalej konstatuje wykorzystanie heroiczno-martyrologicznego obrazu historii, w którym naród jest jednocześnie „prześladowany, poddany licznym cierpieniom na skutek najazdu ze Wschodu oraz narzuconego siłą zbrodniczego ustroju politycznego”, ale „nie daje się ujarzmić i co chwila podnosi głowę w odruchach protestu, topionych we krwi przez komunistyczną władzę” (Przyłipiak, 2015, s. 484).

Kilka lat wcześniej, w 2005 roku, Mikołaj Jazdon, problematyzując ową eksploatację wątków historycznych w polskim kinie dokumentalnym po 1989 roku, pozostał bardziej na pozycjach deskryptywnych, skupiając się na poszczególnych filmach. Wskazał też trochę inny zakres poruszanych w obrębie historii tematów:

Polski dokument historyczny ostatniej dekady koncentruje się w głównej mierze na historii najnowszej, wokół takich tematów, jak: odzyskanie niepodległości przez Polskę w 1918 roku, wojna polsko-bolszewicka, dzieje dwudziestolecia międzywojennego, losy Polaków podczas II wojny światowej, zagłada polskich Żydów, historia Polski po II wojnie światowej, dzieje opozycji demokratycznej (Jazdon, 2005, s. 48).

Trzydzieści lat później, wracając do tego tematu – historii w polskim dokumencie po 1989 roku – Jazdon zwrócił uwagę, że wyraźnie zakradła się do nich polityka i stały się one elementem polityki historycznej Prawa i Sprawiedliwości (Jazdon, 2018, s. 38). Podkreślił również, że liczba takich filmów w latach 2004–2016 „niepomierne wzrosła” (Jazdon, 2018, s. 38).

Nie da się precyzyjnie odtworzyć listy powstałych po 1989 roku dokumentów o żołnierzach wyklętych. Wynika to nie tylko z tego, że na rynku działa bardzo wiele podmiotów mogących angażować się w ich produkcję, ale również z tego, że portal filmpolski.pl nie rejestruje wszystkich powstałych w Polsce dokumentów. Opisując filmy o żołnierzach wyklętych, warto zwrócić uwagę na ich ogólną charakterystykę. Mają one różną długość. Te, które udało mi się odnaleźć i obejrzeć, mają od 15 do 90 minut. Bywają też ułożone w cykle (*Kwaterna Ł* [2013] oraz *Dzieci kwatery Ł* [2014] Arkadiusza Gołębiewskiego). Robione są przez telewizję publiczną (duża tu zasługa kanału TVP Historia, otwartego w 2007 r.) oraz przez podmioty niezależne (fundacje). Różne są źródła finansowania. Bardzo często twórcy zwracają się do PISF-u, chętnie pomagają również prywatne osoby. Na przykład *Pilecki* (2015, reż. Mirosław Krzyszkowski) został sfinansowany metodą crowdfundingu – ponad dwa tysiące osób przyczyniły się do jego powstania. Filmy te można oglądać nie tylko w telewizji i na kanale Youtube. Ważnym miejscem ich rozpowszechniania i wprowadzania w obieg są festiwale. Najczęściej wymienia się trzy. Najważniejszym jest wspomniany wcześniej gdyński Festiwal Filmowy Niepokorni Niezłomni Wyklęci (od 2009 r.). Mikołaj Jazdon wymienia jeszcze warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmów Historycznych i Wojskowych (od 2009 r.), zamojski Festiwal Filmowy „Spotkania z Historią” (od 2013 r.) (Jazdon, 2018, s. 38).

Jako przykłady filmów można wymienić: wcześniej wspomnianą *Elegię na śmierć Roja* (2007, reż. Jerzy Zalewski), *Majora i dziewczynę* (2011, reż. Rafał Mierzejewski), *Żołnierze wyklętych* (2011, reż. Jerzy Woźniak), *Miłość w czasach wyklętych* (2012, reż. Sławomir Mazur), *Kwaterna Ł* (2013, reż. Arkadiusz Gołębiewski), *Marzyli tylko o wolnej Polsce* (2014, reż. Paweł Chruszcz), *Dzieci kwatery Ł* (2014, reż. Arkadiusz Gołębiewski), *Pilecki* (2015, reż. Mirosław Krzyszkowski), *Gurgacz. Kapelan wyklęty* (2017, reż. Dariusz Walusiak) i inne.

