

Piotr Kurpiewski

ORCID: 0000-0002-3040-9734

Uniwersytet Gdański

Czytankowy heroizm, niewygodny rewizjonizm czy historyczny realizm? O różnych drogach polityki pamięci we współczesnym polskim kinie historycznym — rekonesans

Słowa kluczowe: film historyczny, historiofotia, polityka historyczna, pamięć zbiorowa, pedagogika dumy, pedagogika wstydu

Keywords: historical fiction film, historiophoty, politics of memory, collective memory, pedagogy of pride, pedagogy of shame

Uwagi wstępne

W ciągu ostatnich kilkunastu lat „polityka pamięci” czy „polityka historyczna” stała się jednym z najżywiej komentowanych pojęć związanych z dyskursem odnoszącym się do współtworzenia określonego obrazu przeszłości przez władze państwowe, różnego rodzaju instytucje (państwowe, religijne i prywatne — o zasięgu ogólnopolskim, regionalnym i lokalnym) czy wreszcie — przez środowisko naukowe, ze szczególnym uwzględnieniem profesjonalnych historyków. Krzysztof Ruchniewicz podaje, że określenia „polityka historyczna” po raz pierwszy użył w 1986 roku niemiecki historyk Christian Meier¹. Sama werbalizacja pojęcia przed ponad trzydziestu laty pozostaje faktem, należy jednak pamiętać, że o realizowaniu założeń polityki historycznej można mówić już od czasów starożytnych,

¹ K. Ruchniewicz, *Polityka historyczna*, [w:] *Historia w przestrzeni publicznej*, red. J. Wojdon, Warszawa 2018, s. 76.

kiedy pojawiły się pisane narracje historyczne, przedstawiające określony punkt widzenia na dzieje².

Autorzy wielu publikacji poświęconych polityce pamięci podkreślają, że zjawisko będące przedmiotem niniejszych rozważań od dekad funkcjonuje w przestrzeni kultury popularnej, szczególnie w filmach o przeszłości. Politycznemu kontekstowi kina historycznego PRL poświęciłem rozważania zawarte w książce *Historia na ekranie Polski Ludowej*³. W tym artykule chciałbym natomiast dokonać rekonesansu badawczego związanego z obecnością polityki pamięci we współczesnych polskich filmach historycznych. Od momentu powstania w 2005 roku Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej zaobserwować można lawinowy wręcz wzrost zainteresowania przeszłością wśród polskich twórców filmowych, czego efektem jest niemalże 100 filmów fabularnych zrealizowanych w latach 2005–2018⁴. Gdy spojrzeć się na współczesną polską kinematografię fabularną, trudno nie zauważyć uprzywilejowanej pozycji filmu historycznego. Obrazy o przeszłości mają zapewnione największe finansowanie w PISF-ie, a i wśród widzów cieszą się dużą popularnością⁵. Tak znaczna reprezentacja opisywanego gatunku filmowego powoduje, że w przestrzeni najnowszego kina historycznego można wyróżnić kilka modeli polityki pamięci realizowanej przez twórców filmowych. Uważam, że najbardziej emblematyczne pozostają trzy strategie: heroizacji przeszłości, rewizji historii oraz spojrzenia *stricte* historiozoficznego, w którym pojawia się refleksja nad szeroko rozumianym procesem historycznym.

Tekst poświęcony jest sztuce filmowej, historii i polityce, dlatego warto dodać, że przełom lat 2014/2015 i wygrana wyborów przez Prawo i Sprawiedliwość w znaczący sposób doprowadziły do zmian w rozłożeniu akcentów w polskiej polityce historycznej. Etos pierwszej „Solidarności”, będący domeną rządów PO–PSL, został zastąpiony przez kult powojennego podziemia niepodległościowego i antykomunistycznego, a także znaczące podkreślanie dziejowej roli Kościoła katolickiego w Polsce⁶.

W tym miejscu należy jeszcze wspomnieć o dwóch przeciwstawnych pojęciach — „pedagogika dumy” i „pedagogika wstydu” — które niejako wrosły we

² Na przykład Herodot z Halikarnasu, nazywany „ojcem historii”, przedstawił okres wojen grecko-perskich z punktu widzenia Greków, akcentując racje strony greckiej.

³ P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017.

⁴ <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/polskie-kino-historyczne-2005-2018> (dostęp: 27.09.2018).

⁵ https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2018/Programy_Operacyjne_PISF_2018.pdf, s. 18–19 (dostęp: 27.09.2018). W 2016 roku *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego obejrzało w kinach prawie 1,5 miliona widzów, natomiast w 2017 roku *Sztuka kochania — historia Michaliny Wisłockiej* Marii Sadowskiej i *Najlepszy* Łukasza Palkowskiego znalazły się w pierwszej piątce najchętniej oglądanych w kinach filmów polskich — dane za: *Podsumowanie polskiego box office 2016*, <https://www.sfp.org.pl/blog,137,24354,11111111,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html> (dostęp: 3.10.2018); *2017 w kinach: dane i podsumowanie*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26530,1,1,2017-w-kinach-dane-i-podsumowanie.html> (dostęp: 3.10.2018).

⁶ W okresie rządów PO–PSL władze państwowe prowadziły szeroko rozumianą współpracę z Kościołem katolickim, jednak po 2015 roku widać intensyfikację działań.

współczesny dyskurs publiczny dotyczący polityki historycznej i pamięci zbiorowej Polaków. Od 2015 roku prominentni działacze Prawa i Sprawiedliwości z prezydentem Andrzejem Dudą na czele akcentują w swych wypowiedziach, że zasadniczym celem ekipy rządzącej jest rezygnacja z pedagogiki wstydu na rzecz pedagogiki dumy — zarówno w wymiarze międzynarodowym, jak i krajowym. Według popularyzatorów obu zestawień pedagogika dumy ma polegać na tworzeniu takiej wizji polskiej historii, która doprowadzi do wywołania poczucia dumy i zadowolenia z faktu bycia Polakiem. Aby osiągnąć ten cel, entuzjaści zjawiska sugerują, by narracje o przeszłości opierały się na podkreślaniu polskich zwycięstw militarnych oraz akcentowaniu wizjonerstwa polskiej myśli. Jednym z naczynych elementów pedagogiki dumy jest utożsamianie polskości z tradycją reprezentowaną przez Kościół katolicki, a wzorców osobowych — bohaterów niezłomnych — poszukuje się przede wszystkim wśród tak zwanych żołnierzy wyklętych oraz działaczy narodowo-katolickich⁷. Swoistym przeciwieństwem ma być pedagogika wstydu — realizowana przez kolejne polskie rządy w latach 1989–2015, polegająca na przywiązaniu do poglądów wynikających z „neoliberalnej ponowoczesności oraz dominacji syndromu politycznej poprawności i multikulturalizmu”⁸, preferująca „politykę niepamięci” historycznej. Narracje związane z pedagogiką wstydu kreują pesymistyczny obraz dziejów Polski przez akcentowanie klęsk i wszelkich przejawów niegodnego zachowania Polaków (kluczowym przewinieniem pozostaje współuczestnictwo w Holocauście). Warto dodać, że w literaturze naukowej można odnaleźć wyniki badań językoznawczych wskazujących na typowo polityczny kontekst zjawiska, niemający nic wspólnego z rzetelną oceną przeszłości. Na przykład Jacek Lindner tłumaczy pedagogikę wstydu jako „każdą wersję historii, która nie pasuje do wersji oceniającego”⁹.