W większości przypadków wpisują się one w estetykę filmów dokumentalnych wypunktowaną przez Mirosława Przyłipiaka. Poza dwoma wyjątkami (na które wskazuje Przyłipiak), odchodzą od charakterystycznej dla polskiego dokumentalizmu wcześniejszych okresów syntezy, metafory i wyzwania dla widza. Postacie filmowane w konwencji gadających głów stanowią główny element tych filmów. Twórcy starają się wykorzystać fakt, że uczestnicy tych walk, „żołnierze wyklęci”, jeszcze żyją i mogą świadczyć o tym, co przeżyli i o tamtych wydarzeniach. Ich wypowiedzi często są nie do końca jasne, co rzucić można na karb ich wieku, fakt, że nie nawykli do wystąpień w mediach, emocji,

które się często wówczas pojawiają, oraz dominacji elementu fatycznego nad poznawczym. Ich funkcja sprowadza się do „świadczania prawdy”.

Wyjaśnień i szczegółów historycznych dostarcza druga grupa postaci pojawiająca się w tych dokumentach. Są to eksperci – mężczyźni w średnim wieku (w żadnym z tych filmów nie widziałam kobiety, choć zarówno w IPN-ie, jak i czasopismach kobiety jako badaczki są zatrudniane) bądź trochę młodszy, posiadający stopień naukowy doktora i afiliowani przy instytucjach zajmujących się badaniem współczesnej historii Polski. W filmie *Miłość w czasach wyklętych* jest to dr Ryszard Śmietanka-Kruszelnicki, afiliowany przy Instytucie Pamięci Narodowej Delegatura w Kielcach, czy dr Jacek Misztal – „publicysta kwartalnika myśl.pl” – w filmie *Marzyli tylko o wolnej Polsce*. W filmach tych występuje również inna postać – narrator, którego głos dobiega spoza kadru. O ile eksperci skupiają się na szczegółach, osadzając wypowiedzi świadków i uczestników wydarzeń w danym czasie i miejscu rozumianym jako region (skupiają się na datach, nazwiskach dowódców obu stron walk, nazwach miejscowości, czyli historia rozumiana jako archiwalne fakty), o tyle narrator wyjaśnia szerszy kontekst geopolityczny przywoływanych zdarzeń. Jego wypowiedź wpisuje się w politykę historyczną polskiej prawicy. O II wojnie światowej mówi się przede wszystkim podkreślając układ w Jaltie (określany jako „sprzedaż” Polski), jako wrogów wskazuje zaś przede wszystkim Sowieców oraz polskich komunistów.

Towarzyszący prezentowanym w dokumentach o żołnierzach wyklętych wypowiedziom wizualny materiał ma zdecydowanie indeksalny charakter. Na tyle często pewne obrazy w formie ilustracji wywodu powracają, że można roboczo przyjąć, że skodyfikowały się w postaci motywów wizualnych. Występują zatem zbliżenia dokumentów i materiałów archiwalnych oraz fotografii z tamtego okresu. Nie zawsze są one ściśle powiązane z tym, o czym się w filmie mówi. Funkcjonują właśnie raczej jako wizualny motyw. Na podobnej zasadzie pojawiają się zbliżenia (oraz towarzyszące im jazdy i panoramy) książek i podręczników. Zdarzają się w nich pozaznaczane żółtym markerem fragmenty. Innym motywem wizualnym są panoramy lub tylko plany ogólne pokazujące okolice, w których, jak mniemamy, rozgrywały się omawiane zdarzenia, ale w dniu dzisiejszym. Często ich sielskość i beztroski charakter kontrastuje z grozą przywoływanych zdarzeń, co przekłada się na specyficzne wrażenie grozy ewokowane w tych filmach. I wreszcie, zbliżenia lub najazdy na pomniki i tablice pamiątkowe umieszczone na budynkach.

Niektóre z dokumentów poświęconych żołnierzom wyklętym mają formę fabularyzowaną. Zdarza się jednak, że i w tych tradycyjnych pojawiają się rekonstrukcje. Jest to bardzo interesująca forma, która niezwykle się ostatnio spopularyzowała. Poszczególne sceny włączone są w tkankę filmu, mając ilustrować wydarzenia, o których właśnie uszliśmy z ust postaci. Integralną częścią całości są rekonstrukcje w filmie *Miłość w czasach wyklętych*. Za próbę przełamania tradycyjności formy można uznać pseudointermedialne elementy takie jak wykorzystanie ekranów w dekoracjach (w filmie *Elegia na śmierć Roja*) czy umieszczenie zdjęć w okienkach podczas wypowiedzi postaci (w filmie *Marzyli tylko o wolnej Polsce*). Tylko dwa filmy ze znanych mi w sposób bardziej polemiczny podchodzą do fenomenu żołnierzy wyklętych. Wyszły zresztą spod ręki twórców, których filmy już wcześniej przyczyniały się do krytycznych debat: Agnieszki Arnold (*Bohater*, 2002) i Grzegorza Królikiewicza (*A potem nazwali go bandytą*, 2002).