Przyjrzyjmy się zatem, jak wymienione wątki funkcjonują we współczesnym kinie historycznym.

Pedagogika dumy — heroiczy model polityki historycznej

Kilka lat temu Krzysztof Kornacki terminem „kinopomnik” nazwał filmy, które dzięki specyficznej poetyce stanowią „ekranową egzemplifikację mitu pa-

⁷ Por. np. wypowiedź prezydenta Andrzeja Dudy: *Andrzej Duda: mamy z czego być dumni i powinniśmy być dumni*, Portal Polskiego Radia SA, 30.04.2017, <https://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1759504,Andrzej-Duda-mamy-z-zczego-byc-dumni-i-powinnismy-byc-dumni> (dostęp: 30.11.2018).

⁸ E. Ponczek, *Mityzacja pamięci zbiorowej a sprawowanie władzy politycznej w sytuacji uobecniania się konfliktów*, „Transformacje” 2017, nr 1–2 (92–93), s. 339.

⁹ J. Lindner, *Nowomowa, magiel, spaczona erystyka? Język publiczny III RP*, „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2014, nr 4, s. 181.

triotyczno-narodowego”¹⁰. Według gdańskiego historyka kina jedną z naczelnych cech filmowych pomników pozostaje wpisanie struktury fabularnej opowieści w schemat religijnej ofiary. Poza tym do ważnych elementów tego typu obrazów (poza zgodnością z badaniami historycznymi jako warunkiem *sine qua non*) należy podtrzymanie ikonograficznych stereotypów dotyczących narodowej pamięci wizualnej. W swych rozważaniach Kornacki odwoływał się przede wszystkim do *Katynia* (2007) Andrzeja Wajdy, filmu Rafała Wieczyńskiego *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009), *1920. Bitwy warszawskiej* (2011) Jerzego Hoffmana oraz do *Czarnego czwartku* (2011) Antoniego Krauzego.

W ciągu ostatnich kilku lat pojawiła się grupa nowych filmów patriotycznych, kreujących model bohatera bez skazy, oddanego do końca „sprawie”, której bezdyskusyjna słuszność wynika z narodowo-religijnych pobudek. Szczególnie widoczne jest to w *Karolinie* (2014) Dariusza Reguckiego, *Historii Roja* (2016) Jerzego Zalewskiego, *Zerwanym kłosie* (2016) Witolda Ludwiga oraz w *Wyklętym* (2017) Konrada Łęckiego. Cztery wymienione obrazy, operujące podobną estetyką patriotyczno-religijną, układają się w jednorodne zjawisko przypominające współczesną wersję socrealizmu *à rebours*. Dychotomiczna wizja świata przedstawionego nie pozostawia miejsca na pogłębioną refleksję z racji apriorycznie założonej tezy o świętości Karoliny Kózkówny (1898–1914) — bohaterki hagiograficznych filmów Reguckiego i Ludwiga. Podobna sytuacja ma miejsce w obrazach Zalewskiego i Łęckiego — portretujących w jednostronny sposób Mieczysława Dziemieszkiewicza „Roja” (1925–1951) oraz Franciszka Józefczyka „Lola”¹¹ — wyklętych żołnierzy antykomunistycznego podziemia niepodległościowego. W tym miejscu warto przytoczyć stwierdzenie Krzysztofa Kornackiego, który precyzyjnie wskazał, że w swych podstawowych założeniach polskie kino socrealistyczne realizowało strategię religijnej opowieści. Badacz przekonywał:

W filmie socrealistycznym nic nie mogło być pozostawione przypadkowi, każdy najmniejszy element musiał mieć swój jednoznaczny sens oceniany jako pozytywny lub negatywny. Nie zawsze mocno uwypuklony, ale łatwo dostrzegalny manichejski z ducha podział świata przedstawionego pociągał za sobą mityczne uporządkowanie czasu [...] oraz mityczne wyobrażenie przestrzeni, to znaczy wyraźny podział na miejsca święte i zdegradowane¹².

Strategia ta wiedzie prym we wszystkich czterech analizowanych w dalszej części tekstu obrazach.

¹⁰ K. Kornacki, *Kinopomniki. O filmach narodowo-patriotycznych (na marginesie premiery Bitwy warszawskiej)*, „Bliza” 2011, nr 4, s. 127.

¹¹ Postać inspirowana Józefem Franczakiem pseud. „Lalek” (1918–1963) — najdłużej ukrywającym się żołnierzem antykomunistycznego podziemia niepodległościowego. Reżyser *Wyklętego* Jerzy Zalewski wskazuje, że bohater filmu ma również cechy Franciszka Przysiężniaka „Ojca Jana” (1909–1975) oraz Zdzisława Brońskiego „Uskoka” (1912–1949); por. „*To film o ludziach, a nie o pomnikach*”. *Uroczysta premiera „Wyklętego”*, TVP INFO, 28.02.2017/1.03.2017, <https://www.tvp.info/29280540/to-film-o-ludziach-a-nie-o-pomnikach-uroczysta-premiera-wyklętego> (dostęp: 5.12.2018).

¹² K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu. 1945–1970*, Gdańsk 2004, s. 88.

W obu filmach o Kózkównie postać świętej (beatyfikowanej w 1987 roku przez papieża Jana Pawła II) od początku tworzona jest z perspektywy boskiej opatrności. Ekranowe bohaterki (odpowiednio Marlena Burian w *Karolinie* i Aleksandra Hejda w *Zerwanym kłosie*) funkcjonują poza realistycznym światem, oddając się modlitwie i czerpiąc radość z pracy na rzecz ogniska domowego. Ich bohaterska śmierć w obronie własnego dziewictwa nie wychodzi poza schemat świętej ofiary. Nie dyskutując z przekazami źródłowymi na temat świętości Karoliny Kózkówny, twórcy filmów — decydując się na tak zarysowaną konstrukcję postaci — zrezygnowali z ekranowej wiarygodności na rzecz zbanalizowanej hagiografii, podkreślonej przez mało przekonujące aktorstwo odtwórczyni głównych ról. Tym samym poetykę odwróconego socrealizmu w wersji ultrareligijnej można określić mianem „dewocjonalizmu”. Patrząc z perspektywy religii katolickiej — dalece uproszczona wizja czarno-białego świata dobrych chrześcijan i okrutnych rosyjskich siepaczy prowadzi do ukazania ludowej wiary w sposób pozbawiony wewnętrznej głębi.

Podobna konstrukcja fabularna charakteryzuje *Historię Roja* i *Wyklętego*. Obaj „żołnierze wyklęci” walczą z sowietyzacją powojennej Polski w imię zasady Bóg — Honor — Ojczyzna, co podkreślają filmowe dialogi: „Tu jest Polska” — krzyczą członkowie oddziału „Roja” w jego domu rodzinnym podczas niedzielnej zabawy po mszy świętej. W *Wyklętym* „Wiktor” (Marcin Kwaśny), dowódca oddziału, w którym służy tytułowy bohater, przemawia do swoich żołnierzy: „Ale my jesteśmy! I dopóki mamy broń w ręku, będziemy walczyć o nas i o naszych bliskich. Na przemoc odpowiemy przemocą. To nie jest już tylko kwestia honoru, ale zachowania zwykłej, ludzkiej godności. Niech żyje wolna Polska!”.

Z kolei dobór ekranowych lokacji podkreśla przywiązanie filmowych bohaterów do religii. W obu filmach występują liczne sceny modlitwy protagonistów w sakralnych przestrzeniach, które jednoznacznie wskazują na ich mocne przywiązanie do katolicyzmu. Podczas niedzielnej mszy świętej „Rój” prosi księdza o udzielenie głosu, by niczym kapłan mógł powiedzieć do zgromadzonych: „W tej opoce polskości, w kościele Chrystusowym, chcemy się z wami Polacy podzielić naszą troską. Widzicie, jak szatan podzielił to nasze społeczeństwo, bolszewicki antychryst wyzwolił w nas najgorsze cechy!”. „Lolo” natomiast próbuje przekonać niechętnego księdza do udzielenia ślubu jemu i jego wybrance: „byśmy nie żyli w grzechu”, jak mówi. W finale *Wyklętego* ostatni żołnierz podziemia zostaje ostatecznie pojmany, gdy modli się w niewielkim kościółku — z rąk Boga dostaje się w objęcia komunistycznego antychrysta... To tylko przykłady symbolicznych scen, których wiele można odnaleźć w *Historii Roja* i *Wyklętym*, jednak nietrudno zauważyć, że zawarta w filmach symbolika pozostaje toporna i przeważnie oczywista. Patrząc przez pryzmat zaproponowanej poetyki, zaklasyfikowanie obrazów w jednym szeregu z filmami socrealistycznymi wydaje się w pełni uzasadnione.

W uroczystych premierach *Historii Roja*, *Zerwanego kłosa* i *Wyklętego* wzięli udział przedstawiciele najwyższych władz państwowych — prezydent Andrzej

Duda, ministrowie rządu Prawa i Sprawiedliwości (między innymi Mariusz Błaszczak, Robert Gliški, Zbigniew Ziobro, Antoni Macierewicz) oraz prezes TVP Jacek Kurski¹³. W emocjonalnych przemówieniach wyrażali, że są dumni z bohaterów przeszłości ożywionych na ekranie, a także podkreślali walory dydaktyczne przedstawionych filmów. Po przeanalizowaniu słów polityków trudno nie odnieść wrażenia, że omówione obrazy są odbiciem, postulowanej przez rządzących, pedagogiki dumy. W tym wypadku efekt artystyczny zdaje się drugorzędny, a sztuka ustąpiła miejsca polityce, co jak powszechnie wiadomo, nie sprawdza się w dłuższej perspektywie.

Opisywana sytuacja przypomina analogiczne wydarzenia z połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, gdy komunistyczny reżyser Bohdan Poręba tworzył arcyważne w swej wymowie filmy neosocrealistyczne¹⁴. Twórca podkreślał wówczas, że „W polskich filmach historycznych dominują dwa nurty. Pierwszy wydaje na świat malowidła, monumentalne freski, a drugi dziełka ironiczne bądź wręcz szydercze. Nasza historia wymaga oceny poważnej, lecz zarazem serdecznej”¹⁵. Z perspektywy około czterdziestu lat widać, że dychotomiczna wizja przeszłości, którą proponował Poręba, nie przetrwała próby czasu — dziś jego przesiąknięte politycznymi naleciałościami filmy pozostają dziełami zapomnianymi (poza *Hubalem* z 1973 roku). Taki sam los może czekać obrazy operujące religijno-patriotyczną poetyką — wytwory państwowej pedagogiki dumy.

Pedagogika wstydu? Rewizjonistyczny model polityki historycznej.

Na drugim biegunie filmowego spojrzenia na polską historię lokują się obrazy, w których ekranowa przeszłość funkcjonuje jako pewien szerszy proces, a bohaterowie opowieści są pełnokrwistymi ludźmi popełniającymi błędy, nierzadko kierującymi się własnymi (nie zawsze zgodnymi z logiką) potrzebami. Punktem

¹³ Por. m.in. „*Żołnierze Wyklęci to nie jest tylko historia*”. Prezydent na premierze filmu „*Historia Roja*”, TVP Info, 29.02.2016, <https://www.tvp.info/24236321/zolnierze-wykleci-to-nie-jest-tylko-historia-prezydent-na-premierze-filmu-historia-roja> (dostęp: 5.12.2018); *Nasza relacja. Premiera filmu „Zerwany kłos”, czyli o tym, jak talent, zaangażowanie i motywacja potrafią być cenniejsze niż pieniądze*, wPolityce.pl, 15.11.2016/16.11.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/315522-nasza-relacja-premiera-filmu-zerwany-klos-czyli-o-tym-jak-talent-zaangazowanie-i-motywacja-potrafia-byc-cenniejsze-niz-pieniadze> (dostęp: 5.12.2018); *Uroczysta premiera filmu „Wyklęty”*, Fundacja PGNiG, [b.d.], <https://fundacja.pgnig.pl/prapremiera-filmu-wyklety/> (dostęp: 5.12.2018).

¹⁴ Por. P. Kurpiewski, Jarosław Dąbrowski *Bohdana Poręby jako przykład neosocrealizmu filmowego*, [w:] *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Radzymin-Warszawa 2016, s. 137–148; *idem, Bohdana Poręby filmowa wizja Niepodległej. „Polonia Restituta” jako film polityczny i historyczny*, [w:] *1918 — kino polskie wobec odzyskania niepodległości*, red. M. Guzek, P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2020, s. 169–179.

¹⁵ *O Jarosławie Dąbrowskim mówi reżyser Bohdan Poręba*, rozm. E. Dolińska, „Film” 1974, nr 35, s. 7.

wyjścia rewizjonistycznych obrazów o historii pozostaje spojrzenie na kilka jednostek, którym przyszło żyć w skomplikowanym momencie dziejów — w latach II wojny światowej lub w autorytarnym PRL-u. Filmowy rewizjonizm polega w tym wypadku na pokazywaniu faktów niewygodnych z punktu widzenia państwowej polityki pamięci — na przykład udziału części Polaków w Holocauście¹⁶.

Dla niniejszych rozważań interesujące wydają się trzy filmy: oscarowa *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego, *Letnie przesilenie* (2014) Michała Rogalskiego i *Zgoda* (2017) Macieja Sobieszczańskiego. Warto zaznaczyć, że filmy Pawlikowskiego i Rogalskiego to opowieści fikcyjne, których akcja rozgrywa się w określonej przestrzeni historycznej. Nieco inaczej jest w przypadku *Zgody*, która stanowi sfikcjonalizowany portret funkcjonowania od lutego do listopada 1945 roku rzeczywistego obozu dla więźniów politycznych „Zgoda” w śląskich Świętochłowicach.