Polskie kino z roku na rok przyciąga coraz więcej widzów. Rekordy popularności biją co prawda filmy Patryka Vegi oraz komedie romantyczne, jednak widzowie bardzo chętnie wciąż oglądają kino historyczne. Wystarczy wspomnieć sukcesy frekwencyjne *Bogów* (2014, reż. Łukasz Palkowski), *Wolynia* (2016, reż. Wojciech Smarzowski) czy *Sztuki ko-*

chania. *Historii Michaliny Wiśtockiej* (2017, reż. Maria Sadowska). Mimo dużych oczekiwań społecznych oraz zaangażowania wielu twórców, fabularne filmy o żołnierzach wyklętych nie zdyskontowały popularności fenomenu swoich bohaterów. W dużo większym stopniu protetyczną pamięć o nich wypracowały obchody rocznicowe, marsze z okazji ustanowionego 1 marca święta, odzież i codzienne gadżety, organizowane w całej Polsce rekonstrukcje, pomniki i tablice, kolejne sezony – piąty i szósty – serialu *Czas honoru* oraz filmy dokumentalne. Te ostatnie, poprzez obieg festiwalowy oraz platformę Youtube, wciąż cieszą się ogromną popularnością.

## BIBLIOGRAFIA

- Adamczak, M. (2012). „Katyń” i „Generał Nil” a (długi) zmierzch paradygmatu. *Kwartalnik Filmowy*, 34(77–78), 72–94.
- Adamski, Ł. (2016, luty 13). „Historia Roja”: Artystycznie kulawy film. Wykłęci zasługują na więcej. Sugestywny antykomunizm jest jednak idealny do celów dydaktycznych. RECENZJA. Pobrano 1 kwietnia 2019, z <https://wpolityce.pl/kultura/281566-historia-roja-artystycznie-kulawy-film-wykleci-zasluguja-na-wiecej-sugestywny-antykomunizm-jest-jednak-idealny-do-celow-dydaktycznych-recenzja>
- Anderson, B. R. O. (1997). *Wspólnoty wyobrażone: Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* (S. Amsterdamski, Tłum.). Kraków: Znak.
- Balbus, T., & Wnuk, R. (2007). *Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Custen, G. (1992). *Bio/pics: How Hollywood constructed public history*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Czapliński, P. (2011). *Resztki nowoczesności: Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Durys, E. (2017). Kino gatunków a cykle filmowe. *Kwartalnik Filmowy*, 39(97–98), 6–14.
- Durys, E. (2018). Żołnierze wykłęci i polskie współczesne kino historyczne: „Historia Roja”. W S. Buryła, L. Gąsowska, & D. Ossowska (Red.), *Popkulturowe formy pamięci* (ss. 197–215). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo.
- Durys, E. (2019). Film and values: Polish cinema of national remembrance. W S. P. Ramet, K. Ringdal, & K. Dośpiąt-Borysiak (Red.), *Civic and uncivic values in Poland: Value transformation, education, and culture* (ss. 281–302). Budapest: Central European University Press.
- Gellner, E. (1991). *Narody i nacjonalizm* (T. Hołówka, Tłum.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Halbwachs, M. (2008). *Spoleczne ramy pamięci* (M. Król, Tłum.) (2. wyd.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Historia chaosu: Recenzja filmu „Historia Roja”. (2016, marzec 8). Pobrano 1 kwietnia 2019, z <https://www.fronda.pl/a/historia-chaosu-recenzja-filmu-historia-roja,67395.html>
- Hobsbawm, E. (2008). Masowa produkcja tradycji: Europa lata 1870–1914 (M. Godyń & F. Godyń, Tłum.). W E. Hobsbawm & T. Ranger (Red.), *Tradycja wynaleziona* (ss. 275–323). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Hobsbawm, E. (2010). *Narody i nacjonalizm po 1780 roku: Program, mit, rzeczywistość* (J. Maciejczyk & M. Starnawski, Tłum.). Warszawa: Difin.
- Jazdon, M. (2005). Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków. W M. Hendrykowska (Red.), *Klucze do rzeczywistości: Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989* (ss. 47–65). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Jazdon, M. (2018). Polski film dokumentalny z polityką w tle (1989–2015). W M. Brzezińska-Pająk (Red.), *Kino – postkomunizm – polityka: Film w krajach Europy Środkowo-Wschodniej wobec procesów transformacji politycznej i konsekwencji roku 1989* (ss. 11–48). Kraków: Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner.
- Kajetan Rajski. (b.d.). Pobrano 5 stycznia 2019, z <http://kwartalnikwykleci.pl/kajetan-rajski/>
- Klein, A. A. (2012). *American film cycles: Reframing genres, screening social problems, and defining subcultures*. Austin: University of Texas Press.
- Kobielska, M. (2016). *Polska kultura pamięci w XXI wieku: Dominanty: Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo.
- Kucharski, S. (2009, wrzesień 9). To będzie film o podziemiu antykomunistycznym: Rozmowa z Andrzejem Turkowskim dyrektorem Agencji Filmowej Telewizji Polskiej. *Rzeczpospolita*, s. A7.
- Kurdupski, M. (2017, marzec 17). 900 tys. widzów „Historii Roja” w TVP1: Oglądalność serialu spada z odcinka na odcinek. Pobrano 1 kwietnia 2019, z <https://www.wirtualne-media.pl/artykul/900-tys-widzow-historii-roja-w-tvp1-ogladalnosc-serialu-spada-z-odcinka-na-odcinek>
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York, NY: Columbia University Press.
- Leder, A. (2014). *Prześlona rewolucja: Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Łupak, S., & Wnuk, R. (2016, wrzesień 20). Od wyklętych do Smoleńska: jak – i po co – PiS przepisuje najnowszą historię Polski? Pobrano 7 stycznia 2019, z <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/od-wykletych-do-smolenska-jak-i-po-co-pis-przepisuje-najnowsza-historie-polski,a,61546>
- Mikołajewska, B. (2016, grudzień 8). MON dezinformuje w sprawie „Historii Roja”: Mamy na to dowód. Pobrano 1 kwietnia 2019, z <https://oko.press/klamie-sprawie-historii-roja-mon-dokumenty/>
- Mrozek, W. (2009). Film pamięci narodowej: Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej. W T. Lubelski & M. Stroiński (Red.), *Kino polskie jako kino narodowe* (ss. 295–320). Kraków: ha!art.
- Nijakowski, L. M. (2008). *Polska polityka pamięci: Esej socjologiczny*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Nowak, S. (2016, marzec 4). Mieczysław Dziemieszkiewicz „Rój” zginął przez zdradę narzeczonej? Pobrano 29 stycznia 2019, z <https://opinie.wp.pl/mieczyslaw-dziemieszkiewicz-roj-zginal-przez-zdrade-narzeczonej-6126038942521473a>
- Przyłipiak, M. (2015). Dokument polski lat dziewięćdziesiątych. W M. Hendrykowska (Red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* (ss. 471–572). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rauszer, M. (2018). Dwa ciała króla i naród polityczny: Kształtowanie się tożsamości chłopskiej w kontekście procesów narodotwórczych. *Sprawy Narodowościowe: Seria nowa*, 2018(50). <https://doi.org/10.11649/sn.1747>