Międzynarodowy sukces *Idy* wywołał ogólnopolską dyskusję na temat współodpowiedzialności Polaków za Holocaust w czasach II wojny światowej. Prawicowa prasa uznała film Pawlikowskiego za „antypolski”, doszukując się przyczyn „zdrady” w żydowskich korzeniach reżysera, natomiast w prasie liberalnej akcentowano szerokie możliwości interpretacyjne obrazu, a także podkreślano jego walory artystyczne¹⁷. Patrząc z perspektywy polityki pamięci, kameralny film Pawlikowskiego wskazywał na Polaków jako współsprawców Zagłady, którzy dokonali zbrodni na swych żydowskich sąsiadach głównie z przyczyn ekonomicznych. Aby zaakcentować stopień komplikacji stosunków polsko-żydowskich, stereotypowe przedstawienie winy Polaków szło jednak w parze z analogicznym wizerunkiem powojennej „żydokomuny”. Ekranowa Wanda Gruz (Agata Kulesza) w latach stalinizmu jako prokurator wydawała wyroki śmierci w pokazowych procesach żołnierzy podziemia niepodległościowego. Działalność bohaterki (Żydówki z pochodzenia) w aparacie represji wczesnego PRL-u potwierdzała niejako tezę o znacznej reprezentacji osób wyznania mojżeszowego w strukturach komunistycznego państwa. *Idę* można zatem potraktować jako wstęp do dyskusji nad stereotypami — wszak faktem pozostaje, że na liście Sprawiedliwych wśród Narodów Świata najwięcej znajduje się Polaków, natomiast obiegowej opinii o rze-

¹⁶ Por. m.in. szeroko komentowaną publikację *Dalej jest noc* wydaną przez Centrum Badań nad Zagładą Żydów: *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, Warszawa 2018.

¹⁷ Por. m.in. K. Kłopotowski, *Jeżeli mnóstwo ludzi uważa, że mimo Oskara „Ida” jest dla Polski niekorzystna, to trzeba zastanowić się dlaczego. „Spróbujcie zrozumieć Polaków, zamiast prowokować złe uczucia”*, wPolityce.pl, 3.03.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/283837-jezeli-mnostwo-ludzi-uwaza-ze-mimo-oskara-ida-jest-dla-polski-niekorzystna-to-trzeba-zastanowic-sie-dlaczego-sprobujcie-zrozumiec-polakow-zamiast-prowokowac-zle-uczucia?strona=1> (dostęp: 6.12.2018); *idem*, „*Ida*” kontra *Grażyna. Torbicka to jedna z tych niewielu prawdziwych gwiazd TVP, jakie chce się oglądać*, wPolityce.pl, 22.03.2016, <https://wpolityce.pl/media/286037-ida-kontra-grazyna-torbicka-to-jedna-z-tych-niewielu-prawdziwych-gwiazd-tvp-jakie-chce-sie-ogladac> (dostęp: 6.12.2018); T. Sobolewski, *Światopoglądowe zasięki*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 265, s. 15; D. Subbotko, *Jaki honor, jaka ojczyzna, a co dopiero Bóg?*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 267, s. 12–14.

komej dominacji Żydów w aparacie władzy wczesnej Polski Ludowej przeczą ustalenia współczesnych historyków¹⁸.

W *Letnim przesileniu* również znalazły się wyraźne sugestie o antysemitycznych inklinacjach Polaków. Karwan (Krzysztof Czeczot) — jeden z pracowników kolei — stwierdza: „Jaki ten Hitler jest, to wszyscy wiedzą, ale za to, że nas od Żydów uwolnił, to mu Polacy po wojnie będą jeszcze pomniki budować, nie?”. Z kolei Leon (Bartłomiej Topa), partner matki głównego bohatera filmu Romka (Filip Piotrowicz), dorabia na co dzień do pensji, szabrując pożydowskie mienie. W filmie pojawia się też sugestia, że brał czynny udział w zabójstwie jednego z kolejarzy. Nieznane są motywy zbrodni, można się jednak domyślić, że pretekstem była złodziejska działalność Leona. Zasadniczą osią fabuły *Letniego przesilenia* pozostaje ukazanie żywotów równoległych — młodego Polaka Romka i jego niemieckiego rówieśnika Guida (Jonas Nay). Postawy obu wchodzących w dorosłość mężczyzn można określić jako ambiwalentne — uczestniczą w II wojnie światowej z konieczności, lecz zajmują ich przede wszystkim sprawy związane z muzycznymi zainteresowaniami czy seksualnością. W pewnym stopniu realizują stereotypowe role przypisane przez historię Polakom i Niemcom. Romek udziela pomocy ukrywającej się Żydówce — trudno jednak doszukiwać się w jego działaniu znamion bezinteresownego bohaterstwa. Chłopak początkowo próbuje zostawić w lesie proszącą o schronienie Bunię (Maria Semotiuk). Ostatecznie pomaga jej, jednak zasadniczych pobudek szlachetnego gestu doszukać się można w erotycznym napięciu, któremu podlega Romek. Z kolei Guido dwukrotnie dopuszcza się mordu na ludności cywilnej. Okoliczności jego działań zawsze są jednak przedstawione z perspektywy sytuacji bez wyjścia, wojennej konieczności. Młody Niemiec, w cywilu słuchający zdegenerowanej muzyki (jazzu), do wojska trafił za karę i by przeżyć, musi poddać się twardym regułom ekstremalnej sytuacji. Rogalski, w stylu narracji nawiązującej do twórczości Andrzeja Munka¹⁹, pokazuje wojnę w antybohaterskim kluczu — jako ciąg tragicznych wydarzeń, których uczestnicy, bez względu na przynależność narodową, zawsze pozostają przegrani.

Podobną sytuację można zaobserwować w *Zgodzie*, dotykającej skutków II wojny światowej oraz problematyki korzeni PRL-u. Oś fabularną obrazu pozostaje psychologiczna wiwisekcja motywacji głównych bohaterów wydarzeń: Franka (Julian Świeżewski), Erwina (Jakub Gierszał) oraz Anny (Zofia Wichłacz). Akcja filmu rozgrywa się na Śląsku w maju 1945 roku w obozie przejściowym dla Niemców, volksdeutschów, a także Polaków niechętnych nowym, komunistycznym władzom. Naturalistyczna konwencja *Zgody*, nawiązująca do oscarowego *Syna Szawła* László Nemesa, powoduje, że film wypada bardzo wia-

¹⁸ K. Szwagrzyk, *Żydzi w kierownictwie UB. Stereotyp czy rzeczywistość?*, „Biuletyn IPN” 2005, nr 11, s. 37–42.

¹⁹ Świadczy o tym postać kolejarza Leona, wizualnie wystylizowanego na Władysława Orzechowskiego (Kazimierz Opaliński), bohatera klasycznego filmu *Człowiek na torze* (1956) Andrzeja Munka.

rygodnie od strony wizualnej. Sobieszczański stworzył wizję okrutnego świata poprzez umieszczenie akcji w przestrzeni poniemieckiego *Konzentrationslager* oraz zadbał, by plastyczna strona filmu konsekwentnie oddawała tragiczne położenie wszystkich uczestników przedstawionych wydarzeń. Na tle psychologiczno-miłosnej rozgrywki pomiędzy walczącymi o Annę Frankiem i Erwinem Sobieszczański naszkicował panoramę skomplikowanych relacji zamieszkujących śląskie pogranicze Polaków, Niemców, Żydów i Ślązaków. *Zgoda* pokazuje autentycznych ludzi, którym przyszło żyć w czasach tragicznego przełomu, a dodatkową wartością filmu jest z pewnością uniknięcie oskarżycielskiego tonu wobec kogokolwiek.

Wojciech Smarzowski — współczesny historyk wizualny? Historiograficzny model polityki historycznej²⁰

Po śmierci Andrzeja Wajdy (9 października 2016 roku), która zbiegła się w czasie z ogólnopolską premierą *Wołynia* (7 października 2016 roku), pojawiły się głosy, że Wojciech Smarzowski zajmie symboliczne miejsce „sumienia narodu”, zmarłego mistrza polskiej kinematografii²¹. Abstrahując od zasadności (lub nie) takiego stwierdzenia, wypada zauważyć, że co najmniej dwa filmy — *Róża* (2011) oraz wspomniany *Wołyń* — wskazują, iż Smarzowski myśli o przeszłości w sposób komplementarny, historiozoficzny.

W swych historycznych obrazach twórca *Domu złego* przekonuje, że próba zrozumienia przeszłości najlepiej udaje się wtedy, gdy bohaterowie ekranowej wizji dziejów nie są postaciami historycznymi, lecz jedynie prawdopodobnymi uczestnikami przedstawianych wydarzeń. Pokazywanie tak zwanych zwykłych ludzi powoduje, że może znacznie wzrosnąć poziom identyfikacji współczesnych widzów z fikcyjnymi bohaterami, których biografia nie jest w jakikolwiek sposób nacechowana. W tym wypadku nie porównuje się również ekranowych postaci z ich historycznym pierwowzorem, a można skupić się na zrozumieniu prezentowanej epoki oraz jej politycznego i społecznego tła.

Analogicznie reżyser podchodzi do prezentowanych na ekranie wydarzeń — akcja zarówno *Róży*, jak i *Wołynia* nie odtwarza stuprocentowo autentycznych

²⁰ We fragmencie opisującym twórczość Wojciecha Smarzowskiego odwołuję się do ustaleń zawartych w artykule mojego autorstwa; por. P. Kurpiewski, „*Jesteś ludzkim ścierwem*” — *wykluczenie polityczne i społeczne w filmach historycznych Wojciecha Smarzowskiego*, [w:] *Wykluczeni. Ludzie marginesu w kinematografii światowej*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Radzymin-Warszawa 2017, s. 91–102.

²¹ Por. m.in. D. Karaś, *Smarzowski nie zastąpi Wajdy. Z jednego powodu*, Wyborcza.pl — Trójmiasto, 13.10.2016, <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,20830624,mt-smarzowski-nie-zastapi-wajdy-z-jednego-powodu.html> (dostęp: 17.12.2018).

sytuacji z okresu II wojny światowej. Próżno szukać w filmach Smarzowskiego napisów informujących o dacie i godzinie rozgrywanego wydarzenia, jak ma to miejsce na przykład w paradokumentalnym *Czarnym czwartku* (2011) Antoniego Krauze czy w biograficznym *Jacku Strongu* (2014) Władysława Pasikowskiego. Smarzowski podkreśla, że akcja jego filmów rozgrywa się na „tle historycznych wydarzeń”, o których każdorazowo słyszą jego bohaterowie, jednak jako zwykli śmiertelnicy nie uczestniczą w podejmowaniu kluczowych decyzji — zarezerwowanych dla rządzących polityków czy wysokich rangą oficerów wojskowych. Dlatego też twórczość Smarzowskiego można zakwalifikować do kategorii historii społecznej, skupionej na opisie funkcjonowania jednostek w określonym momencie historycznym.

Wydarzenia historyczne ukazane przez twórcę *Drogówki* noszą znamiona prawdopodobieństwa i odnoszą się do historii w swej warstwie ogólnej (i przede wszystkim wizualnej), szczegółowa akcja i bohaterowie pozostają wytworem w pełni fikcyjnym. Tym samym można stwierdzić, że Smarzowskiego interesuje przede wszystkim proces historyczny z jego teleologicznymi zależnościami, w ramach których twórca stara się pokazać na ekranie przyczyny, przebieg i skutki wielkich wydarzeń dziejowych, takich jak II wojna światowa czy początki tworzenia PRL.

Omawiane dzieła reżysera *Domu złego* można zakwalifikować (za Haydenem White'em) do kategorii historiofotii — wizualnej historiografii²². Reżyser jest bardzo świadomy tego, że materia filmowa, poprzez którą dokonuje aktu swej wypowiedzi, pozostaje nośnikiem uproszczającym skomplikowane procesy dziejowe. Dlatego też można stwierdzić, że w swym pokazywaniu historii Smarzowski stosuje metodę indukcyjną i przez skupienie się na pewnym drobnym wycinku rzeczywistości formułuje pewne konstatacje natury ogólnej, co wpływa na uniwersalizm jego filmów. To swoiste zacięcie historyczne reżysera jest widoczne nawet w jego współczesnym filmie *Pod Mocnym Aniołem*. W narracyjnie pogmatwanej historii o pisarzu-alkoholiku Jerzym (Robert Więckiewicz) pojawiają się krótkie (czasem kilkunastosekundowe) sceny rozgrywające się w przeszłości. Są one wizualnym potwierdzeniem wspomnień poszczególnych uczestników terapii odwykowej, w której bierze udział główny bohater filmu. Opowieści kolejno „Przodownika” (Lech Dyblik), „Inżyniera” (Krzysztof Kiersznowski), „Królowej Kentu” (Iwona Bielska), głównego bohatera Jerzego (dwie historie — o doktorze Swobodzicze i pradziadku Kubicy), Mani (Kinga Preis) i Joanny (Iwona Wszółkówna) przenoszą widzów w przeszłość — najczęściej w czasy PRL-u. W jednym przypadku (opowieść o pradziadku Jerzego — starym Kubicy) reżyser cofa się do przełomu XIX i XX stulecia. Te krótkie sceny stanowią ewidentne potwierdzenie, że historia jest bardzo ważna dla Smarzowskiego i to właśnie w przeszłości twórca szuka przyczyn dzisiejszych niepowodzeń i problemów.

²² H. White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117.