- Ray, R. B. (1985). *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sommer, M., & Eisler, J. (2016). Tylko prawda jest nieciekawa? Z prof. Jerzym Eislerem rozmawia Marcell Sommer. *Nowy Obywatel*, 2016(20(71)), 90–103.
- Stróżyk, J. (2010a, listopad 3). Chcę stworzyć mitologię, której pozbawiono nas w PRL. *Rzeczpospolita*, s. A6.
- Stróżyk, J. (2010b, listopad 3). Rój – postrach komunistów. *Rzeczpospolita*, s. A6.
- Ślaski, J. (2004). *Żołnierze wyklęci*. Warszawa: Rytm.
- Wnuk, R. (2016a). Wokół mitu „żołnierzy wyklętych”. *Przegląd Polityczny*, 2016(136), 184–187.
- Wnuk, R. (2016b, luty 29). Skąd wzięło się określenie „Żołnierze Wyklęci”? Co robili? Ilu ich było? Rozmowa z Rafałem Wnukiem. *metro.gazeta.pl*. Pobrano 13 czerwca 2017, z <http://metro.gazeta.pl/metro/1,50144,19694262,skad-wzielo-sie-okreslenie-zolnierze-wykleci-co-robili-ilu.html>
- Zaremba, M. (2005). *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm: Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce* (2. wyd.). Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Zaremba, M. (2012). *Wielka trwoga: Polska 1944–1947: Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci: Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Zwoliński, P. (2017, styczeń 6). Podsumowanie polskiego Box Office 2016. Pobrano 1 kwietnia 2019, z <https://www.sfp.org.pl/blog,137,24354,111111111,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html>
- Żołnierze wyklęci. (2019, b.d.). W *Wikipedia*. Pobrano 5 stycznia 2019, z [https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BB%C5%82nierze\\_wykl%C4%99ci](https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BB%C5%82nierze_wykl%C4%99ci)