Generalnie rzecz ujmując, wnioski reżysera dotyczące historii są, jak cała jego twórczość, przesiąknięte pesymizmem. Wielkie wydarzenia historyczne każdorazowo łączą się z cierpieniem niewinnych ludzi i umieszczeniem ich poza nawiasem politycznym, społecznym, terytorialnym i narodowym. Fikcyjni bohaterowie opowieści historycznych Smarzowskiego to ludzie borykający się z problemem wykluczenia. Reżyser wiąże odrzucenie z uwikłaniem swych postaci w niezależne od nich działanie wielkiej polityki, która steruje procesem historycznym.

Wielkie wydarzenie polityczne, jakim była II wojna światowa, jest tłem dwóch najpoważniejszych (jak podkreśla twórca²³) filmów Wojciecha Smarzowskiego — *Róża* i *Wołyńia*. Wykluczeni bohaterowie tych opowieści: Tadeusz (Marcin Dorociński) i Róża (Agata Kulesza) oraz Zosia Głowacka (Michalina Łabacz) to postaci-symbole, w których odbijają się problemy Polski, Polaków, Ukraińców, Niemców oraz Mazurów i Kresowiaków.

W epickim *Wołyniu*, którego akcja rozgrywa się w kilku wołyńskich wsiach w latach 1939–1943, problem wykluczenia politycznego dotyczy zarówno Polaków, jak i Ukraińców. W początkowych partiach filmu obserwujemy, w jaki sposób kształtowały się relacje polsko-ukraińskie u schyłku istnienia II Rzeczypospolitej. Smarzowski podkreśla, że do września 1939 roku Ukraińcy byli traktowani jak obywatele drugiej kategorii, wobec których Polacy prowadzili agresywną politykę narodowościową (na przykład akcja polonizacyjno-rewindykacyjna w 1938 roku²⁴). W filmie zasygnalizowane jest to szczególnie podczas trwania wesela Polki Heleny (Maria Sobocińska) z Ukraińcem Vasylem (Oleksandr Zbarazkyi). Polski sołtys Maciej Skiba (Arkadiusz Jakubik) z wyższością odnosi się do ukraińskich mieszkańców wsi, a sami Ukraińcy pokątnie rozmawiają o różnorodnych szykanach ze strony Lachów — o zamykaniu ukraińskich szkół, burzeniu cerkwi czy uniemożliwianiu studiowania na polskich uczelniach.

Wszystko odwraca wybuch II wojny światowej i niemiecko-sowiecki najeżdż na Polskę. W symbolicznej scenie obserwujemy, jak przy cerkwi Ukraińcy „składają swą ciemnośćcielkę Polskę do grobu”. Dla skrajnych nacjonalistów ukraińskich wojna staje się dobrym pretekstem do przeprowadzenia odwetu na Polakach, przy milczącej aprobacie Niemców. Sytuacja wymyka się spod kontroli i oczami głównej bohaterki *Wołyńia* oglądamy kolejne akty ludobójstwa, których apogeum miało miejsce latem 1943 roku.

Film Smarzowskiego pokazuje skutki prowadzenia skrajnej — wykluczającej polityki narodowościowej. W dwudziestoleciu międzywojennym Polacy konsekwentnie pozbawiali Ukraińców możliwości awansu społecznego. Narosłe przez lata animozje wybuchły z całą mocą podczas wojny, gdy Ukraińcy, uwiedzeni mglistą wizją rychłego powstania niezależnego państwa, postanowili dokonać

²³ Muszę zerować głowę. Z Wojciechem Smarzowskim rozmawiał Rafał Pawłowski, <http://le.galnakultura.pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/2558,wojtek-smarzowski> (dostęp: 1.12.2018).

²⁴ J. Tazbir, *Okrutni księża, grzeszne mniszki. Rosjanie są przekonani, że katolicy od dawna przesładują prawosławie*, „Polityka” 2002, nr 23, s. 69–71.

ludobójstwa na Polakach, by uzyskać jednolity etnicznie teren zamieszkiwany wyłącznie przez ludność ukraińską.

Postać filmowej Zosi jawi się tym bardziej tragicznie — jej wykluczenie odbywa się na wszystkich możliwych płaszczyznach. W wyniku wielkiej polityki Zosia traci swą wielką miłość — Petra (Vasili Vasylyk), następnie jej mąż Maciej ginie z rąk Ukraińców. Podczas rzezi wołyńskiej dom Zosi zostaje zniszczony, banderowcy mordują jej rodziców, a w wyniku polskiego odwetu ginie także jej siostra wraz z całą rodziną. Można również stwierdzić, że symbolicznie Zosia zostaje pozbawiona swej narodowości — po rzezi już sama nie wie, jak ma określać samą siebie — wszak w niewralgicznych momentach ucieczki pomogła jej znajomość prawosławnego obrządku religijnego, ukraińska kobieta powiedziała, w którą stronę ma uciekać, a od niechybnej śmierci z rąk banderowców uchronił ją powracający z frontu wschodniego oddział niemieckich żołnierzy. Nie dziwi więc, że w ostatnich scenach *Wołynia* widzimy, jak główna bohaterka popada w obłęd.

Okrucieństwo wojny jako wykluczającego wydarzenia politycznego jest również przewodnim tematem chronologicznie wcześniej zrealizowanej *Róży*. Zasadnicza akcja filmu rozgrywa się tuż po zakończeniu II wojny światowej, natomiast w retrospekcjach obserwujemy proces wyzwiania ziem polskich spod okupacji hitlerowskiej.

Tadeusz i Róża to ludzie, którym wojna zabrała wszystko — rodziny, szczęście, perspektywy, zdrowie i w przypadku tytułowej bohaterki — życie. Pochodząca z Mazur Róża, podobnie jak Zosia Głowacka z *Wołynia*, na różne sposoby doświadcza wykluczenia. Bohaterka staje się, wraz z setkami innych kobiet, zdobyczą wojenną radzieckich żołnierzy, którzy podczas wyzwolenia dokonują brutalnych gwałtów zbiorowych na mieszkankach mazurskiej ziemi. By ratować godność nastoletniej córki Jadwigi (Malwina Buss), Róża decyduje się zostać kochanką radzieckiego oficera, co niesie z sobą wykluczenie z lokalnej społeczności (jedna z sąsiadek określa ją mianem „ruskiej szmaty”). Nowa polsko-radziecka władza oznacza dla Róży przymus opuszczenia rodzinnego gospodarstwa, które w pocie czoła zbudowała przed wojną z mężem Johannem (Arkadiusz Janiczek). Jedynym wyjściem z sytuacji jest kolejne wykluczenie i podpisanie polskiej listy narodowościowej, na co godzi się ze względu na córkę. Ostatecznie, w wyniku powikłań będących skutkami wielokrotnych gwałtów, Róża umiera w boleściach przy boku Tadeusza (Marcin Dorociński).

W podobnie trudnych okolicznościach znajduje się główny bohater filmu — były żołnierz Armii Krajowej, który podczas powstania warszawskiego był świadkiem zamordowania przez Niemców jego ukochanej żony Anny (Karolina Porcari). Postać Tadeusza (imię z pewnością nieprzypadkowe!) symbolizuje przedwojenną przegraną Polskę. Obserwujemy, jak stopniowo nowa, brutalna władza ludowa — w osobie ubeka Kazika (Szymon Bobrowski) — wyklucza z rzeczywistości osoby, które nie chcą zgodzić się na poniżającą współpracę. Niechęć Tadeusza do politycznego zaangażowania po stronie komunistów prowadzi

do uwięzienia bohatera i poddania go brutalnemu śledztwu. Po wyjściu z więzienia strzęp człowieka, który kiedyś był Tadeuszem, wraca po Jadwigę i zabiera ją z gospodarstwa, które przejęli Władek i Amelia (Jacek Braciak i Kinga Preis) — napływowi Kresowiacy.

Róża w najbardziej chyba sugestywny sposób pokazuje problem wykluczenia związanego z funkcjonowaniem tak zwanej wielkiej polityki. Emocjonalny odbiór opowieści o Tadeuszu i Róży sprowokował wielką dyskusję; swoistym podsumowaniem jest wydana w 2016 roku monografia filmu autorstwa Andrzeja Szpulaka, który we wstępie do książki napisał, że „[Róży] sprzyja podejście z boku, bez mniej lub bardziej spetryfikowanej wizji przeszłości, która generowałaby stereotypowe sposoby jej przedstawiania”²⁵. Tym samym film stał się uniwersalną przypowieścią o funkcjonowaniu człowieka w czasach wielkich przełomów.

Podsumowanie

Niniejsze rozważania poświęcone są dwóm najbardziej wyrazistym (przeciwstawnym) modelom współczesnej polityki historycznej, która znajduje odbicie w polskich filmach fabularnych dotyczących przeszłości. Historiograficzny model polityki pamięci reprezentowany przez dzieła Smarzewskiego pozostaje zjawiskiem osobnym, choć w ciągu ostatnich trzynastu lat przynajmniej kilku twórców realizowało filmy, w których ekranowa przeszłość została opisana w wielostronny sposób²⁶. Elementy polityki historycznej obecne są również w gatunkowych obrazach o przeszłości — w atrakcyjnych dramaturgicznie filmach biograficznych (na przykład *Bogowie*, *Ostatnia rodzina*) czy w propozycjach z pogranicza sensacji i thrillera (na przykład *Czerwony pajak*, *Ach, śpij kochanie*), jednak obrazy te zasługują na osobne rozważania analityczne.

Na koniec wypada stwierdzić, że polityka historyczna pozostaje doraźnym zabiegiem, który z upływem czasu traci swe ideologiczne ostrze, a wartość dzieła filmowego mierzy się przede wszystkim walorami artystycznymi. Powołując się na przykład odbioru twórczości wspomnianego wcześniej Andrzeja Munka, nietrudno odnaleźć pewne analogie między funkcjonowaniem współczesnej kinematografii a dziejami kina PRL na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Uprawnione wydaje mi się porównywanie okresu „polskiej szkoły filmowej” z bieżącymi dokonaniem dzisiejszego kina z racji międzynarodowego uznania, jakiemu wówczas i współcześnie podlega nadwiślańska sztuka filmowa. Munk — naczelny szyderca i prowokator rodzimej X muzy — na łamach prasy odsądzany był od czci i wiary przez ideologów Polski Ludowej z powodu oparcia się na gombrowiczowskiej prześmiewczej metodzie opisu świata przedstawione-

²⁵ A. Szpulak, *Róża*, Poznań 2016, s. 28.

²⁶ Wymienić można między innymi *Katyń*, *Różyczkę*, *Czarny czwartek*. *Janek Wiśniewski padł*, *Tajemnicę Westerplatte*, *Syberiadę polska*, *Ptaki śpiewają w Kigali* czy *Kamerdynera*.

go²⁷. Po latach jednak jego twórczość traktowana jest z należąca atencją, a *Eroica* czy *Zezowate szczęście* nadal funkcjonują w publicznym dyskursie jako dzieła ponadczasowe i wieloznaczne, trafnie opisujące kondycję Polski i Polaków. Na gruncie współczesnego kina historycznego może zadziałać podobny mechanizm — nieoczywiste obrazy spod znaku „pedagogiki wstydu” po latach zyskują nowe konteksty interpretacyjne, natomiast dumne filmy obozu władzy mogą popaść w zapomnienie z racji swej artystycznej mizerii. Czy rzeczywiście tak będzie? Upływ czasu zweryfikuje odpowiedź na to pytanie, ale uważam, że w wypadku sztuki realizowanie polityki historycznej udaje się jedynie wtedy, gdy dzieło niesie z sobą przede wszystkim wysokie walory artystyczne. W przeciwnym razie odbiorcy szybko tracą zainteresowanie takim wytworem.

Bibliografia

Opracowania

- Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018.
- Engelking B., Grabowski J., *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018.
- Jankun-Dopartowa M., *Andrzej Munk ginie w wypadku*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2006.
- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu. 1945–1970, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.
- Kornacki K., *Kinopomniki. O filmach narodowo-patriotycznych (na marginesie premiery Bitwy warszawskiej)*, „Bliza” 2011, nr 4 (9).
- Kurpiewski P., *Bohdana Poręby filmowa wizja Niepodległej. „Polonia Restituta” jako film polityczny i historyczny*, [w:] *1918 — kino polskie wobec odzyskania niepodległości*, red. M. Guzek, P. Zwierchowski, Wydawnictwo Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2020.
- Kurpiewski P., *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.
- Kurpiewski P., Jarosław Dąbrowski *Bohdana Poręby jako przykład neosocrealizmu filmowego*, [w:] *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Wydawnictwo von Borowiecky, Radzymin-Warszawa 2016.
- Kurpiewski P., „*Jesteś ludzkim ścierwem*” — wykluczenie polityczne i społeczne w filmach historycznych *Wojciecha Smarzowskiego*, [w:] *Wykluczeni. Ludzie marginesu w kinematografii światowej*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Wydawnictwo von Borowiecky, Radzymin-Warszawa 2017.
- Lindner J., *Nowomowa, magiel, spaczona erystyka? Język publiczny III RP*, „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2014, nr 4.
- Maciejewski Ł., *Kogo kręci historia? Polskie kino historyczne*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- O Jarosławie Dąbrowskim mówi reżyser Bohdan Poręba*, rozm. E. Dolińska, „Film” 1974, nr 35.

²⁷ M. Jankun-Dopartowa, *Andrzej Munk ginie w wypadku*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 114–115.

- Ponczek E., *Mityzacja pamięci zbiorowej a sprawowanie władzy politycznej w sytuacji uobecniania się konfliktów*, „Transformacje” 2017, nr 1–2 (92–93).
- Ruchniewicz K., *Polityka historyczna*, [w:] *Historia w przestrzeni publicznej*, red. J. Wojdon, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2018.
- Sobolewski T., *Światopoglądowe zasieki*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 265.
- Subbotko D., *Jaki honor, jaka ojczyzna, a co dopiero Bóg?*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 267.
- Szpułak A., *Róża*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016.
- Szwagrzyk K., *Żydzi w kierownictwie UB. Stereotyp czy rzeczywistość?*, „Biuletyn IPN” 2005, nr 11.
- Tazbir J., *Okrutni księża, grzeszne mniszki. Rosjanie są przekonani, że katolicy od dawna prześladowają prawosławie*, „Polityka” 2002, nr 23.
- White H., *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

Filmografia

- 1920. Bitwa warszawska*, reż. Jerzy Hoffman, Polska 2011.
- Czarny czwartek*, reż. Antoni Krauze, Polska 2011.
- Człowiek na torze*, reż. Andrzej Munk, Polska 1956.
- Eroica*, reż. Andrzej Munk, Polska 1957.
- Historia Roja*, reż. Jerzy Zalewski, Polska 2016.
- Hubal*, reż. Bohdan Poręba, Polska 1973.
- Ida*, reż. Paweł Pawlikowski, Polska 2013.
- Jack Strong*, reż. Władysław Pasikowski, Polska 2014.
- Karolina*, reż. Dariusz Regucki, Polska 2014.
- Katyń*, reż. Andrzej Wajda, Polska 2007.
- Letnie przesilenie*, reż. Michał Rogalski, Polska 2014.
- Pod Mocnym Aniołem*, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2013.
- Popieluszko. Wolność jest w nas*, reż. Rafał Wierzyński, Polska 2009.
- Róża*, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2011.
- Syn Szawła (Saul fia)*, reż. László Nemes, Węgry 2015.
- Wołyń*, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2016.
- Wyklęty*, reż. Konrad Łęcki, Polska 2017.
- Zerwany kłos*, reż. Witold Ludwig, Polska 2016.
- Zezowate szczęście*, reż. Andrzej Munk, Polska 1960.
- Zgoda*, reż. Maciej Sobieszczęński, Polska 2017.

Źródła internetowe

- 2017 w kinach: dane i podsumowanie*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26530,1,1,2017-w-kinach-dane-i-podsumowanie.html>.
- Andrzej Duda: mamy z czego być dumni i powinniśmy być dumni*, Portal Polskiego Radia SA, 30.04.2017, <https://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1759504,Andrzej-Duda-mamy-z-czego-byc-dumni-i-powinnismy-byc-dumni>.
- Karaś D., *Smarzowski nie zastąpi Wajdy. Z jednego powodu*, Wyborcza.pl — Trójmiasto, 13.10.2016, <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,20830624,mt-smarzowski-nie-zastapi-wajdy-z-jednego-powodu.html>.
- Kłopotowski K., *„Ida” kontra Grażyna. Torbicka to jedna z tych niewielu prawdziwych gwiazd TVP, jakie chce się oglądać*, wPolityce.pl, 22.03.2016, <https://wpolityce.pl/media/286037-ida>

- kontra-grazyna-torbicka-to-jedna-z-tych-niewielu-prawdziwych-gwiazd-tvp-jakie-chce-sie-ogladac.
- Kłopotowski K., *Jeżeli mnóstwo ludzi uważa, że mimo Oskara „Ida” jest dla Polski niekorzystna, to trzeba zastanowić się dlaczego. „Spróbujcie zrozumieć Polaków, zamiast prowokować złe uczucia”*, wPolityce.pl, 3.03.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/283837-jezeli-mnostwo-ludzi-uwaza-ze-mimo-oskara-ida-jest-dla-polski-niekorzystna-to-trzeba-zastanowic-sie-dlaczego-sprobujcie-zrozumiec-polakow-zamiast-prowokowac-zle-uczucia?strona=1>.
- Muszę zerować głowę. Z Wojciechem Smarzewskim rozmawiał Rafał Pawłowski*, <https://poranny.pl/wojtek-smarzewski-musze-zerowac-glowe/ar/12079500>.
- Nasza relacja. Premiera filmu „Zerwany kłos”, czyli o tym, jak talent, zaangażowanie i motywacja potrafią być cenniejsze niż pieniądze*, wPolityce.pl, 15.11.2016/16.11.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/315522-nasza-relacja-premiera-filmu-zerwany-klos-czyli-o-tym-jak-talent-zaangazowanie-i-motywacja-potrafia-byc-cenniejsze-niz-pieniadze>.
- Podsumowanie polskiego Box Office 2016*, <https://www.sfp.org.pl/blog.137,24354,11111111,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html>.
- Polski Instytut Sztuki Filmowej, <https://www.pisf.pl/>.
- Polskie kino historyczne 2005–2018*, <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/polskie-kino-historyczne-2005-2018>.
- Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2018/Programy_Operacyjne_PISF_2018.pdf
- Stowarzyszenie Filmowców Polskich, <https://www.sfp.org.pl/>.
- „To film o ludziach, a nie o pomnikach”. Uroczysta premiera „Wyklętego”*, TVP INFO, 28.02.2017/1.03.2017, <https://www.tvp.info/29280540/to-film-o-ludziach-a-nie-o-pomnikach-uroczysta-premiera-wyklętego>.
- Uroczysta premiera filmu „Wyklęty”*, Fundacja PGNiG, [b.d.], <https://fundacja.pgnig.pl/prapremiera-filmu-wyklęty/>.
- „Żołnierze Wyklęci to nie jest tylko historia”. Prezydent na premierze filmu „Historia Roja”*, TVP INFO, 29.02.2016, <https://www.tvp.info/24236321/zolnierze-wyklęci-to-nie-jest-tylko-historia-prezydent-na-premierze-filmu-historia-roja>.

Reading book heroism, inconvenient revisionism or historical realism? Different paths of memory politics in contemporary Polish historical movies: A reconnaissance

Summary

This paper aims to reflect on various aspects of memory politics present in contemporary historical cinema. All films depicting the past carry certain theses or thoughts of a political nature meant to strengthen the contemporary discourse on Polish (and not only) history. The paper presents analyses of three sorts of memory politics: pedagogy of pride, pedagogy of shame and visual historiography (historiophoty). The black-and-white heroism referred to as the reading book heroism presented in *Caroline (Karolina)*, *History of Roj (Historia Roja)*, *Broken ear of grain (Zerwany kłos)* and in *The Outcast (Wyklęty)* are examples of pedagogy of pride, favoured by the current Polish authorities from the Law and Justice party (Prawo i Sprawiedliwość). Such works as the Oscar-winning *Ida*, *Summer solstice (Letnie przesilenie)* and *Consent (Zgoda)* are, in turn, emanations of the so-called pedagogy of shame and can be seen as a reference to the message of ambiguous

masterpieces from the period of the 'Polish film school', in particular to the artistic output of Andrzej Munk. A separate place is to be dedicated to historical works by Wojciech Smarzowski, who in *Rose (Róża)* and *Volhynia (Wołyń)* consistently creates visually credible tales of history in order to reflect in a general manner on the non-existent world of the past and ordinary people living therein.

The main conclusion of the article is the statement that historical politics functioning in films depicting the past is meant to be a temporary intervention which may function in a long-term perspective only, given the high artistic quality of the artwork. Otherwise the movie quickly falls into oblivion and loses its influence on the collective social memory.